



UFES

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS**

LÍCIA CRISTINA DALCIN DE ALMEIDA

CONTOS DE GRIMM (1812-1815):

Dos significantes na representação da verossimilhança
artístico-literária ou aristotélica

Vitória (ES)

2016

LÍCIA CRISTINA DALCIN DE ALMEIDA

CONTOS DE GRIMM (1812-1815):

Dos significantes na representação da verossimilhança
artístico-literária ou aristotélica

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Título de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof. Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira.

Vitória (ES)

2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

A447c Almeida, Lícia Cristina Dalcin de, 1974-
Contos de Grimm (1812-1815) : dos significantes na
representação da verossimilhança artístico-literária ou aristotélica
/ Lícia Cristina Dalcin de Almeida. – 2016.
180 f.

Orientador: Ester Abreu Vieira de Oliveira.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Grimm, Jacob, 1785-1863 - Crítica e interpretação. 2.
Grimm, Wilhelm, 1786-1859 - Crítica e interpretação. 3. Realismo
fantástico (Literatura). 4. Psicanálise e literatura. 5. Contos
infantojuvenis. I. Oliveira, Ester Abreu Vieira de, 1933-. II.
Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências
Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS**

LÍCIA CRISTINA DALCIN DE ALMEIDA

CONTOS DE GRIMM (1812-1815):

Dos significantes na representação da verossimilhança artístico-literária ou aristotélica

COMISSÃO EXAMINADORA:

Profa. Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira / Ufes (Orientadora)

Prof. Dr. Luis Eustáquio Soares / Ufes (Membro titular interno)

Prof. Dra. Renata Bomfim / Ufes (Membro titular interno)

Prof. Dr. Eduardo Fernando Baunilha / Seme - Cariacica (Membro titular externo)

Prof. Dr. Francisco Aurélio Ribeiro / AESL (Membro titular externo)

Prof. Dr. Jorge Nascimento / Ufes (Membro suplente interno)

Prof. Dra. Edna Parra Candido / APEES (Membro suplente externo)

Para minha esposa LÍgia Cristina Magalhães Bettero

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e a Nossa Senhora. Agradeço a Ester Abreu pela orientação segura e paciente, e amizade. Agradeço muito a minha esposa Lígia, que tanto sacrifício fez, trabalhando por duas, para que eu pudesse me dedicar aos estudos. Luís Eustáquio e Mirtis, vocês são especiais e sempre serão. Foram figuras decisivas neste processo, obrigado por todos os conselhos e ensinamentos. Agradeço a meu sogro e a minha sogra, que muito auxílio me deram, Luiz Bettero e Suzanna Bettero. Agradeço a meu pai e a minha mãe, Antonio Dias de Almeida e Rosangela Dalcin de Almeida, por muito que me aliviaram especialmente nos momentos finais da elaboração da tese. Agradeço a minha cunhada Cecília Bettero pelo tanto que me tem ajudado. Agradeço a meus professores Stelamaris Coser, Raimundo Carvalho e Jorge Nascimento pelas aulas inspiradoras. Agradeço também aos colegas e amigos que, em algum momento, dedicaram-me tempo para encorajamento, alegria e consolo: Joaquim Beraldo dos Reis, Eduardo Fernando Baunilha, Luyla Ellen Guaitolini, Regiane Freitas, Lucas Moraes e Guilherme Rodrigues. Sou também muito grata a todos os colegas, amigos e familiares. Vocês compõem esta alegria que tenho.

“A lei da verossimilhança: todas as palavras, todas as ações de um personagem têm de combinar numa verossimilhança psicológica - como se desde sempre julgássemos verossímil a mesma combinação de qualidades.”

Tzvetan todorov

CONTOS DE GRIMM (1812-1815):

Dos significantes na representação da verossimilhança artístico-literária ou aristotélica

RESUMO

Esta leitura se processa a partir da ideia da verossimilhança clássica, artístico-literária ou aristotélica como “verossimilhança psicológica”, ou seja, que depende do contraste dos significantes de uma obra com os do receptor. Assim, essa verossimilhança configura uma “impressão de verdade” que se dá por reprodução, no receptor, de *efetivas sensações* experimentadas diante do mundo real. O conceito de significante que norteia esta abordagem é o da linha psicanalítica de Lacan. “Verdade” ou “mundo real” aqui dependem de linhas teóricas voltadas para representação e linguagem, como Kant, Nietzsche, Freud, o próprio Lacan, Wittgenstein e outros pesquisadores, mormente leitores desses enumerados. Aristóteles é o teórico da verossimilhança - que ele associou a “ações de carácter elevado” as quais devem se desenvolver conforme a “necessidade”. Ao conceito de “necessidade” associamos o *desejo* da linha psicanalítica lacaniana, que configura a sequência de inscrições significantes operadas sob a ordem de um *sujeito*. Por esse caminho, apontamos em significantes de contos de Grimm (da primeira edição) ações verossímeis e também inverossímeis. Do mesmo modo, também mostramos traços que encaminham para a viabilidade da noção de um “grimmismo”, ou estética que terá norteado a composição literária dos dois irmãos.

Palavras-chave: contos de Grimm - verossimilhança aristotélica - significante - Literatura e Psicanálise.

BROTHERS GRIMM'S FAIRY TALES (1812-1815):

About signifiers in Aristotelian or artistic and literary verisimilitude's representation

ABSTRACT

This reading is developed from the idea of classical, artistic and literary or Aristotelian verisimilitude as “psychological verisimilitude”, in other words, a verisimilitude which depends on contrasts between receiver's signifiers and literary work's signifiers. Thus, this verisimilitude promotes a “feeling of truth” that reproduces, in the receiver, actual *sensations* experienced on the real world. The signifier's concept that guides this approach is from Lacan's theories. “Truth” or “real world” in this reading depend on theoretical lines which are oriented to representation and language, as Kant, Nietzsche, Freud, Lacan himself, Wittgenstein and other researchers, especially readers of those listed. Aristotle is the verisimilitude's theoretician - and he linked it to “actions of high importance” which are dependants on “necessity”. To the concept of “necessity” we associate the *desire* from Lacanian psychoanalytic line, which sets the sequence of signifiers applications operated under the command of a *subject*. That way, we point out in signifiers from Grimm tales (the first edition) verisimilar and also nonverisimilar actions. We also show traits that may refer to the viability of a concept for a “grimmismo” or aesthetics that have guided the two brothers' tales writing.

Keywords: Grimm's Fairy Tales - Aristotelian verisimilitude - signifier - Literature and Psychoanalysis.

CUENTOS DE GRIMM (1812-1815):

Acerca de los significantes en la representación de verosimilitud artística y literaria o aristotélica

RESUMEN

Esta lectura se desarrolla tras la idea de la verosimilitud clásica, artística y literaria o aristotélica como “verosimilitud psicológica”, es decir, una verosimilitud que depende de confrontaciones entre significantes de una obra literaria y significantes del receptor. Así, esa verosimilitud configura una “impresión de verdad” que ocurre por reproducción, en el receptor, de *efectivas sensaciones* experimentadas delante del mundo real. De ese modo, la verosimilitud constituye un “sentimiento de la verdad” que se da por la reproducción, en el receptor, de sensaciones experimentadas de hecho en el mundo real. El concepto de significante que guía este enfoque es la línea psicoanalítica de Lacan. La “verdad” o “mundo real” aquí dependen de líneas teóricas encaminadas a la representación y al lenguaje, como Kant, Nietzsche, Freud, Lacan él mismo, Wittgenstein y otros investigadores, particularmente lectores de los enumerados. Aristóteles es el teórico de la verosimilitud - que se la asociaba a las “acciones elevadas” que se deben desarrollar según la “necesidad”. Al concepto de “necesidad” asociamos el *deseo* de la línea psicoanalítica de Lacan, que establece la secuencia de registros significantes operados bajo el mando de un *sujeto*. Siguiendo esta senda, señalamos en significantes de cuentos de Grimm (primera edición) acciones verosímiles y también inverosímiles. Del mismo modo, también vamos a mostrar caracteres que traen la viabilidad de la noción de un “grimmismo” o de una estética que haya guiado la composición literaria de los dos hermanos.

Contraseñas: cuentos de Grimm - verosimilitud aristotélica - significante - Literatura y Psicoanálisis.

SUMÁRIO

1 - Apresentação	13
2 - Os irmãos Grimm. A <i>Volkspoesie</i>	47
2.1 As fontes e os supostos “originais”. Comentários sobre a formação da <i>Volkspoesie</i>	54
3- sobre o entendimento de significante: percurso teórico	67
4 - A questão da Psicanálise como Teoria da Literatura	80
4.1 Contextualização	80
4.2 Jacques Lacan: <i>o eu na teoria da Freud e na técnica da Psicanálise</i> .	
A questão do objeto de representação: eu (<i>je</i>), eu (<i>moi</i>) e o Outro.....	95
4.2.1 O <i>Significante</i> de Jacques Lacan. Apresentação sistemática.....	104
5 – Significantes grimmianos na composição da	
verossimilhança aristotélica	107
5.1 Terror e piedade são <i>necessários</i> na <i>Volkspoesie</i> ? Menção ao trágico no conto folclórico.....	112
5.2 Significantes: exemplário comentado.....	116
5.2.1. A crueldade grimmiana.....	116
5.2.2. Mãe. A rainha deve morrer. Da <i>catarse</i> à <i>Schadenfreude</i>	126
5.2.3. Comentário sobre a moral grimmiana. Ardil e velhacaria. Mãos piedosas, mãos devotas.....	127
5.2.4. O antifeminino grimmiano. Breve comentário.....	130

6 – Da autoria não-reivindicada: traços de efetiva autoria.....	132
6.1 <i>Königstochter</i> (filha de rei) e <i>Prinzessin</i> (princesa).....	135
6.2 Gata Borralheira. Sem abóbora.....	150
6.3 Traços de autoria.....	155
6.4 Perversas e poderosas: rainhas, madrastas, mães e irmãs mais velhas.....	163
7 – Considerações finais.....	165
8 – Referências.....	169

1- Apresentação

Discutir verossimilhança é o que faremos. Melhor: já o fazemos. Não apenas a verossimilhança aplicada ao possível, desprendida de compromisso com o obscuro da arte. Melhor: não esta última verossimilhança, mas aquela. Aquela. A comprometida com a arte, ou a que se supõe como tal, a das *ações elevadas* de que Aristóteles tratava na *Poética*, a que Todorov chamou de “verossimilhança psicológica” para se referir à estética da narrativa clássica (TODOROV, 2003, p. 92). O psicológico não é uma resposta: é outra questão. Sim, entendemos, à maneira de Todorov, que a verossimilhança da narrativa dos tempos de Aristóteles é psicológica, e o entendemos segundo a própria *Poética* aristotélica. Como se vê, discutir verossimilhança é um caminho tão essencial quanto antigo em Teoria da Literatura. Mais ainda nos parece essencial discutir verossimilhança em uma literatura popular (cujo traço popular tenha sido sempre amplamente discutido), como é o caso dos contos de Grimm. Além disso, a especulação em torno da valoração artística desse conteúdo que se pretende popular - sob a batuta da verossimilhança, e verossimilhança psicológica, abre um filão que culmina na seguinte questão: que teor psicológico é esse, que permite tanta repercussão desses contos? Os contos de Grimm estão aí, em sua maioria incólumes à crítica do próprio tempo. Aristóteles, na *Poética*, parecia prever o fracasso de *Quando crianças brincaram de açougueiro* e o sucesso de *Branca de Neve*. Lacan, com a teoria do *significante* puro, traçou-nos um caminho de leitura.

No contexto da teoria literária, o sentido da verossimilhança aristotélica é discussão essencial para que se compreenda, na aplicação dele mesmo durante o ato de análise, a verdade de uma obra, visto que essa *verdade* subjaz à verossimilhança. Desde Aristóteles, que estabeleceu para a verossimilhança o posto de *condição* para a realização ou efetivação da obra de arte, tem havido especulações *teóricas* em torno do assunto. Afinal, em que consiste a verossimilhança no que tange à determinação do *valor artístico* de uma obra? E, antes disso, o que se pode, em nossos dias, dizer *da verossimilhança*? Várias maneiras de entendê-la foram postuladas desde a *Arte Poética*¹, mas sob outros rumos, nomes ou linhas — clássicas ou não, aristotélicas ou não. No caso, entendemos aqui a necessidade de organizar ideias que, relacionadas à arte e à *verdade*, acabarão culminando na primordial aplicação da palavra pelo pensador grego. Aristóteles propôs a verossimilhança como execução do *possível* (tratando do teatro de sua época) em cena; não se tratava necessariamente de uma *verdade* histórica, mas de algo que a essa verdade histórica se *assemelhasse*, mesmo tendo o filósofo ponderado, em crítica a *Anteu* de Agatão, ser *verossímil* que muita ação se desenvolvesse *contra a verossimilhança*:

[...] obter o desejado efeito mediante o maravilhoso, como no caso de um homem astuto, porém mau, que é enganado, como Sísifo, ou quando corajoso, mas injusto, é vencido — situações estas tanto mais trágicas e mais *conformes ao sentido humano*. Todas são verossímeis ao modo como o entende Agatão, quando diz: verossimilmente muitos casos se dão e ainda que contrários à verossimilhança. (ARISTÓTELES, 1984, p. 258, grifo nosso)

¹ ARISTÓTELES. *Metafísica. Ética a Nicômaco. Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 237-269.

É exatamente neste ponto aparentemente contraditório que entendemos a necessidade de verificação da verossimilhança pela busca de compreender e explicitar, pela psicanálise lacaniana *que verdade é essa* com que o *verossímil* se parece no âmbito artístico-literário ou aristotélico, uma vez que Aristóteles associava a verossimilhança à necessidade, e a necessidade abriga o movimento do *desejo*, desde que entendamos o *desejo*, em sentido lacaniano, como dimensão que engendra “verdades” ou *significantes* a partir do *sentido humano*, ou do “sensível”, que confronta o **Real** para daí engendrar uma “realidade”. Também neste ponto está o essencial para que demonstremos o quanto a verossimilhança apresentada na *Poética* aristotélica não se diferencia em essência do que é similar à *realidade* ou *metáfora* produzida pelo confronto entre o sensível e o **Real**, conceitos dos últimos séculos. Afinal, entende-se hoje a arte, grosso modo, como manifestação já liberta de quaisquer predeterminações estéticas, *mas essencialmente fiel à subjetividade*, como se comentará mais adiante, o que não a torna mais fácil de ser realizada ou compreendida – antes o oposto. Além disso, não há como refutar o caráter de *verdade* que suscita tudo o que se discute acerca da *subjetividade*. Entendendo a questão dessa forma, ou seja, pelo caminho da subjetividade, propomos uma leitura da *verdade* e conseqüentemente da *verossimilhança* pelo caminho da conjunção Literatura e Psicanálise seguindo a vertente Freud - Lacan, na medida em que cremos na viabilidade de uma leitura do significante proposto por Lacan como um elemento agente, “significador” que, na obra de arte, engendra a *verossimilhança* ao gerar *verdades* de inscrição subjetiva para daí gerar *sensações efetivas* em quem a contempla.

A questão não é tão-somente averiguar o que o objeto a ser contemplado e definido como artístico tem de verossímil ou não, mas de discutir pontos associados àquilo em que poderá consistir a *própria verossimilhança artístico-literária ou aristotélica*. Em outros dizeres, trata-se de uma construção ou organização teórica que aqui se vê necessária antes da prática crítica e analítica do texto literário (modelo de arte em questão). Antes da crítica, a organização de uma possível dimensão teórica. Daí: uma busca pelo entendimento da palavra *verossimilhança* em um direcionamento específico ou especializado. O efeito do verossímil (ou do inverossímil) é atual (ainda que sem a presença das palavras) na recepção da obra humana – artística ou não. Porém, a presente proposta de leitura, que trata de discutir caminhos teóricos, propõe que tais caminhos se atrelem à *obra literária*, partindo dela e, de certo modo, *como a depender dela* sem apego a predeterminações estéticas (entendemos a verossimilhança como efeito da obra, não como estética ou parte de processo metodológico de composição artística) e sem depender necessariamente de vínculo com o mérito autoral; o caso dos irmãos Grimm bem se presta a isso, não por demérito, mas por não ter havido, ao menos não oficialmente, reivindicação de autoria dos contos: Jacob e Wilhelm Grimm os apresentaram como histórias populares, folclóricas, tendo apontado a si mesmos como compiladores, não autores.

O universo dos irmãos Grimm fornece uma variedade pertinente de elementos para o que pretendemos extrair da percepção da *verossimilhança*. Por esses elementos grimmianos tencionamos discutir e demonstrar os caminhos da verossimilhança de que tratava Aristóteles pela *formação de sensações*.

Aristóteles fazia continuamente referência à importância do terror e da piedade associando tais sensações a um processo de purificação (catarse) que atingiria o efeito estético do belo, ou o prazer diante do trágico, tendo apontado que em maior grau se daria a purificação conforme as ações das personagens, ações estas que entendemos como já inscritas no **Simbólico** para a formação de juízo de valor, indicando o que é justo ou injusto — em que o parecer justo e, ao mesmo tempo, fortuito, mais se adequará à sensação de prazer proporcionada pelo terror e pela piedade: “o reconhecimento com peripécia suscitará terror e piedade, e nós mostramos que a tragédia é imitação de ações que despertam tais sentimentos. E demais, a boa ou má fortuna resultam naturalmente de tais ações” (ARISTÓTELES, 1984, p. 251). Em seguida, há menção direta ao “prazer inerente ao terror e à piedade” (p.253), o que, diante da observação/contemplação do externo, da realidade, o espectador experimentará a posição de “segurança”, exatamente como espectador/observador que é. A *catarse*, purificação, purgação, expurgação, a depender da tradução, refere-se ao despejo de tais sensações desconfortáveis sem o envolvimento com elas; a *catarse*, esse despejo que, por esta leitura entendemos que culminará no prazer de que o próprio Aristóteles trata, só se efetivará mediante aquilo que, mesmo em obra de ficção, *pareça verdadeiro*, seja no sentido de *parecer justo* ou *desejável*, independente de se configurar em ações possíveis ou fantásticas: esse é o *verossímil* configurado na artisticidade aristotélica. Assim é que compreendemos que a arte imita as *sensações* que a natureza nos proporciona, a tal ponto que as reproduz; no caso, se ser *verossímil* é assemelhar-se a uma verdade, essa verdade é o que

o sensível capta, compreende e assimila — e, nas sensações, sublima. Insistimos que essa verdade não é o suposto **Real**, mas a impressão que cada indivíduo tem dele, a representação que cada indivíduo dele faz, inclusive nas sensações.

Os contos de Grimm primam pelo trágico, pelo sombrio, o que faz com que sejam com frequência associados ao terror e à violência. Não raras vezes, encontramos nesses contos passagens brutais, de certo modo fiéis à proposta de reabilitação da memória popular que desejavam os irmãos Grimm e que Darnton associou à maneira como camponeses contavam histórias quando escreveu que “ódio, inveja e conflitos ferviam na sociedade camponesa” (DARNTON, 1996, p. 29).

Aristóteles propunha o trágico como local de ações de caráter elevado, a provocar *sensações* de cunho elevado: o ponto em que está a *catarse* no texto da *Poética* já a determina como efeito de sensação mais relevante para o filósofo em suas análises da obra de arte. O que Aristóteles demonstrou com a *catarse*, os Irmãos Grimm, entendemos, mantêm - e a *catarse*, como despejo de sensações sem compromisso, aí está ao lado de *Schadenfreude*, *conforto familiar*, *Kitsch*, etc. A questão é a sensação como verdade e a arte que imita essa verdade, e o verossímil como reprodução de efetivas sensações. A verossimilhança aristotélica, portanto, na dimensão da verdade em sensações, é característica essencial do teor das sensações intersubjetivas nos contos de Grimm, e isso confere universalidade e valor literário a tais contos *mesmo sem autoria reivindicada*, embora com *significantes que sugerem sintomas de*

autoria, como apresentamos em um dos capítulos com a demonstração da diferença de uso entre os significantes *Königtoschter* e *Prinzessin*. Mesmo que esta última não tivesse sido observada, o valor literário dos contos, no que tange à verossimilhança aristotélica, ali permaneceria — apenas o caminho do “mérito autoral”, cuja relevância não pertence à presente discussão, engendraria um caminho diferente. Em tempo, entendemos que discutir o valor artístico-literário de uma obra não é necessariamente discutir mérito autoral. Por outro lado, sabemos que há sensações-verdade nos contos compreendidas como grimmismo (o terror, a ternura e a piedade são exemplos).

As seguintes dimensões podem ser observadas nos contos de Grimm: o **referencial**, ou a dimensão não comprometida com o teor artístico, no qual o *fantástico* e o *possível*² não se comprometem diretamente com a criação literária, mas com o entretenimento ou com a instrução, o que pode fazer vir à tona, por vezes, o efeito *inverossímil*; o **artístico**, em que os dois citados (*fantástico* e *possível*), sob a própria liberdade do imaginário popular, representam “verdades” associadas à *realidade*, ao necessário ou *desejável*, promovendo *sensações*.

Assim, pois, propomos discorrer sobre a verossimilhança artístico-literária ou aristotélica a partir dos contos de *Kinder und Hausmärchen* ou *Contos maravilhosos infantis e domésticos*, primeira edição (1812-1815). Os elementos do *possível* e do *fantástico* que virão a auxiliar na composição desse

² Adotamos o termo *possível* para referências ao trivial, “acontecível” do ponto de vista da contemplação do suposto **Real**, não do ponto de vista do *desejável*.

entendimento serão retirados de contos compilados por Jacob e Wilhelm Grimm e comentados no quinto capítulo desta tese, quando trataremos da exposição de *significantes grimmianos*.

A partir dessa proposição principal, ou geral, apresentamos outras metas, como a discussão acerca do inverossímil a partir das mesmas fontes e a elaboração de exemplários situacionais para o verossímil e o inverossímil, no mesmo capítulo.

Há várias gerações, desde o aparecimento das primeiras publicações dos contos folclóricos europeus dos irmãos Grimm (*Märchen*), têm surgido traduções para o português do Brasil. No entanto, na maior parte dos casos, essas traduções ou não trazem todos os contos (de fato, nunca o fizeram, ao menos não os da primeira edição) ou acabam enveredando para o caminho da adaptação, o que os torna, muitas vezes, irreconhecíveis ou incríveis quando os “originais” ou “mais antigos” são mencionados. Este estudo utiliza mais especificamente a tradução de Christine Rhörig, publicada em 2012 para comemorar os 200 anos da primeira edição de *Kinder und Hausmärchen*. Essa tradução buscou ser “fiel” à estrutura narrativa dos contos e à maneira alemã de contar histórias³, segundo prefácio da equipe de pesquisa e tradução. Por vezes, haverá recorrência à tradução inglesa da edição de 1857 da Wordsworth e à original alemã de 1812-1815, incluindo o prefácio dos autores. No mais, por motivos associados à necessidade de comparação, outras traduções proporcionarão a possibilidade de que algumas alusões a elas sejam

³ Walter Benjamin se referia à Alemanha como o centro espiritual do brinquedo. Isso está associado às reflexões do autor acerca da mímica, da brincadeira e do teatro - o universo do contar histórias. (BENJAMIN,1994. p. 244-249).

realizadas também ao longo do trabalho. Neste último caso, não se trata de edições específicas, mas de antologias de contos de Grimm em português brasileiro ou em inglês.

Como o objeto de estudo desta pesquisa (*Contos maravilhosos infantis e domésticos*, tradução de Röhrig) é uma *edição* (ou reedição traduzida) e não uma *antologia*, há nela vários contos pouco conhecidos que, em edições posteriores (dos próprios Grimm), foram suprimidos (como o de *Hans Dumm* ou *João Bobo*, rapaz que conseguia tudo o que desejava e um dia desejou que uma princesa engravidasse dele) ou alterados (como *Rapunzel* ou *Mil Peles*⁴). Outros, que foram acrescentados, como os conhecidos *Os músicos de Bremen* e *O pequeno Polegar* (edição de 1819), por não constarem na primeira edição, não farão parte deste estudo.

Kinder und Hausmärchen (1812-1815) é uma edição que se diferencia de modo relevante das demais por apresentar, em vários momentos dos textos, indícios da pressa dos irmãos Grimm em alterar o conteúdo compilado (eliminando trechos “obscenos” ou considerados “impróprios”) para que a obra pudesse ser publicada:

[...] quando a coletânea já estava no prelo, críticas levaram os irmãos (Wilhelm em particular) de volta à prancheta para rever,

⁴ *Allerleirauh*. A versão mais conhecida nos países ocidentais é a de Perrault (1697), com o título de *Pele de Asno* (*Peau D'Âne*). Ainda assim, *Pele de Asno* não é muito difundida no Brasil devido à insinuação de incesto - o desejo que um homem (rei) sente pela própria filha. Os irmãos Grimm, embora tenham procurado adaptar e filtrar o que os críticos na época da primeira edição dos contos chamavam de “grosseiro” ou “obsceno”, deixaram, ao menos na edição de que tratamos, como se verá mais adiante, traços de sexualidade, como a *Rapunzel* que engravida do príncipe durante colóquios amorosos na torre, *Hans Dumm* e a princesa grávida e *Mil Peles*, história de uma princesa que se casa com o próprio pai, a despeito da branda versão perraultiana (em que a moça foge e se casa com o príncipe de um reino vizinho) publicada cem anos antes.

reescrever e editar. Um crítico condenou a coletânea como contaminada por influências francesas e italianas. Outro lamentou a vasta quantidade de material 'patético' e de 'mau gosto' e instou os pais a manterem o volume fora das mãos de crianças. O filósofo August Wilhelm Schlegel e o poeta Clemens Brentano ficaram decepcionados com o tom grosseiro dos contos populares e recomendaram um pouco de estratégia para torná-los mais atraentes. (TATAR, 2004, p. 351).

Nessa primeira edição, as madrastas, por exemplo, ainda não haviam “nascido”: Branca de Neve é vítima e algoz da própria mãe, que se tornará madrasta na edição seguinte (1819-1822) e assim permanecerá até a última edição de Grimm em vida (1857) e também até nossos dias, por influência dos próprios Grimm, que popularizaram mundialmente o conto, e pelas inúmeras adaptações que daí surgiram (literárias, cinematográficas, musicais, televisivas, etc.); Hansel e Gretel (atualmente mais conhecidos no Brasil como João e Maria) são abandonados na floresta por um pai que se “deixou influenciar” pelo poder maligno da *mãe* das crianças, não da madrasta.

Além disso, a violência nesta edição é acentuada ao extremo, se a compararmos com as subsequentes: crianças que brincam de açougueiro e se mutilam, chegando ao ponto de uma degolar a outra; homens e mulheres torturados e mortos com fogo, devorados por feras, arrastados pelas ruas em processos de execução comuns na Idade Média, mas já violentos demais para aquele incipiente século XIX, tanto que os irmãos Grimm alteraram o texto a partir da segunda edição, suprimindo muito da violência que haviam deixado passar na primeira, uma vez que o mais importante (sexo) fora eliminado. Outros pormenores característicos da primeira edição estão na seleção e mesmo no título dos contos: lá está *As viagens do Pequeno Polegar*, mas não

O *Pequeno Polegar*, conto supostamente “de origem” e que seria algo como requisito para ler o outro. O *gato de botas*, o conhecido conto do herói trapaceiro, que comete latrocínio e mente para alcançar os próprios objetivos, aparece somente nesta edição dos Grimm (em vida: lembremo-nos de que 1857 é o ano da última edição dos contos modificada e organizada pelos próprios irmãos), de modo que é possível inferir traço de autoria na própria seleção dos contos. O gato da história é um herói do conto maravilhoso, a superar desafios sem cometer erros que o desviem de seus objetivos - ele obtém sucesso, e o sucesso é a marca do autêntico herói deste tipo de conto. Propp (2001, p. 139) propõe que “nos contos maravilhosos encontramos o herói verdadeiro e o falso-herói: o verdadeiro executa a tarefa e é recompensado, o falso não consegue fazê-lo e é castigado”. Propp se referia à dualidade herói/impostor, quando há um indivíduo que finge ser o responsável pelas ações do efetivo herói, mas que, devido ao fato de não ter a habilidade necessária para realizar determinadas tarefas, acaba sendo descoberto e punido. O gato, nesses termos, é o próprio herói, pois não comete erros e é recompensado; entretanto, é ardiloso, violento e embusteiro, ameaçando inocentes e matando um ogro que nunca se oferecera como antagonista. Possivelmente essa disparidade motiva o fato de a história do gato não aparecer em edições posteriores publicadas e revisadas pelos próprios irmãos Grimm, apesar de ser um conto de notável relevância cultural até nossos dias.

Com tais considerações, percebemos a importância de analisar nesta tese apenas a primeira edição dos contos de Grimm. Se o objetivo dos irmãos era a fidelidade à crueza do conto popular, embora isso não tenha sido viável senão

em parte, eis a edição que mais se alinha com o projeto original dos dois escritores e folcloristas.

Retomando a verossimilhança, ponderamos que, em primeiro lugar, se tratamos da verossimilhança artístico-literária, convém que nos posicionemos acerca da significação do que entendemos por arte, em sentido amplo para este estudo, visto que o conceito de verossimilhança se estende a todas as formas de arte – e além. Entendemos resultar a arte de um legítimo processo de criação. Porém, para que haja sentido em tal afirmação, é necessário um julgamento do sentido aqui atribuído ao conceito de *criação*. Assim, ponderamos que a criação, em si, só se dará quando houver, ainda que de maneira tênue, uma cumplicidade entre o objeto produzido e a *subjetividade* de quem o produz, pois o traço subjetivo é o que diferencia um ser humano de outro e, no âmbito psicológico⁵, determina que não haverá dois indivíduos humanos iguais. Pessoa afirmou que a arte só será efetiva como a autoexpressão que busca ser absoluta (PESSOA, 1993, p.219). A partir de tal viés, compreendemos que o teor artístico de uma obra resulta de uma *verdade* peculiar, que dista conceitualmente da verdade factual ou verdade dos gestos. Ou antes: tratar-se-ia, para o dizermos de modo alegórico, de uma *verdade nua* que não se envergonha da própria nudez. É dizer que se trata de uma verdade que, para além das dimensões do possível ou contemplável, é *subjetiva*, embora inscrições *significantes* externas ou anteriores aos indivíduos portadores de um sujeito (traços como sentimento de justiça, juízo de valor,

⁵ O psicológico que aqui se toma diz respeito à dimensão – única para cada indivíduo – de *representações* do Real: do **Unbewusst** descoberto por Freud ao **Simbólico** explicado por Lacan.

difundidos culturalmente e influentes sobre determinadas sensações do indivíduo) influenciem na composição dessa verdade e apareçam, na obra de arte, dispostas em conformidade com a ordem⁶ da subjetividade - uma vez que o juízo formado por inscrições *significantes* externas, históricas, culturais, é constituinte da própria lei do **Simbólico**, da intersubjetividade.

Assim, um indivíduo da espécie humana produz algo que se identifica com sua *subjetividade*: por ser a subjetividade elemento único, haverá algo de inigualável e de *original* na obra; eis aí o inantecipável, o *estranho* que entendemos ser traço distintivo da *criação*, a despeito do que seria cópia ou compilação de lugares-comuns. O reconhecimento de “algo único” em qualquer objeto ou conceito produzido por um ser humano é que caracterizará (o que foi produzido) como *obra de arte*.

Sabemos não estar a qualquer alcance imediato do fazer científico determinar o que seja realmente *subjetivo* ou *único*, mas há indícios que podem indicar caminhos aos críticos e apreciadores de arte: o *estranhamento*⁷ (por uma disposição incomum, mas lógica, de cores, sons, palavras, formas, etc.), pois o objeto de arte não é funcional no que tange à pontualidade informativa de um texto o qual se elaborou como deliberadamente jornalístico ou científico; ele é informativo no âmbito das *sensações* e da sentimentalidade, provocando no apreciador uma *reação subjetiva* muitas vezes imediata, relacionada ao instantâneo reconhecimento de tribulações ou prazeres universais – ou comuns a pessoas que pertencem a determinado grupo social ou cultural; a

⁶ No sentido de comando.

⁷ O próprio *unheimlich* freudiano. FREUD, Sigmund (1919). Trad. Jayme Salomão. *O sinistro*. In: _____. **Obras psicológicas completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XVII p. 275-314).

verossimilhança, por esse viés, não representa simplesmente aquilo que, na obra de arte, é *parecido com a realidade física* ou *fisicamente possível* no **Real** que supomos contemplar, mas aquilo que, quando produzido (criado) e exposto, causa, no apreciador, **sensações** semelhantes às experimentadas na realidade⁸, as quais, ainda que como eventos ou imagens, não existam no mundo físico.

O entendimento de fantástico, neste estudo, remete ao conjunto de seres e ações que pode haver na arte, mas que não há no âmbito do possível. A partir disso, torna-se possível a afirmação de que o *fantástico* é exclusivo do universo cultural – não necessariamente artístico, mas (repetimos conscientemente) cultural. Na verdade, tal definição, que atribuímos por ora e em tese ao *fantástico* já é proposição de que o termo aqui seja tratado como elemento pressuposto (e não necessariamente apartado do insólito, por exemplo) – ao menos nesta pesquisa e/ou por agora. A discussão acerca do entendimento do fantástico não se apresenta aqui como proposta em si (ao contrário do que acontece com a verossimilhança).

A questão é que também do universo fantástico, em cuja dimensão a verossimilhança corre o risco de ser rechaçada pela contemplação do *impossível*, podem-se retirar traços e informações que viriam a compor exemplos dela. No verossímil jaz um conceito de verdade – eternamente sem solução, mas sob inúmeras suspeitas – o qual se regula com o contemplado de fato no mundo: dos gestos e das formas e do que a isso se assemelha sob as impressões humanas. A verdade imediata, que nos remete em primeira mão a

⁸ Realidade, não Real.

gestos⁹, não é o que se chama **Real**¹⁰; é, antes, realidade. A realidade, por sua vez, nada mais é do que a captação que do Real cada indivíduo experimenta por sua capacidade de contemplação, assimilação e concepção. Portanto, a realidade é resultado da experiência *subjetiva* diante do **Real**. Nessa experiência estão as sensações físicas e também o aparato das sentimentalidades psicológicas (carne e mente; carne e espírito: em entendimentos um tanto mais tradicionais ou clássicos, essa dicotomia já se mostra nascida tão obscuramente como a própria percepção humana). Assim, a que “verdade” a *verossimilhança* se assemelha? Será possível, diante da já antiga constatação do subjetivo na arte, assegurar que o verossímil é o que se limita a gestos e formas do *possível*? Não seria antes outra a verdade, já que a arte há de ser única em verdadeira autoexpressão? Ou: não seria outra a verdade, visto que a realidade é representação, e representação depende do subjetivo? A primeira questão, que envolve apenas a dimensão do *possível*, exige-nos uma negativa em tom peremptório, pois a arte não está limitada ao funcional da reprodução dos gestos – e a verossimilhança poderia ter lá estacionado *caso não houvesse nela envolvimento com a consideração estética da obra de arte*. A arte, como exposição de uma verdade subjetiva, trará à verossimilhança a responsabilidade de *imitar sensações e sentimentalidade* (verdades subjetivas, ou meramente verdades da realidade,

⁹ ‘Ce ne sont pas mes gestes que j’écris; c’est moi, c’est mon essence’. MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**. Livro II. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 72. Percebe-se que a exposição da própria subjetividade, ou ao menos o desejo de que tal exposição viesse a se efetivar remonta de muito antes do Romantismo, cujos passos iniciais eram dados na Alemanha dos irmãos Grimm.

¹⁰ LACAN, J. **O Simbólico, o Imaginário e o Real**. Tradução de Paulo Roberto Medeiros e Jacques Bourgeois. Conferência de 08 de julho de 1953 na Sociedade Francesa de Psicanálise. *Revista Veredas*, n. 4., dez. 1994.

caso se entenda a realidade como representação); ou antes: a verossimilhança artístico-literária imita, não o factual mundo externo das obras, dos gestos e dos acontecimentos, mas a *captação ou experiência que deles se podem retirar*, o que é dizer que o verossímil artístico não se compromete apenas com os gestos e as formas em si, mas com a captação que aquele que recebe a obra de arte receberá do confronto com o mundo dos gestos¹¹ (em tal medida, o *causar medo ou angústia* é resultado da efetivação da verossimilhança, pois medo é uma *verdade* em nossos confrontos com o mundo dos gestos; terror e piedade são palavras de ordem nas *sensações* diante do trágico aristotélico; o medo - ou terror- há de ter *medida* de intimidade com o que há *deveras* no receptor como deveria haver *deveras* em quem se propõe a criar – numa escala que, a partir desta verossimilhança proposta, poderá conferir valoração ao texto literário – objeto de arte em questão).

Além disso, há o óbvio que reside na bastante conhecida distinção entre o que é *igual* e o que é *semelhante*: ser verossímil não é ser verdadeiro, é *parecer verdadeiro*.

Mais ainda, no que tange ao fantástico como universo de exploração do sentido da verossimilhança, percebemos, em obras de arte de animação (por exemplo), a verossimilhança plástica aliada ao insólito, impossível – mas verossímil ao extremo ao efetivar sensações por recriá-las artisticamente.

É o caso de Walt Disney, animador estadunidense, que mostrava artisticidade ao reproduzir, em obras de sua criação, cenas que (mesmo hoje) representam

¹¹ “O que é a arte pura segundo concepções modernas? É criar uma magia sugestiva contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista.” BAUDELAIRE, Charles. **Escritos sobre arte**. Trad. de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1998.

sensações físicas reais, ainda que essas cenas sejam fisicamente impossíveis (como um elevador que, ao subir muito depressa, achata o corpo da personagem, *imitando a sensação física que todos temos quando tomamos também um elevador apressado, com a diferença de que ficamos apenas na sensação*). Quer dizer, há vários modos de se reproduzir artisticamente *sensações efetivas* e, portanto, engendrar verossimilhança: esse modo plástico disneyano bem exemplifica um deles; o modo grimmiano, quando diante do fantástico, mesmo sem papel de criação reivindicado, dirige-se ao *desejável*, ou o que pode acontecer conforme “a verossimilhança ou a necessidade” (ARISTÓTELES, 1984, p. 248).

Outro exemplo de verossimilhança *imitatio*, no âmbito plástico, é um dedo que recebeu golpe de martelo, e que cresce impossivelmente, mas de modo a imitar uma **sensação** efetiva – latejamento. Nas primeiras animações, poderia tal *imitatio* ter sido considerada surpreendente; hoje é recorrente.

O que importa à questão artística é *o que* opera o ato de criação. Na narrativa, especificamente a grimmiana, é *o que* leva o artista, em comandos subjetivos, a compor uma sequência de ações que imitem no espectador/leitor *sensações* (mormente de comoção e terror) efetivas. Na conjunção Literatura e Psicanálise, esse “o que” ou “aquilo que”, é o *sujeito da criação*, ou *sujeito poético* — portado ou não por qualquer dos irmãos Grimm: com ou sem traço autoral, há traços *de criação* na obra, mesmo sem que possamos pontuar a identidade dos criadores.

A *teoria psicanalítica*, aqui, dá suporte à leitura do texto literário como o faz a *teoria literária*. Da *teoria psicanalítica*, interessam-nos por agora o *sujeito*, a

representação, o *significante*, o **Real**, o **Imaginário** e o **Simbólico**. A representação, em Freud, suscita a efetivação do que o sensível capta do mundo externo, uma vez que o mundo externo não pode ser alcançado em sua totalidade – ele só pode ser “compreendido” em informações que o “representam”. Esse mundo externo, inatingível (justamente por ser irremediavelmente externo) é o que Lacan chama de **Real**. Este **Real** não é sequer o que o indivíduo vê, mas o que há de veras; o que o indivíduo vê é “representação” do **Real**; a saber, esta “representação” é o que se mostra a nós como “realidade”, repetimos. Neste trabalho, o **Real** de Lacan é compreendido como o que Nietzsche chamou de “coisa em si” a dar ideia do que não pode ser captado integralmente, só pode ser representado; o que se apresenta como “realidade” no pensamento lacaniano entendemos como o resultado do confronto entre o *sensível* (de um indivíduo) e a “coisa em si”.

Antes da teoria psicanalítica, Kant, na *Dialética transcendental* (1996, p. 69-355), menciona os conceitos de *phaenoumena* e *noumenons*, os quais se relacionam com a ideia de impossibilidade de assimilação efetiva entre a “coisa em si” e o “mundo subjetivo”: o que vale para o mundo subjetivo dos fenômenos (*phaenoumena*) não valerá para o objetivo das coisas em si (*noumenons*). Nietzsche, em *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral* (2009, p.51-60) trata da verdade como algo impossível, elemento externo à compreensão do que constitui a percepção humana, geradora de ideias. Tal verdade aí se mostra como o que Nietzsche chama de “efetivo” ou “coisa em si”, que retoma de Kant algo que semanticamente se liga também ao **Real** de Lacan, como será desenvolvido no capítulo quarto, em que tratamos da

psicanálise como teoria da literatura e mencionamos ponderações análogas à teoria psicanalítica, tais como de Nietzsche e Kant.

A partir de tais postulados, consideramos que o caminho do verdadeiro a que a verossimilhança, no âmbito da arte, deve estar submetida é o que remete não ao “**Real**”, nem à “coisa em si”, tampouco ao “efetivo” (pois eles, em si, são inatingíveis), nem ao *possível*, mas à mais fiel demonstração que o artista reproduz de sua própria realidade (com a qual e pela qual ele mesmo capta o “Real”, a “coisa em si” ou o “efetivo”): e dessa “realidade”, ou “verdade” podem sair os traços da “verdade subjetiva”, a qual engendra semelhanças (BENJAMIN, 1993, p. 108) à moda da natureza, o que reabilita a *imitatio* clássica. Isso é a retomada, por um viés específico, do caminho da *subjetividade* ou da *autoexpressão* (PESSOA, 1993, p. 219), seja tal autoexpressão consciente ou não. Assim, a verossimilhança artística não se parece com a verdade do “mundo dos gestos” ou com a verdade do *possível*, mas com efetivas sensações que dele o artista experimenta (e, do mesmo modo, o apreciador da obra)¹². O verdadeiro no âmbito subjetivo, pois, é o universo das “representações” captadas pelo sensível. É tal universo a verdade a que a verossimilhança artística deve se assemelhar. O “parecer verdadeiro”, portanto, é a repetição efetiva de uma efetiva *sensação*¹³. Assim, compreendemos as teses que defendem o fato de que não é o *possível* (nem mesmo o fantástico) que determinará, na arte, o que é verossímil ou não. É

¹² O caráter repetitivo no presente texto, no que tange à definição do que se tenciona entender por verossimilhança é proposital - pretendemos, na insistência, sugerir uma intensificação nas explicações do caso, dado que a verossimilhança corre o risco de se mostrar fugidia.

¹³ A Madeleine de Marcel Proust é um bom exemplo da sensação retomada a partir de um confronto do eu com o mundo.

dizer, o verossímil artístico não depende, definitivamente, do *possível* - nem refuta a fantasia.

Também da verdade subjetiva (ou resultante do confronto entre o *sensível* e o **Real**), obtém-se a verdade linguística¹⁴ em suas nuances culturais aliadas à comparação entre (por exemplo) *camponês* (palavra com ares de “somente ficção” para o leitor brasileiro comum) e *agricultor* ou *roceiro* (será que, nesta situação, *estalagem* e *pensão* têm o mesmo sentido para um leitor brasileiro comum?) dependendo do contexto. O texto também pode *parecer* verdade ou ficção conforme a linguagem, ou adotar os ares de uma ficção que se assume como tal e também como se já dissesse ao leitor que ali está tão-somente para entretê-lo com suas formas exclusivas, diferenciadas e, portanto, surpreendentes. A impressão de verdade num âmbito sociocultural que se retira da palavra é também traço de regionalidade ou de tipicidade (MAFFESOLI, 1962, p. 91-97).

Como entendemos o *possível* em âmbito geral: *agnum lupus devorat* é uma sentença que sugere, pela captação histórica que temos dos dados do **Real** não-eu, verdade permanente ou incontestável, sugerindo algo sempre *possível*, mas nem sempre trará efeito do verdadeiro; diferente é *bestiae loquentes*, menção do cabível ou desejável; não acontece, não acontecerá, mas se parece com o *que poderia acontecer*, como ponderou Aristóteles e, conforme ponderamos ao associar Aristóteles aos ensinamentos de Lacan, parece-se com o que *desejamos que possa acontecer*. *impossível*, mas *verossímil*.

¹⁴ A partir de leitura de Wittgenstein (1968), que será mencionado no quinto capítulo desta tese.

A “realidade” ligada ao *possível* típico ou da tipicidade, nos contos de Grimm, estará frequentemente na repetição ritualística do modo de ver a morte, a honra, a estupidez, a inteligência. Um *possível* típico, julgado como verdadeiro, que forma o conto maravilhoso é, por exemplo, a premissa de que o indivíduo honesto é ou parece tolo, restando à esperteza a desonra ou desonestidade: o herói honesto é o mais jovem e o mais tolo; os mais experientes são legítimos “velhacos”. A configuração de uma fórmula que retrata caracteres típicos de determinadas culturas, já esperados, experienciados e vividos pelo leitor/ouvinte de uma história é, em grande parte, responsável por sua aceitação no ato da recepção. Na verdade, propomos é que não há problemas em um *possível* ou *impossível* parecer verdadeiro conforme as expectativas de quem contempla cada um deles (como é o caso dos animais falantes, que parecem verdadeiros, mesmo contemplados sob a certeza de que não o são). Questionável seria, do ponto de vista artístico, uma situação que, mesmo *possível*, não parecesse verdadeira (o fato de Rapunzel não ter usado os próprios cabelos para fugir da torre ou de Branca de Neve ter aberto a porta a estranhos mesmo depois de ter sido advertida e enganada são situações questionáveis). Importa, pois, ao *possível*, e mesmo ao *impossível* o *parecer verdadeiro*, SER VEROSSÍMIL- e suscitar sensações.

O *possível* se tomado por si só como verdade não estará além uma verdade palpável, primitiva, remetendo à ordem do mundo - mas não à ordem do parecer verdadeiro, do *ser sentido como verdadeiro*. O bom texto pelo modo aristotélico é, segundo nossa proposta, o que apresenta o poder da “realidade” sentida superando o do mero *possível*, o que há desde Édipo, cuja história trágica se desencadeia graças a uma falha cometida pelo herói. Tal história

suscita comoção, quer sejam “terror e piedade”, sensações efetivas obtidas graças a inscrições do **Simbólico** (onde se inserem a Lei e os interditos, por exemplo) na dimensão das representações operadas pelo *sensível* de um indivíduo.

No que tange, por outro lado, à dinâmica de traços culturais e intersubjetivos nos contos, já vimos discutindo a associação direta deles com a “realidade”, entendendo “realidade” como o resultado do confronto eu/mundo. Assim, percebemos basicamente o jeito subjetivo de a verossimilhança se manifestar. Verdade subjetiva, autoexpressão, tudo isso indiciado através de episódios impregnados de julgamentos da **Lei** intersubjetiva, que, por assimilação de traços socioculturais ou históricos, engendra no indivíduo impressões de verdade - é dizer que o *possível*, quando se insere na dimensão sociocultural a articular o intersubjetivo, acabará por reger a impressão do verdadeiro, em juízo de valor, de beleza, de ética - a saber, Édipo, modelo-mor do trágico aristotélico não suscitaria terror nem piedade se não houvesse interferência de saberes predeterminados por inscrições simbólicas preestabelecidas socioculturalmente - particularmente o interdito do incesto. Não discutimos nesta tese o sociocultural como conceito; adotamos a palavra *sociocultural* e suas derivações de modo livre, despido de compromisso teórico, para apenas ilustrar ou representar o que já se mostra inscrito como “verdade” fora do “eu” ou mesmo fora do entendimento comum de “natureza”. A saber, a importância do sociocultural diz respeito à justificativa do “parecer verdadeiro”, e quanto mais certos traços socioculturais se provam historicamente, mais a verossimilhança se justifica.

Continuando, mencionemos o açúcar (por exemplo), que aparece regularmente nos contos de Grimm, como traço de uma dimensão sociocultural que distingue uma época (possivelmente o Renascimento) em que, mesmo já consumido e conhecido na Europa, conforme aponta Lempis (FLANDRIN; MONTANARI, 1998, p. 611-613) e presente nas histórias do povo, era produto “precioso” de custo alto, fazendo-se presente na mesa dos ricos, dos nobres e das criaturas celestes. O pobre, que consumia pão de cevada, só tinha acesso ao açúcar por meios mágicos ou de ordem espiritual, como no caso de *O mingau doce*, verdadeira iguaria no século XVI, quando o açúcar, já ambientado na Europa, era visto como alimento não-exótico, mas caro:

Era uma vez uma pobre menina devota que vivia sozinha com a mãe e elas não tinham mais o que comer. Então a menina saiu de casa e entrou na floresta, onde encontrou uma velha que já sabia de seu sofrimento e por isso lhe deu uma panelinha para a qual ela deveria dizer: “Cozinha, panelinha!”, e a panelinha cozinhará um delicioso mingau [...]. GRIMM, Jacob.; GRIMM, Wilhelm. **Contos maravilhosos infantis e domésticos**. Tomo 2 (1815). Trad. de Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 104¹⁵.

A menina pobre só teve acesso ao açúcar por influência de magia. Não se pode deixar de perceber, também, o cuidado dos irmãos em registrar o caráter espiritual da criança, a fim de torná-la digna do alimento precioso: menina *devota* (*armes frommes*, pobre e religiosa). A magia, no âmbito espiritual das virtudes, em oposição aos vícios, favorecia, em primeiro lugar, aos humildes e devotos; não era o bastante ser pobre, era necessário que o indivíduo em questão fosse portador de uma virtude moral ou espiritual: “Adotar o nome de

¹⁵ Como o objeto desta pesquisa é a edição citada, doravante as referências feitas a ela serão através da sigla CMID (*Contos maravilhosos infantis e domésticos*, com indicação do tomo e da página). Haverá referências diferentes apenas quando se tratar, excepcionalmente, de outra edição.

um santo era buscar a identificação profunda com ele, era receber suas características essenciais, suas virtudes, reveladas exatamente pelo nome”, escreve Franco Jr. (2001, p. 201) comentando acerca da importância da virtude espiritual em idos medievais. A menina não tinha nome; a maioria das personagens grimmianas não tem nome, mas a indicação de “pobre e devota”, como “humilde e piedosa” já é uma designação pertinente ao caso e sintomática de certos valores medievais. Esse apego ao espiritual como dimensão da virtude e da valoração ética se torna ainda mais claro no conto *A protegida de Maria*, conhecido antes da tradução de 2012 como *A filha de Nossa Senhora* (*Marienkind* no original dos irmãos Grimm). Nesse conto, há um casal pobre que tem uma filha (fórmula recorrente na narrativa popular maravilhosa), mas não dispõe de meios para criá-la. Então, surge Nossa Senhora, que se oferece para levar a menina para morar no Céu e tomar conta dela. Nossa Senhora é figura constante nos contos populares maravilhosos de Grimm, e aparece como uma das raras possibilidades de uma mulher virtuosa e poderosa ao mesmo tempo: a saber, a mulher, para ser poderosa, ou é má, ou santa, no sentido espiritual. Uma rainha, no entanto, como mulher de poder estatal, é má. Rainha bondosa é consorte — não raras vezes morta. Muitas vezes, essa santidade é representada por uma “velha”, clara indicação de maternidade, como *A velha mendiga* (*Die alte Bettelfrau*), chamada de “vovozinha” na tradução de Röhrig, mas de “velha mãe” no original em alemão (*Altmutter*) e de “boa mãe” (*good mother*) na maioria das traduções inglesas do séc. XIX, o que gera o indício de associação da bondade poderosa à maternidade, visto que a “velha” é alternativa de poderes místicos na maioria dos contos, quando não se trata da própria Nossa Senhora (*Unserer*

Liebfrau), representante maior da bondade feminina e dos poderes místicos e espirituais atribuídos à mulher no Ocidente. Essa santidade da figura materna é valorizada fortemente pelos irmãos Grimm. Já na segunda edição dos contos, todas as mães más são convertidas em madrastas, entre elas a mãe de *Branca de Neve* e a de *João e Maria*. Quanto à menina protegida de Maria, é levada ao Céu, onde “[...] passava bem, comia pão doce e tomava leite com açúcar” (CMID, Tomo 1, p. 42). Diante da menção do alimento como traço cultural, a salsicha (que não se distingue do chouriço, salvo em tradução, quando *Wurst* será linguiça ou chouriço ou mesmo salsicha) dá ao leitor a evidência de traços que mesmo hoje permanecem na configuração cultural da alimentação na Alemanha, embora nos contos de Grimm tal alimento (chouriço, linguiça ou salsicha), mesmo acessível ao povo, que cria porcos e recorre ao embutido para conservar a carne, é restrito a quem tem ao menos pequenas propriedades rurais ou comércio na cidade: lenhadores, pescadores ou camponeses, por exemplo, desejam nos contos a *Wurst* como alimento e a consideram iguaria, pois nem sempre têm acesso a ela, embora a conheçam bem. Também a *Wurst*, dependendo da história, ganha vida, como em *O camundongo, o passarinho e a linguiça*, em que os três vivem em ambiente doméstico e dividem tarefas comuns entre homens e mulheres do povo (buscar lenha, apanhar água, preparar refeições). Os traços repetidos em ciclos ritualísticos de açúcar e *Wurst* como iguarias em dimensões sociais diferentes são também, como quaisquer outros traços socioculturais recorrentes, evidências de que os contos de Grimm funcionam como chaves de leitura para eles mesmos e sobre eles mesmos teorizam, contextualizam, exemplificam. E, retomando pontos, o que se configurou historicamente atingiu a dimensão do

parecer verdadeiro, ou ao menos, do ser ou parecer *possível*. De qualquer modo, esses traços conferirão ao texto características as quais contribuirão para seu reconhecimento pelo leitor: e, diante do reconhecimento, as *sensações*.

Outra evidência de traço cultural a formar o “parecer verdadeiro” é o embuste que caracteriza o falso herói, também frequente em *Kinder und Hausmärchen*: o falso herói, porém, não é aquele que cumpre um objetivo mesmo sem ter as virtudes heroicas, como foi o caso do gato de botas. O gato era um herói de fato, pois ele mesmo cumpriu suas metas e obteve sucesso. O falso herói é o impostor, aquele que finge ter realizado as proezas de outro, como ocorre em *O osso que canta*, no qual dois irmãos mais velhos matam o mais novo para assumir a proeza que o caçula realizara (CMID, Tomo 1, p. 143). A constatação do embuste, o julgamento do impostor. Isso provoca *sensações*: *anseio por vingança, desprezo, Schadenfreude* diante de punição severa.

Finalmente, o *inverossímil* não está necessariamente na fantasia (duendes, unicórnios, fadas, homens que voam, etc.). Ele em geral está em ações (*possíveis*, não tão raras vezes) nas quais o leitor *deixa de acreditar tão logo as capta*. Há fatores de falta de verdade que se espalham *universalmente* no espaço e no tempo. Geralmente a falta de verossimilhança suscita no leitor (pois dele dependem o verossímil e o inverossímil) estupefação diante de suposta estupidez. Essa estupefação inclusive é reação característica ao que não parece verdadeiro mesmo sendo possível. Em contos de Grimm não estranhemos o fato de um príncipe escalar os cabelos de *Rapunzel* para encontrá-la na torre, pois já é perceptível aí a possibilidade de uma

representação cultural e alegórica dos esforços que um indivíduo é capaz de fazer quando realmente tem um propósito, como já está no herói clássico Hércules e seus doze trabalhos: *poderia acontecer* na medida do *desejável*. O que pode, na sequência narrativa, suscitar estupefação diante da captação de algo tolo ou aparentemente inexplicável (a evidenciar essa inexplicabilidade) é o fato de Rapunzel ter os cabelos longos, por onde sobem o príncipe e a bruxa, e não os utilizar para descer da torre e fugir com o amado. Há possibilidade de que se reconheçam aí indícios de raízes misóginas (KRAMER; SPRENGER, 1486/2000, p. 51) no tom medieval que os irmãos pretenderam dar aos contos, a atribuir a tolice à mulher como se isso fosse uma verdade, e teríamos uma espécie de verossimilhança, em sendo o caso, restrita, característica do horror que, na Idade Média, punha a mulher como maligna, demoníaca, tola, desprezível, tomada como “agente de Satã”. Dar poder a ela era sinônimo de perigo, como sujeitar-se ao mal (DELUMEAU, 2009, p. 482-506). De qualquer modo, seria tal insinuação não mais que referência a uma verossimilhança questionável. É dizer que, mesmo diante dessa possibilidade, o leitor de hoje permanecerá questionando essa “tolice” de Rapunzel, sem ligar para a insólita (mas verossímil por estar associada a um traço universal: objetivo - esforço - sucesso, independente de época ou local) proeza do príncipe e da bruxa — *desejável*.

A Rainha Má da história de *Branca de Neve* conversa com um espelho, o qual lhe revela o necessário para que se desencadeiem a inveja e, conseqüentemente, o ímpeto homicida. Conversar com um “espelho mágico” é insólito, fantástico — mas crível, na medida em que também o seria um indivíduo humano voador: o que parece verdadeiro por ser *desejável* (voar,

conversar com animais ou seres inanimados, tornar-se fisicamente invisível) e diverge do *possível*, que rege a impossibilidade de tais ocorrências.

Daí a verossimilhança ser, desde Aristóteles, *conditio sine qua non* para a realização do teor artístico (e para a valoração ascendente de tal teor) em uma obra.

Chamamos atenção agora para um ponto em que dadas ações, em contos populares de teor secular podem causar impressão de inverdade, ou de não *parecerem verdadeiras*, como pais abandonarem filhos na floresta para que sejam devorados por feras — hoje tal ato, se viesse a ocorrer de fato, causaria comoção e estupefação no âmbito social, à maneira trágica, como propunha Aristóteles; quer dizer, isso já não faz parte da prática social do Ocidente, mas, em outros tempos, especialmente na Idade Média da peste e da escassez de alimentos, pais matavam crianças por motivos financeiros. O conto, sem o compromisso com possíveis ocorrências de fato acaba por, em vez de causar comoção, gerar suspeita de inverdade. Possivelmente eram ações como estas, associadas, no caso, à miséria e à mesquinhez que Aristóteles refutava quando apresentava o tratava da associação do trágico com *ações elevadas*. Entendemos por Aristóteles que ações restritas a épocas ou regiões específicas, ao se destituírem de universalidade, acabarão por sugerir o que se encontraria no pólo oposto do *elevado*, como ações menores, menos verossímeis. Assim, dependendo do leitor ou espectador, tais ações sempre correrão o risco de não parecer verdadeiras, já que, mesmo possíveis, não são desejáveis, mesmo que tenham representado práticas comuns efetivas: abandono de crianças em lugares ermos, sufocamento com travesseiros, etc (ARIÈS, 1981, p. 10-11).

O conhecido conto *João e Maria* (CMID, Tomo 1, p. 85) reúne gestos e fatos incompreensíveis e mesmo risíveis nos dias de hoje. Suspeita-se da falta de verossimilhança em várias ações do texto. A mais contundente situação do caso é justamente o fato de o pai deliberadamente abandonar os filhos na floresta (para que sumam, supõe-se – ou que morram, o que viria a ser, no contexto da história, extremamente provável). O leitor suspeita da falta de verdade por quê? O que há de inverossímil nisso? É dizer: não se trata de magia, de bruxas, de fadas, de fantasia. Nada há de onírico, insólito ou *fantástico* na cena. A ocorrência é *possível*. O que ocorre é que a história vem de tradição oral, remetendo à Idade Média¹⁶ (europeia), período histórico em que o conceito de família – e de infância – nem tangia de leve o que há na atualidade¹⁷. Não que venhamos a admitir uma época como rudimento de outra, a crer no processo evolutivo como melhora e não simplesmente adaptação ou transformação, mas é certo que, em outros idos — outra fome; dizemos aqui de *outra* realidade – outra captação ou contemplação do “mundo dos gestos”. A escassez de comida já teve sentidos bastante diversos dos de hoje – a fome, quando antes da *definição da infância*¹⁸, vencia a batalha, pois — como captação do mundo dos gestos — é primordial¹⁹. Daí, o trivial de antes

¹⁶ Em *João e Maria*, como em *Chapeuzinho Vermelho*, há o “medo da floresta” ou o “medo das feras”. A respeito de *Chapeuzinho Vermelho*, escreve Tatar: “Folcloristas sugeriram [porque o predador da história é uma ‘fera real’, não um papão ou ogro] que a história de *Chapeuzinho Vermelho* pode ter se originado relativamente tarde (na Idade Média) como um conto admonitório que adverte as crianças para os perigos da floresta.” TATAR, 2004, p.31.

¹⁷ “...até o século XIX a criança como ser inteligente era totalmente desconhecida, ao que se agrega o fato de que, para o educador, o adulto era o ideal proposto como modelo para as crianças.” BENJAMIN, 1993, p. 251.

¹⁸ Ariès comenta a respeito do entendimento de infância, adolescência e juventude, e escreve sobre o “infanticídio tolerado”, que teria persistido até o fim do século XVII. ARIÈS, 1981, p. 10-11.

¹⁹ No sentido original do termo: primitiva, primeira, ancestral.

(no âmbito de uma verossimilhança do factual, do banal) acaba por se tornar o inverossímil de hoje (ao menos em aparência), num movimento cíclico já evidente em demasia. Por isso *este caso* é típico da verossimilhança restrita: aquilo que não se *parece* com dada verdade social ou histórica acabará por ser corriqueiro em outra *verdade* (que não terá deixado, salvo por inadvertência *do leitor*, de o ser). Porém, essa verossimilhança, pela própria restrição, vale menos, é *menos elevada*, pois *parece ser inverossímil*: crianças abandonadas à mercê de animais carniceiros pelos próprios pais; mulheres absurdamente tolas; a verossimilhança relativa é contextual e depende da familiaridade que o leitor tem com os elementos extratextuais da literatura que consome. É dizer: depende menos do texto, é menor no próprio texto.

Isso, portanto, significa que o verossímil poderá ser lido como universal ou restrito, no sentido de permanecer em estado de dependência contextual. O que se poderia chamar de *efetivamente inverossímil*, no âmbito da presente proposta, é a ação que se cria forçosamente para que uma história siga seu rumo: coincidências, por exemplo, quando se tornam insistentes, revelam ao leitor a *mentira do autor*²⁰ – que terá, por força da avidez de produção, falseado na verdade subjetiva da criação.

Na versão de Grimm de *Chapeuzinho Vermelho*, lemos a cena em que a mãe de Chapeuzinho, sabendo dos *perigos da floresta* (inclusive da presença do lobo), envia sua única filha para atravessar esse lugar sinistro, misterioso e perigoso. Pode parecer ao leitor de hoje que tal cena é indigna de crédito,

²⁰ Tal “mentira” é o afastamento súbito (brusco, muitas vezes) da subjetividade que caracteriza o traço da criação, emblema da obra de arte. Schopenhauer se refere a uma “infidelidade” do autor com ele mesmo, o que se associa à escritura que se realiza com o objetivo de obter lucros ou de subsistir, o que seria a “ruína da literatura”. SCHOPENHAUER, 2009, p. 57-61.

ainda mais porque, no texto de Grimm são enfatizados os sentimentos de amor e de devoção que a mãe nutre pela filha. No entanto, o que há aí na verdade é apenas uma repetição do que, em outros tempos, era comportamento corriqueiro, visto que a ideia de “risco” também se transforma através dos séculos, acompanhando a transformação e ampliação do conhecimento humano. Mas ainda assim, o que ocorre é o risco de a cena não parecer verdadeira — e, quando percebida, não o parece, tal como qualquer cena *menos elevada*.

Isso, porém, não significa que o trivial de *alia saecula* não possa ser *inverossímil* efetivamente e completamente, de modo a se desprender de maneira peremptória de qualquer contexto em que poderia ser *verossímil* por reproduzir significantes relativos a uma época. Por exemplo, o que se suspeita como *efetivamente inverossímil*, independente de contexto, sem configurar sequer uma ação *menos elevada* é a credulidade extrema de Chapeuzinho Vermelho diante do lobo disfarçado de avó, além do surgimento da figura do caçador na versão dos irmãos Grimm do conto homônimo, o que Tatar atribui ao fato de os pais, na época, terem evitado ler a história para os filhos por causa do desfecho trágico da primeira versão – publicada — da história (Perrault, 1697), em que avó e neta são devoradas sem socorro nem esperança:

Charles Perrault publicou a primeira adaptação literária de *Chapeuzinho Vermelho* em 1697, mas poucos pais se dispunham a ler aquela versão do conto para os filhos, pois termina com o “lobo mau” jogando-se sobre Chapeuzinho Vermelho e devorando-a. Na versão dos Grimm, a menina e sua avó são salvas por um caçador, que manda o lobo desta para melhor após efetuar uma cesariana com uma tesoura. (TATAR, 2004, p. 28)

Tatar menciona o surgimento do caçador na versão dos Grimm, mas evita atribuir a eles a “criação” ou invenção de tal figura. Darnton, por sua vez, aponta para o fato da seguinte forma:

Os Grimm o conseguiram [o conto *Chapeuzinho Vermelho*], juntamente com ‘O gato de botas’, ‘Barba Azul’ e algumas poucas outras histórias, com Jeannette Hassenpflug, vizinha e amiga íntima deles, em Cassel; e ela ouviu as histórias de sua mãe, que descendia de uma família francesa huguenote. [...] Jeannette Hassenpflug lhe enxertara um final feliz, tirado de ‘O lobo e as crianças’²¹[...]. (DARNTON, 1986, p. 23-24)

De um modo ou de outro, a cena em questão de *Chapeuzinho Vermelho* envolve um caçador que salva a menina e a avó após elas terem sido devoradas pelo lobo, cortando o abdome da fera, de onde saem ambas “ainda vivas”, tal qual acontece com os cabritinhos. Na verdade, este é um caso independente de época, é eterno não se admitir o fato de uma criatura que dorme (sem artifícios anódinos) não despertar ao receber uma incisão no abdome, permanecer dormindo até que as vítimas sejam removidas de seu ventre e que este mesmo ventre seja preenchido com pedras e costurado, além de não se levantar senão com as pedras no ventre e não perceber os cortes e os pontos, não sentir dor e não notar diferença; do mesmo modo não parece crível que criaturas devoradas permaneçam vivas dentro de uma besta carniceira menor do que as duas juntas (ainda mais sem nenhum arranhão). Fora de qualquer tempo, a mãe dos cabritinhos e o caçador que a imita representam agentes do inverossímil, pois configuram uma cena de ações que

²¹ Aqui provavelmente a tradutora confundiu a palavra inglesa *kid*, que se refere tanto a “criança” como a “cabrito”, “cabritinho”. A história a que Darnton se refere é *O lobo e os [sete] cabritinhos*, em que a mãe cabra corta a barriga de um lobo adormecido, salva seus filhotes, que dali saem vivos e inteiros, e enche a barriga do lobo com pedras, o que levará o predador à morte (CMID, Tomo 1, p. 50-52).

não são significantes viáveis, ou seja, não são conformes a *necessidade*, não são *desejáveis*. Do mesmo modo, nunca o foram nem mesmo *triviais* ou *possíveis*, estando aí a constituir fantasia pura, sem dimensão do desejável que a torne verossímil. Daí tais ocorrências serem identificadas como esquisitas, forçadas ou desajustadas inclusive por crianças pequenas, que somente ouvem histórias.

Finalizando esta apresentação, apontamos para o fato de que não é do interesse do presente estudo a realização de investigações acerca da natureza, das definições ou da estética da literatura infantil, embora devamos afirmar aqui que ela não está apartada do objeto de análise da teoria da literatura, uma vez que só poderá uma obra ser considerada como literatura infantil *se tiver antes sido considerada literatura*, a despeito de muito material “instrutivo” que se produz para a criança e que, à revelia de qualquer consideração sobre a arte literária, acaba sendo arbitrariamente denominado como literatura infantil. Acreditamos que a literatura infantil seja, não a literatura que se faz para crianças, mas a literatura de que a criança *também* pode desfrutar. No entanto, o desenvolvimento de tal assertiva nos encaminharia para discussões conceituais que não cabem nesta análise, embora se dirijam a perspectivas de futuras e diversas investigações. Os irmãos Grimm fazem, popularmente, parte de um viés histórico-literário associado à literatura infantil. No entanto, muito disso se dá antes por tradição do que necessariamente por certeza da possibilidade de secção do público ao qual se destina a obra literária. Discutir a literariedade contida nos contos de Grimm não é necessariamente discutir literatura infantil; antes vale discutir-lhes o próprio valor literário pelo conceito da *verossimilhança* (através de significantes viáveis) cuja existência tal

conjunto de memórias populares e delineamentos eruditos pode possibilitar, do mesmo modo que daí se podem retirar exemplos de informações e processos que podem ser lidos como inverossímeis.

Os irmãos Grimm nunca reivindicaram a autoria dos contos²², que permanecem, portanto, no âmbito do folclore e do anonimato autoral. Certamente esse caráter folclórico das histórias não as exime da literariedade, nem livra *completamente* os Grimm da responsabilidade da autoria, pois eles próprios realizaram adaptações, inserções, reflexões e seleções vocabulares peculiares o bastante para conferir traços autorais à obra. A verdade está nos significantes do folclore, mas também se presentifica em traços de autoria. A questão, portanto, é: a verossimilhança aristotélica lida sob o viés do significante laciano, o que conduz à verdade produzida por tal significante e inscrita na dimensão de representações, ou seja, na “realidade”, através do exemplário de ações e elementos significantes do universo dos contos de Grimm — em que se mesclam o trivial, o possível e o fantástico de modo a prover ambientes diversos e quase infinitos para analisar o que *parece ou não verdadeiro* em um texto literário. Assim, compreende-se este estudo como uma análise da narrativa popular maravilhosa (*Märchen*) no que tange à apresentação de elementos que suscitam artisticidade/literariedade e de elementos que não o fazem, considerando a verossimilhança aristotélica como conceito a ser discutido à medida que se desenvolvem as descobertas oriundas da análise proposta.

²² TATAR, 2004, p. 350-353.

2 - Os irmãos Grimm. A *Volkspoesie*.

Rei, capitão, soldado, ladrão. Moça bonita do meu coração.

(Adágio popular)

Jacob (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), os irmãos Grimm, nasceram em Hanau, Hesse, Alemanha, e faleceram em Berlim. O período de vida dos irmãos, particularmente de infância e juventude, coincidiu com os movimentos culturais alemães que engendraram e fixaram o *Romantismo*, linha estética decisiva na história da literatura ocidental, na medida em que propunha a ruptura de padrões preestabelecidos formalmente para a composição literária, o que é dizer que se caracterizava pela *ânsia em denunciar* uma falta de sentido em rigores formais que, antes desse movimento, estavam vigorando sobre o ato de se produzir o literário, ao mesmo tempo em que apresentava uma estética oriunda da subjetividade e da criação, passando pela valorização artística do registro popular, que teria, por sua vez, incentivado o trabalho dos irmãos na compilação de *Märchen*, conto popular maravilhoso:

Por volta de 1770 eclodiu na Alemanha, estimulado em parte por sugestões vindas da França (Rousseau) e Inglaterra (Young, Wood, "Ossian"), o primeiro movimento "romântico" amplo da Europa. O que distingue esta corrente, que se estende até os primeiros anos da década de 1780 e à qual se filiam autores como Hamann, Herder, Lenz, os jovens Goethe e Schiller etc., é sobretudo o violento impulso irracionalista, a luta contra a Ilustração e contra os cânones classicistas da literatura francesa, aos quais se opõem o subjetivismo radical, a tendência ao primitivo, a expressão imediata e espontânea das emoções, o empenho pelo poema e pela canção populares

(*Volkslied*) e o gênio supostamente bruto e inconsciente de Shakespeare. (ROSENFELD, 1969, p. 145)

Tal movimento romântico, embora como ímpeto (*Sturm und Drang*) nos primeiros anos, como aponta Rosenfeld, tenha se estendido para não muito além de 1780, permaneceu com diferentes movimentos e desdobramentos, compreendido, da década de 1790 até pelo menos 1830 como romantismo alemão propriamente dito, época aproximada de sua extinção (ROSENFELD, 1969, p. 149), o que situa Jacob e Wilhelm Grimm dentro do turbilhão de ideias românticas, as quais irremediavelmente acabarão por influenciar o projeto grimmiano de reabilitação da memória popular através da coleta, organização e publicação dos contos.

Os irmãos Grimm são, mesmo em nossos dias, reconhecidos, na crítica e no domínio público, como uma das mais respeitáveis ou “autorizadas” fontes no que diz respeito aos denominados *contos de fadas*, “hoje disseminados por muitas culturas anglo-americanas e europeias” (TATAR, 2004, p. 350). Quando Jacob e Wilhelm iniciaram a organização de ideias a fim de compilar contos populares alemães, tinham, segundo aponta Tatar, um “projeto erudito”. A ideia era captar e reproduzir o mais fielmente possível

a voz ‘pura’ do povo alemão e preservar na página impressa a poesia oracular da gente comum. Tesouros folclóricos inestimáveis ainda podiam ser encontrados circulando em pequenas cidades e aldeias, mas os fios gêmeos da industrialização e da urbanização ameaçavam sua sobrevivência e exigiam ação imediata. Sobrecarregada por uma pesada introdução e por amplas notas, a primeira edição dos *Kinder und Hausmärchen* (*Contos da infância e do lar*) mais parecia um tomo erudito que um livro para um público amplo. Compreendia não só os contos de fadas clássicos que associamos ao nome Grimm, mas também piadas, lendas,

fábulas, anedotas e toda sorte de narrativas tradicionais. (TATAR, 2004, p. 350-351).

Trazer à tona a memória popular, documentar a literatura do povo, isso almejavam os irmãos Grimm e durante muito tempo se pensou que eles o tinham efetuado integralmente, dadas as características muitas vezes rudes ou ingênuas dos contos, que bem parecem, na maior parte do tempo, terem saído de conversas à beira do fogão ou de lareiras de camponeses. No entanto, aponta ainda Tatar que estudos mais recentes têm partido para a contestação da gênese dos contos grimmianos, apontando para o fato de que a maioria dos “fornecedores de histórias” dos irmãos Grimm era composta de “mulheres cultas de sua época”, além de que alguns contos, sobrecarregados de notas, denunciavam ter sido recolhidos de coletâneas anteriores, sem considerar que mesmo os contos recolhidos diretamente de simplórios contadores de histórias já vinham modificados, o que é plausível se considerarmos a respeitabilidade dos irmãos na época e o cuidado que os contadores teriam com a linguagem — ou o embaraço de que poderiam vitimar-se diante de partes grosseiras ou obscenas. Com tudo isso, é certo prever que o projeto dos irmãos Grimm não foi efetivado exatamente como eles o desejavam, mas, ainda assim, *Kinder und Hausmärchen* é material folclórico, é a “voz do povo”, e tal permanecerá sendo ainda que com ligeiras modificações, porque o folclórico propriamente dito se transforma constantemente, especialmente no âmbito da tradição oral, maior responsável pela difusão dos contos colhidos pelos irmãos. Além disso, *Kinder und Hausmärchen*, é, da primeira (1812-1815) à última (1857) edição grimmiana, material que figura entre as mais conhecidas antologias de lendas e contos de fadas realizadas no ocidente.

Como se vê, os contos de Grimm não foram, desde o começo, dirigidos especificamente a um público infantil. Havia, isso sim, a ideia de um compêndio de estudo e para fins de estudo, que envolvia informações históricas do povo alemão, filologia, linguística apontamentos sobre raízes culturais, etc, de que os contos teriam participado, conforme aponta Mahoney (2004, p. 182-184).

A questão é que os contos de Grimm dominaram o imaginário ocidental, percorreram continentes e permanecem entretendo e influenciando crianças, jovens e adultos neste incipiente século XXI. A bem dizer, neles há, portanto, potência literária, pieguice, mistério, ações de toda ordem, personagens de toda gama, fragilidade e força, verossimilhança e inverossimilhança. Ali estão a *Volkslied* (canção popular) ou a *Volkspoesie* (poesia popular) que almejavam os irmãos. Lá vemos sintomas culturais de épocas distintas, que se mesclam, confundem e encontram. Do ponto de vista aristotélico, lembramos as ações “de caráter elevado”, que o filósofo grego apontou como objetos de imitação na composição da tragédia, a qual, para ele, superava em teor literário as demais manifestações da poesia. Essas ações estão nos contos de Grimm como sintomas de teor literário, sem compromisso exato com o trágico, mas sempre comprometidas com a literatura, com a verdade contida em *significantes* construídos culturalmente que as tornam *desejáveis* e daí *verossímeis*, a propiciar *sensações* à maneira das verdades experimentadas pelos indivíduos leitores.

Quer dizer, a *Volkspoesie* não é, sob qualquer hipótese, destituída de caráter literário. Isso propunham os românticos, isso propunham os próprios irmãos

Grimm. Segundo Burke (1989, p. 28-51), a preocupação com a memória popular era, desde os anos 1770, até meados do séc. XIX, uma tendência dos núcleos intelectuais alemães em particular e europeus em geral — disso os irmãos Grimm não estão apartados.

A isso se alia o fato de que os alemães entendem *Kultur* de modo diverso do que se entende por “civilização” em outras dimensões socioculturais, como discorre Elias:

O conceito francês e inglês de civilização pode se referir a fatos políticos ou econômicos, religiosos ou técnicos, morais ou sociais. O conceito alemão de *Kultur* alude basicamente a fatos intelectuais, artísticos e religiosos e apresenta a tendência de traçar uma nítida linha divisória entre fatos deste tipo, por um lado, e fatos políticos, econômicos e sociais, por outro. O conceito francês e inglês de civilização pode se referir a realizações, mas também a atitudes ou "comportamento" de pessoas, pouco importando se realizaram ou não alguma coisa. No conceito alemão de *Kultur*, em contraste, a referência a "comportamento", o valor que a pessoa tem em virtude de sua mera existência e conduta, sem absolutamente qualquer realização, é muito secundário. (ELIAS, 1994, p. 24)

Assim compreendemos e insistimos no valor ou teor literário dos contos. Os irmãos Grimm, na busca pela reabilitação da memória do povo, tencionavam um compêndio de realizações ao menos artísticas, quer dizer, que se mostrassem coerentes com o entendimento de *Kultur*. Retomando Burke, em seu tratado sobre a cultura popular na Idade Moderna, apontamos uma menção feita aos irmãos Grimm que confirma a tendência à valorização do artístico no popular:

Dada a existência de grandes e pequenas tradições, por variadas que fossem, nos inícios da Europa moderna, era natural que existisse uma interação entre elas. A natureza

dessa interação tem sido muito discutida. Swift descreveu as “opiniões como moda” “sempre descendo dos de qualidade para o tipo médio, e daí para o vulgo, onde finalmente elas caem em desuso e desaparecem”. Os descobridores da cultura popular, como Herder e os Grimm, inverteram essa concepção, julgando que a criatividade provinha de baixo, do povo. (BURKE, 1989, p. 84)

Desse modo, Jacob e Wilhelm Grimm trouxeram até nós uma ampla envergadura de *significantes* criativos do povo¹, em que os *significantes* criativos haverão de proporcionar, em várias ocasiões, ao leitor desses contos, *sensações* de fato (não raras vezes, “terror e piedade”, similares às experimentadas diante da contemplação do mundo, que desembocarão na *catarse* ou mesmo na *Schadenfreude*).

O foco na cultura popular era inovador e mesmo revolucionário na época dos Grimm, tanto que muito disso se discorria naqueles idos, a exemplo de Herder, filósofo alemão defensor do caráter ingênuo dos campos e aldeias, bem como do “popular” que, segundo Rosenfeld,

[...] ao acentuar a peculiaridade vegetativa de cada povo, recusa a imposição de leis e cânones estéticos universais. A obra-de-arte é, em si mesma, uma totalidade orgânica, fruto do organismo maior da cultura. Por isso não pode ser “fabricada” segundo regras exteriores e estranhas. (ROSENFELD, 1969, p. 150-151)

Quer dizer, aponta Rosenfeld que Herder não admitia, na composição do que é artístico, a inserção de culturas alheias, quaisquer que fossem, sob pena de descaracterização ou infidelidade ao “organismo” cultural que se desenvolvia conforme o “crescimento vegetativo” de cada povo.

¹ Isso independe das fontes de onde recolheram os contos, porque foram diversas em todos os sentidos.

Essa tendência à identidade cultural, aliada ao raciocínio organicista, era típica do pensar estético durante o *Sturm und Drang*, período que se entende hoje como uma espécie de rudimento do romantismo alemão, sendo frequentemente lida como um “pré-romantismo”, cuja estética revelava que qualquer destaque seria destinado ao

todo concreto, integrado no seu ambiente e determinado por variáveis biológicas e étnico-históricas que o tornam inconfundível. A valorização positiva dessa unidade implica na literatura o abandono dos cânones clássicos que visam acentuar o típico. Agora, bem ao contrário, tende-se a ressaltar o característico, categoria importante do pensamento romântico que frequentemente conduz ao caricatural e grotesco. (ROSENFELD, 1969, p. 150)

O pensar romântico, particularmente do *Sturm und Drang*, portanto, serve ao popular, não de modo paternalista e piedoso, em que o popular seria não mais do que digno de menção ou estudo. Para além disso, esboçou-se aí uma estética ao sabor popular, que não desprezava o que antes se considerava “grotesco”, “rude” e mesmo “repugnante”, embora os irmãos Grimm, como já mencionamos, tenham percebido a necessidade de “purificar” os contos sob pena de não-publicação, daí cortando o “impróprio” por ser rude, ainda que essa rudeza constituísse parte do característico do povo que contava as histórias ao pé da lareira. Na verdade, com essa “limpeza”, os irmãos foram um tanto pressionados a desistir do projeto como concebido originalmente, quer dizer, cortar trechos “toscos” ou expressões “chulas” não era a intenção deles, ao contrário. Porém, ainda assim o fizeram porque sabiam ser importante à memória popular que os contos *se publicassem*. De um modo ou de outro, os contos de Grimm da primeira edição *publicada* estão impregnados de situações

consideradas grotescas mesmo em nossos dias, bem como de brutalidade e cenas que causam mesmo repulsa ou desconforto, que, embora configurem *sensação* efetiva, nem sempre o farão conforme a necessidade ou a verossimilhança, e assim tomadas isoladamente não envolvem a emoção subjetiva, conforme veremos no quinto capítulo desta tese.

2.1. As fontes e os supostos “originais”. Comentários sobre a formação da *Volkspoesie*.

Por ora, consideramos relevante, estendendo uma citação já realizada com outros fins, apontar considerações de Darnton a respeito de determinadas motivações que teriam levado os irmãos Grimm a suprimir contos como *O gato de botas* e *Barba Azul* da segunda edição e das seguintes, o que consideramos traço de autoria, mas que, para Darnton, é sintoma de rejeição ao que os irmãos teriam considerado como “influência francesa”, que, de fato, contraria as tendências literárias alemãs da época, especialmente se nos lembrarmos da organicidade cultural proposta por Herder na configuração conceitual da *Volkspoesie*. Escreveu Darnton:

Os Grimm o conseguiram [*Chapeuzinho Vermelho*], juntamente com "O gato de botas", "Barba Azul" e algumas poucas outras histórias, com Jeannette Hassenpflug, vizinha e amiga íntima deles, em Cassel; e ela ouviu as histórias de sua mãe, que descendia de uma família francesa huguenote. Os huguenotes trouxeram seu próprio repertório de contos para a Alemanha, quando fugiram da perseguição de Luís XIV. Mas não os recolheram diretamente da tradição popular oral. Leram-nos em livros escritos por Charles Perrault, Marie Catherine d'Aulnoy e outros, durante a voga dos contos de fadas nos círculos elegantes de Paris, no fim do século XVII. Perrault,

mestre do gênero, 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, *precieuses* e cortesãos aos quais ele endereçou a primeira versão publicada de Mamãe Ganso, seu *Contes de ma mere l'Oye*, de 1697. Assim, os contos que chegaram aos Grimm através dos Hassenpflug não eram nem muito alemães nem muito representativos da tradição popular. Na verdade, os Grimm reconheceram sua natureza literária e afrancesada e, por isso, eliminaram-na da segunda edição do *Kinder und Hausmärchen* - com exceção de "Chapeuzinho Vermelho". Este permaneceu na coletânea, evidentemente, porque Jeannette Hassenpflug lhe enxertara um final feliz [...]. (1986, p. 23-24)

A consideração feita por Darnton a respeito de critérios de seleção de contos a serem publicados nos parece, no mínimo, apressada, por vários motivos. De fato, embora existam comprovações de que os irmãos Grimm teriam recolhido uma quantidade razoável de material da família Hassenpflug, e de que havia aí muito da influência francesa, refutada de modo veemente pelos alemães setecentistas e, em parte, oitocentistas, não cremos poder ter sido essa efetivamente a razão da dita supressão. Primeiro, a alusão a Perrault como “mestre do gênero”, que “realmente recolheu seu material da tradição do povo” transmite a impressão de que os Grimm, de um lado, não eram “mestres do gênero”, e, de outro, “não recolheram realmente seu material da tradição do povo”, ou seja, tal alusão sugere algo como impostura no trabalho dos irmãos, o que não se enquadra na dimensão deles, nem como alemães influenciados por Herder, apaixonados pela *Volkspoesie*, nem como filólogos. Além disso, os irmãos Grimm certamente conheciam o trabalho de Perrault e de Mme d’Aulnoy, publicados mais de um século antes da primeira edição de *Kinder und Hausmärchen*. O que provavelmente aconteceu foi o fato de os irmãos, por terem recolhido *muitos* contos (a última edição conta com mais de duzentos, contra menos de vinte de Perrault), acabarem por evitar discriminar tanto as

fontes, porque a cultura popular compõe-se, ainda que contrariando o que propunha Herder, com traços de outras. A questão é que os contos perraultianos, cujas raízes não são apenas francesas (o próprio Darnton, na página 67 da obra citada, menciona um *Barba Azul* italiano; na página 70, refere-se a “várias versões de *Barba Azul*”, de “diferentes partes da Europa”), influenciaram a cultura alemã e bem foram influenciados por ela. Entendemos que Darnton dá a seu estudo o tom da linha narrativa francesa (pois é ela que se presentifica em seu objeto de análise), e isso talvez o afaste de considerações menos apressadas sobre os irmãos alemães. No entanto, por mais que Darnton tenha considerado inadequada a inserção de contos “franceses” nas coletâneas de Grimm, o fato é que nos parece pouco provável que tal inadequação supostamente percebida pelos irmãos Grimm os teria levado a realizar cortes e supressões na obra. Primeiro porque *Chapeuzinho Vermelho* se manteve na coletânea. O teor é diferente da versão francesa, não só no enxertado final feliz, que Darnton atribui a Hassenpflug, mas em vários outros significantes, como o fato de a menina ter levado uma garrafa de vinho e bolo em vez de manteiga e bolo para a avó, o que aliás possibilita à mãe recomendar à menina o cuidado de não quebrar a garrafa - em Perrault a mãe não faz *qualquer advertência* à menina, o que pode indicar uma tendência de os leitores/ouvintes o terem feito depois por associarem a advertência à responsabilidade por valores morais que atribuíam à família, e isso é facilmente associável ao efetivo significante popular. Também há o fato de o lobo sugerir que o dia está lindo e que ela deveria ir ao bosque colher flores para a avó, em vez de somente propor uma competição para ver “quem chega primeiro à casa da avó” por caminhos diferentes, quer dizer, um lobo manhoso e sedutor, na

versão dos Grimm, substituiu os jogos infantis do lobo perraultiano. *Chapeuzinho Vermelho* se manteve, com todas as diferenças entre o texto francês e o alemão, mas possivelmente não *por causa do final feliz*, porque *O gato de botas* e *Barba Azul* têm também “finais felizes”, com o esperado triunfo dos protagonistas. Além disso, caso se tratasse de mera exclusão de referências francesas, possivelmente não encontraríamos, a partir da segunda edição dos Grimm, nem *A Gata Borralheira*, correspondente da *Cinderela* perraultiana, nem *A Bela Adormecida*, que Perrault também publicou. Os irmãos Grimm, na verdade, suprimiram apenas *Barba Azul* e *O gato de botas*. *O pequeno Polegar*, também publicado por Perrault, ao contrário, aparecerá em Grimm somente *a partir da segunda edição*. Quer dizer, não parecem tão imediatos os motivos que teriam levados os Grimm a realizar tais supressões, nem mesmo acréscimos. O que propomos, devido a essa mesma dimensão de mistério, é um possível traço autoral presente no caso, um determinado bloco de *significantes* poderia ter incentivado o poetante da realidade grimmiana a tomar tanto essas como muitas outras decisões.

Esse último comentário, explicamos, não é somente a defesa dos irmãos diante de um “supostamente superior Perrault”, que entendemos em dimensão diversa, com méritos ou deméritos diversos. Não é o caso: demonstramos com isso que, muitas vezes, embora se apresentem leituras diferentes sobre os irmãos Grimm, elas não haverão de configurar impedimento para considerações eminentemente textualistas sobre os irmãos quando isso for necessário, visto que entendemos o poder de uma obra como chave de leitura para ela mesma. Com isso estamos dizendo que o próprio texto pode defender

o autor, seja texto objeto de análise, seja texto teórico ou criado literariamente. Por exemplo, o fato de Fromm (citado por Darnton) ter feito alusão à menstruação a partir da cor vermelha (entre outras considerações) do conto *Chapeuzinho Vermelho* é ato válido, a despeito do que Darnton escreveu, acusando Fromm de ter se equivocado:

Fromm interpretou o conto como um enigma referente ao inconsciente coletivo na sociedade primitiva e declarou-o 'sem dificuldade', decodificando sua 'linguagem simbólica'. A história diz respeito à confrontação de uma adolescente com a sexualidade adulta, explicou ele. Seu significado oculto aparece através de seu simbolismo - mas os símbolos que ele viu, em sua versão do texto, baseavam-se em aspectos que não existiam nas versões conhecidas dos camponeses, nos séculos XVII e XVIII. Assim, ele enfatiza o (inexistente) Chapeuzinho Vermelho como um símbolo da menstruação e a (inexistente) garrafa que levava a menina como símbolo de virgindade: daí a (inexistente) advertência da mãe, para que ela não se desviasse do caminho, entrando em regiões ermas, onde poderia quebrá-la. O lobo é o macho estuprador. E as duas (inexistentes) pedras colocadas na barriga do lobo, depois que o (inexistente) caçador retira a menina e sua avó, representam a esterilidade, a punição por infringir um tabu sexual. Assim, com uma misteriosa sensibilidade para detalhes que não apareciam no conto original [sic], o psicanalista nos conduz para um universo mental que nunca existiu OU, pelo menos, que não existia antes do advento da psicanálise. Como poderia alguém entender um texto de maneira tão equivocada? (DARNTON, 1986, p. 23).

O próprio Darnton dá resposta a essa última questão apontada, sugerindo que o "equivoco" de Fromm teria sido o de, provavelmente, ter colhido dados somente a partir da versão grimmiana dos contos. A questão que temos lançado neste último momento é justamente o fato de que usar "apenas uma versão" de uma história que é considerada de cunho popular não é necessariamente um equivoco, ainda mais quando se trata de uma versão

abalizada, com fonte autorizada, como é o caso dos Grimm e o seria também de Perrault.

Além disso, é recorrente entre críticos psicanalistas a associação da cor vermelha com o erotismo, não apenas em *Chapeuzinho Vermelho*. Bruno Bettelheim, por exemplo, apresenta a seguinte leitura de *Branca de Neve*:

Em Branca de Neve, mãe e filha dividem a maçã. Esta simboliza algo que têm em comum e que vai mais a fundo do que os ciúmes mútuos - os desejos sexuais maduros de ambas. Para vencer as suspeitas de Branca de Neve, a rainha divide a maçã no meio, comendo parte branca, enquanto Branca de Neve aceita a metade vermelha, "envenenada". Repetidamente falamos da natureza dupla de Branca de Neve: era branca como a neve, e vermelha como o sangue - isto é, tinha tanto aspectos assexuais como eróticos. Quando come a parte vermelha (erótica) da maçã termina sua 'inocência'. Os anões, companheiros de sua latência, não podem mais ressuscitá-la; Branca de Neve fez sua escolha, tão necessária quanto fatídica. O vermelho da maçã evoca associações sexuais, como as três gotas de sangue que precederam o nascimento de Branca de Neve, e também a menstruação, um acontecimento que marca o começo da maturidade sexual. (BETTELHEIM, 2002, p. 227.)

A cor vermelha (e mesmo a escolha do fruto, maçã), em nossa leitura, é traço essencial da significância característica dos contos de Grimm, haja vista a recorrência de menções. Entendemos, porém, que a cor pode também (não refutamos a possibilidade do erótico) se referir a sangue de batalha, de sofrimento, de dor: a brutalidade é comum nesse tipo de conto. O fruto, por sua vez, é bíblico e também notório na mitologia pagã helênica, ligado tanto a erotismo quanto a poder (fruto do conhecimento, pomo da discórdia). Possivelmente pelas mencionadas influências, sangue e maçã compõem, com certo destaque, a gama de significantes da narrativa popular europeia.

Retomando, o “chapeuzinho vermelho” pode não estar presente em todas as versões conhecidas e publicadas. Realmente, em uma das mais sangrentas versões que há, anotada por Tatar e intitulada como *A história da avó*, não há alusão a chapéu ou capa vermelhos:

Era uma vez uma mulher que tinha feito pão. Ela disse à filha: ‘Leve este pão quentinho e esta garrafa de leite à casa da vovó’. A menina partiu. Na encruzilhada encontrou um lobo que perguntou: ‘Para onde está indo?’ ‘Estou levando um pão quentinho e uma garrafa de leite para a casa da vovó.’ (TATAR, 2004, p. 334).

Segundo Tatar, essa versão de *Chapeuzinho Vermelho* sem chapeuzinho ou capinha e sem a cor vermelha teria sido contada por Louis e François Briffault em Nièvre, 1885. É uma versão um tanto mais sombria que as demais, com traço *repugnante*, conceito que será retomado em nosso quinto capítulo, mas com exemplo que aqui se faz relevante para identificação da matriz da história, que também sugere o sucesso do lobo no fato de ter chegado primeiro à casa da avó para poder executar seus planos mal-intencionados:

‘Que caminho vai pegar’, perguntou o lobo, ‘o caminho das folhas de pinheiro ou o caminho das pedras?’ A menina se divertiu cantando folhas de pinheiro. Nesse meio tempo, o lobo chegou à casa da vovó, matou-a, pôs um pouco da carne dela na despensa e uma garrafa com o sangue na prateleira. A menina chegou lá e bateu à porta. ‘Empurre a porta’, disse o lobo. ‘Está presa com uma palha molhada’. ‘Olá, vovó. Estou trazendo um pão e uma garrafa de leite.’ ‘Ponha na despensa, minha filha. E traga um pouco da carne que há lá com a garrafa de vinho que está na prateleira’. Havia um gatinho na sala que a espiou comer e disse: ‘É preciso ser uma porca para comer a carne e beber o sangue da avó’. (cf. TATAR, 2004, p.334-335)

A apresentação da morte brutal da avó, que não teria como sobreviver salvo se o texto fosse severamente alterado (e o foi), pode ter sido a principal motivação dessa mesma alteração. A cor vermelha do chapéu ou da capa, surgida em outras versões, pode dar margem a inúmeras hipóteses e sugestões, dentre as quais o sangue, o que não seria tão inusitado; no contexto do sangue, não se aparta a ideia da menstruação, por exemplo, que não é única, mas não é inviável. A garrafa, por sua vez, aí está novamente. Contém leite enviado pela mãe (não é vinho, mas o recipiente é *uma garrafa*, embora a mãe não recomende cuidado); também contém o sangue da avó disposto pelo lobo em uma prateleira e por ele chamado de “vinho”².

Também há versões de *Branca de Neve* em que a Rainha Má pede ao caçador que mate a princesa e traga o sangue em uma garrafa cuja rolha seja um dedo da menina. Muitas leituras se podem fazer com tais composições. O ponto é que na *Volkspoesie*, mesmo diante de passagens grotescas, brutais, repulsivas, o leitor/ouvinte/espectador sempre terá a oportunidade de perceber, ao lado de constantes variações, ligações também constantes entre as histórias, pois esse desapego a fontes definitivas é característico da *Volkspoesie*. O que se pode fazer para registrá-la é o que fizeram os irmãos Grimm e mesmo Perrault: anotaram momentos dela, momentos fundamentais para que muitos significantes da cultura ocidental pudessem ser analisados e discutidos *a posteriori* por lá estarem até hoje como *significantes* na representação de caracteres de uma época, um povo e tudo o que isso representa e envolve (ou: significantes na representação de uma

² Lembramos o branco/vermelho da leitura de Bettelheim em leite/sangue, dualidade que pode abrir caminho para várias outras leituras, a partir dessa versão do conto.

“verossimilhança psicológica”). Ainda no conto *A história da avó*, percebemos a aparência mais “primitiva”, o que sugere que ele seja possivelmente mais antigo que os demais: além da própria brutalidade mencionada, há concisão, como uma espécie de economia vocabular que pode denunciar vocabulário restrito, mesmo na fala. Também o pão, que só seria “bolo” ou “doce” em Perrault e Grimm, o que pode insinuar possivelmente o desconhecimento do açúcar, difundido entre os pobres no mundo europeu somente no Renascimento, ainda como alimento “precioso” devido à baixa na distribuição. O açúcar até se insinuou pelo ocidente na Idade Média, mas reduziu consideravelmente após a tomada de Constantinopla. Antes da segunda metade do séc. XVI, não chegou a circular livremente pelas cozinhas, tendo permanecido nas boticas como produto medicinal, conforme aponta Lempis na *História da alimentação* (FLADRIN; MONTANARI, 1998, p.614). Consideramos sintomática, no que tange aos movimentos de significância social, a presença/inserção do açúcar no conto popular maravilhoso³.

Já o dito caráter “bruto” que sugere, também e por vezes, um texto mais antigo, e que aí está nesse conto anônimo da avó, nunca foi recusado pelos Grimm. Eles recolheram textos com teor similar em termos de brutalidade, já que ela fazia parte da composição do característico da *Volkspoesie*. O que há de diferente é provavelmente a associação do brutal ao *desejável*, quer seja, a “ações de caráter elevado”, para o dizer de modo aristotélico, que os compense

³ A casinha de doces da bruxa, em *João e Maria; O mingau doce*. O doce era um atrativo em ardis para seduzir/aliciar crianças. Também era alimento celeste, valioso no contexto mais espiritualizado dos contos, como em *A protegida de Maria*. O doce pode ser um indício também da possibilidade de *João e Maria* ser um conto mais novo que *Branca de Neve*, seduzida por uma maçã vermelha.

para daí gerar no leitor/espectador/ouvinte, em vez de repulsa, *efetivas emoções subjetivas*, tais como *terror*, *piedade* e mesmo *Schadenfreude*. A *história da avó* carece disso; mesmo alguns contos de Grimm carecem disso, como o das crianças em brincadeira de açougueiro, como veremos com mais detalhes no quinto capítulo. A repulsa acontece quando o brutal aparece sugerido em ações que não o justificam ou não o apontam como meio para uma realização ou efetivação de *justiça*, um significante cultural de extrema relevância na consideração das ações elevadas aristotélicas.

Por todas essas possibilidades é que não se podem refutar caracteres internos do texto, ações pertinentes ao texto, ainda mais em se tratando de textos de *Volkspoesie*, em que não há precisão para localizar um modelo “original” ou uma completa e verdadeira gênese para determinado conto. Assim, que não se repila a importância da significância do fato de a cor vermelha *ter surgido* no texto da avó, da neta e do lobo inclusive à revelia de Perrault ou Grimm. A garrafa também pode não estar lá à toa, e o valor de um significante em uma história não se refuta só pelo fato de ele não ter nascido junto com a história. Assim é que se verifica a relevância de uma leitura textualista, considerando o caráter que uma obra tem, em seus significantes, como chave de leitura para si mesma. Daí a leitura de Fromm é válida, porque a significância apontada por ele no conteúdo que analisou (embora o que ele tenha chamado de “símbolo” seja o que chamamos de *significante* neste estudo) é reconhecível como efeito de movimentos que se engendram culturalmente. A fonte dele pode ter sido Grimm, provavelmente o foi: o importante é ter sido *Volkspoesie*, independente de enxertos, ou da forma como “se aumentaram pontos”.

Ainda nesta questão das ligações entre enredos que caracterizam textos da *Volkspoesie*, lembramos mais uma vez a mescla *Chapeuzinho Vermelho* e *O lobo e os sete cabritinhos* para apresentar outra situação de cunho similar que teria gerado um conto apontado como “brasileiro” por Neil Philip (2014, p. 46-49) em volume que trata da apresentação pura e simples de contos do mundo, classificados por países. O conto “do Brasil” é intitulado *Por que o mar tanto chora* e traz composições narrativas que envolvem diretamente os enredos de *Cobra Norato* (CASCUDO, 2001, p. 170), *A Bela Adormecida* (CMID, Tomo 1, p. 236-238), *Mil Peles* (CMID, Tomo 1, p. 306-311), *A Gata Borralheira* (CMID, Tomo 1, p. 116-127) e *Branca de Neve* (CMID, Tomo 1, p. 247-256). *Por que o mar tanto chora* conta a história de uma jovem princesa, filha de uma rainha que engravidara às custas de preces, pedindo para ter um filho⁴ mesmo que fosse uma serpente. Nasce então a princesa com uma serpente enrolada ao pescoço e é chamada de Maria. Maria cresce em companhia da cobra, que nomeia como *Dona Labismina*. Ambas são muito amigas, quase inseparáveis, estão sempre no mar nadando e brincando. Um dia Dona Labismina resolve partir e avisa à menina para sempre chamá-la quando estivesse passando por aflições⁵. Nesse tempo, acontece de a rainha de um reino vizinho adoecer gravemente e, antes de morrer, entregar ao marido um anel, com a

⁴ Essa referência à fertilidade feminina, não raro associada à tristeza e ao desespero diante de casos malogrados, é uma constante na narrativa popular. De certa forma, tal constância se justifica historicamente diante do desespero de reis em gerar herdeiros para a coroa (especialmente meninos) para manter a dinastia.

⁵ Esse pacto com animais gratos ou amigos, que ficam de prontidão para quando o herói ou a heroína se encontrarem em “momento de aflição”, é também significativo recorrente no conto popular maravilhoso.

recomendação de casar novamente *apenas com uma moça*⁶ em cujo dedo tal anel sirva perfeitamente⁷. O rei, feio⁸ e rabugento, depois da morte da rainha, sai à procura de uma noiva que a substitua. O tal anel acaba servindo apenas em Maria, que não quer casar com o rei. Desesperada, chama Dona Labismina que a aconselha a pedir vestidos impossíveis de serem feitos como condição para o casamento - “da cor da mata com todas as flores”, “da cor do mar com todos os peixes”, “da cor do céu com todas as estrelas”. A princesa assim o faz, mas o rei consegue sempre presenteá-la. Dona Labismina aconselha, desse modo, que Maria fuja, dando-lhe um barco. Avisa, porém, que ambas chegarão a um reino distante onde Maria se casará com o filho do rei; e no dia do casamento, Maria deverá ir até o mar e chamar por Dona Labismina três vezes, para que a cobra se desencante e se transforme na irmã gêmea de Maria. Maria vai parar em um reino distante, onde se emprega no palácio como responsável pelo galinheiro. Aí todo o processo é similar ao de *Mil Peles*, com anel na comida e homem doente de amor. Também se parece muito com *A Gata Borralheira* a sequência, pois Maria vai a bailes na corte com os vestidos recebidos do rei, em carruagens dadas por Dona Labismina. O príncipe se apaixona por ela, mas não reconhece a moça do galinheiro. O enredo leva os dois a se casar. O que ocorre é que, no dia do casamento, Maria se esquece

⁶ Essa seleção baseada em uma determinação estrita da rainha acontece da mesma maneira em *Mil Peles*, com a diferença de que lá a rainha exigia uma segunda esposa que fosse tão bela quanto ela própria.

⁷ O servir, caber, encaixar, dado similar ao de *A Gata Borralheira* é outra recorrência significativa associada à busca (dos reis) por uma “esposa adequada”.

⁸ Homens feios e poderosos, no conto popular, aparecem seguidas vezes ao lado de moças que, casando ou não com eles, não desejam fazê-lo. A questão é que esse tipo de relação em que a mulher entra contrariada submetendo-se à ordem paterna é significativa cultural na construção da visão de mundo do indivíduo comum, e do antigo contador de histórias - que sintomaticamente se repete no conto quase como ritual.

de Dona Labismina e é por isso que o mar chora. Como se vê, tal conto em muito se assemelha a outros anteriores a ele (Philip menciona que este conto teria sido publicado por Sílvio Romero em 1833 e recolhido em Sergipe), comprovando o emaranhado cultural que compõe a *Volkspoesie*, que, ainda assim, mantém traços que encaminham para uma mesma fonte perdida e se repetem em inúmeras variações dos contos através dos séculos. A rainha triste, no início da história, suplicando para ser mãe, é extremamente similar à mãe de *Branca de neve* e de *A Bela Adormecida*. Assim, insistimos no fato de que o conto popular tem seu original sempre perdido, sem que o possamos acessar com segurança. A variedade, as mesclas, as influências - isso tudo compõe a *Volkspoesie*. Quer dizer, um conto cristalizado em forma única não sugere oralidade, não envolve os apontados contadores de histórias à beira de fogões, tão essenciais à natureza do conto popular. Assim, em contos deste tipo, de que são exemplos os próprios contos grimmianos, não cabem considerações sobre *existente* ou *inexistente* a partir do momento em que *uma versão* torna *existente* qualquer significante que seja. Dizendo de outro modo, o conto de “origem” só existe como falta, e nesse sentido a *Volkspoesie* se configura de modo análogo ao da própria subjetividade, daí mais um motivo para que se não refute seu caráter artístico, independente de autoria.

3 - Sobre o entendimento de significante: percurso teórico.

Este trabalho, como já demonstrado, apresenta uma leitura dos contos de Grimm calcada na perspectiva do *significante* proposto por Lacan e adotado na parte da conjunção de saberes Literatura e Psicanálise que segue os pressupostos teóricos lacanianos. Desse modo, é essencial pontuar o entendimento de significante que fundamenta a presente leitura. Buscamos discutir a verossimilhança tanto no que *parece* como no que *não parece* verdadeiro nos contos. Nos contos, a fantasia soará muitas vezes como “verdade”; um evento *possível*, banal, por sua vez, poderá ser lido como “falso”. Mas de que “verdade” ou “mentira” se trata? É justamente o caminho do *significante* na obra literária o que orientará o presente entendimento dessas dimensões, visto que Lacan, ao projetar o significante, agente da significância, também engendra teoricamente o conceito de “realidade” em contraste com o Real, na medida em que o significante, *como agente*, comanda a “produção” de realidade. Ao mesmo tempo, demonstramos a verificação de que dos contos se retiram significantes na representação de verdades que engendram traços de uma verossimilhança artístico-literária compreendida à maneira aristotélica, a saber, significantes que valem como metáforas de agentes de significância comandados ou por sujeitos da criação ou por inscrições significantes captadas (pelo sensível) de inscrições de outros sujeitos, outros portadores de significantes. Enfim, dependemos da Psicanálise como teoria para guiar o que

se pretende como uma apresentação de leitura cuja perspectiva se constrói pela percepção dos recursos do próprio texto literário.

Apresentemos agora uma questão: como se estabelece a relação de conceitos proposta pelo título desta tese (contos de Grimm: uma discussão acerca dos significantes na representação da verossimilhança artístico-literária)? Explicamos: trata-se, na verdade, da análise de significantes geradores de impressões de verossimilhança (ou de falta de verossimilhança) nos contos de Grimm.

Nesse entendimento, eis significantes que representam enfim algo como uma *estética* que rege a própria composição grimmiana. São esses os significantes que interessam por ora, para a presente leitura, cujos passos teórico-metodológicos doravante procuraremos demonstrar.

A Psicanálise, como saber supostamente distinto e posterior à Teoria e Crítica literárias, consiste em um veículo de leitura providencial para acréscimo nos parâmetros da compreensão de elementos conteudístico-formais da obra literária.

A relação entre a Literatura e a Psicanálise inicia, como investigação, exatamente no mistério da ligação que há entre o que constitui o Inconsciente e o que in-determina o sentido da arte. O Inconsciente é tomado como uma dimensão agente/operária, ou que realiza determinado “trabalho”, além de lá estar como espaço dessa ação, como um inventário, um arquivo de “cenas” ou

“objetos” armazenados pela percepção, ou “representações” (FREUD, 1996, v. XIV, p. 230).

A confirmação freudiana do Inconsciente na análise da operação deste Inconsciente, ou ação, ou “trabalho” está nas ponderações acerca da estrutura do sonho, em que Freud utiliza, de forma recorrente e operacional, a expressão “trabalho do sonho” para explicar a dinâmica de *processos inconscientes* (FREUD, 1996, v. V, p. 96). Esse “trabalho”, segundo o psicanalista, tem por base dois *movimentos*: *condensação* (vários elementos significativos representados por um só) e *deslocamento* de sentido (um elemento representa outro por uma similaridade - cujos critérios têm, como justificativa, o caráter enigmático - do próprio inconsciente). Isso leva a crer que o trabalho do sonho (e/ou do Inconsciente) supõe uma ação determinante: representação (EAGLETON, 1983, p. 98).

O texto então se lança, como representação dele-próprio, para interpretação (Contos de Grimm, 1812-1815). Considerando que se trata de texto artístico e que a expressão “texto artístico” suscita sempre discussão, ou seja, que algo há para in-determinar o sentido da Arte, é mister afirmar que a Psicanálise, também de posse dessa questão, busca investigá-la. A Psicanálise, tomada como uma Teoria da Literatura, caracteriza-se por uma proposta peculiar de leitura, a leitura *textualista*, cujo entendimento será explanado durante o desenvolvimento do presente capítulo. No caso do presente trabalho, apresentamos desde já o fato de que os significantes selecionados/utilizados por um autor (nesta tese analisaremos apenas parte deles, como exemplário)

representam uma *chave de leitura para a obra a ser analisada*. Não são “a chave”, mas uma delas, e a relevância desta chave é nosso trabalho demonstrar.

Tendo partido de uma leitura textualista/analítica e entrado no campo de indagação a respeito da busca e do estabelecimento de uma linha crítico-teórica que a adotasse e que auxiliasse no esclarecimento do fato dessa relação (quando de um objeto de análise, no caso, uma obra literária, é que dependerá o surgimento da estética, da teoria, e, enfim, da crítica), chegamos a apontar a Psicanálise como Teoria da Literatura a ser seguida.

A Psicanálise, quando propõe a adoção da leitura textualista/analítica, coloca-a como regra base para a busca de uma discussão acerca do sentido da Arte, pedindo assim uma fuga às pré-determinações estéticas oriundas do social, do contexto, sendo os elementos desse nicho considerados acessórios situacionais a serem verificados *a posteriori*: muito embora levantem o contexto da obra, não determinam exclusivamente o *texto*, que é a própria obra. MD Magno (1977) considera que é a partir dos enunciados contidos em uma obra (texto, no caso) que se determina o sentido desta, (para ainda não falarmos em **\$entido**, conceito desenvolvido pelo psicanalista brasileiro).

A análise de *texto* literário via *texto* literário que propomos com a obra de 1812-815 dos Irmãos Grimm está fundada na própria temática que envolve o trabalho de leitura. Quando falamos em ler os *Contos maravilhosos infantis e domésticos* (*Kinder und Hausmärchen*) como portadores de significantes que

representam a verossimilhança artístico-literária pela conjunção do que os próprios autores consideravam popular, ou filtraram, ou mantiveram, conscientemente ou não, estamos propondo a leitura de obra literária de autor X como portadora de uma significância dinâmica que viabiliza o desvelar da própria obra; em nosso caso, apresentamos exemplários com significantes “significadores” de “verdades” que contribuirão para discussões sobre verossimilhança.

O *estranhamento*¹ que os contos de Grimm (1812-1815) viabilizam e que faz com que seus enunciados se comportem como possível (segundo a presente proposta) sintoma de uma estética erudito-popular² assemelha-se à dinâmica do sonho, lido aqui em conformidade com a maneira proposta por Freud: efeito manifesto durante o sono (consciente desativado), em oposição à vigília (consciente ativado), forma de apresentação do *trabalho* do inconsciente. Assim, ao falarmos em *trabalho* do sonho estamos fazendo uma referência metonímica ao “trabalho do inconsciente”, na medida em que o “trabalho do inconsciente”, constituído de representações, é referência para o universo subjetivo, ou universo da criação, da arte, da poíesis. Desse modo, insistimos no caminho da relação entre teoria psicanalítica e arte, quando a psicanálise propõe que a teoria da arte se retira da *obra de arte*, não estando esta última *necessariamente* à mercê do julgamento de uma teoria *a priori*.

¹ *Unheimlich*, o “estranho”, o “sinistro”, conforme a tradução. Freud propunha o *unheimlich* como marca do traço “original” ou distinto que abriria caminho para identificação do teor artístico de uma obra.

A partir dessas constatações, observamos que são necessárias as conceituações teóricas referentes aos elementos que compõem o cerne temático do presente estudo. Neste momento, portanto, apresentamos averiguações, pela via da psicanálise, das definições de *significante*, *representação* e *verdade*, esta última vinculada ao entendimento de sujeito poético ou *sujeito da criação*, suscitado pela experiência teórica da psicanálise de Freud e da Lacan.

Ao lado disso, de que maneira essas conceituações justificam o fato de *Kinder und Hausmärchen* (1812-1815), os contos de Grimm, compêndio literário, obra de arte, estar escrito de modo a possibilitar ao leitor a ideia de uma estética de composição, auxiliando, e, até mesmo, determinando a leitura da narrativa grimmiana de ficção? É dizer que ao lado da possibilidade de leitura da obra narrativa dos irmãos Grimm através do “grimmismo” da disposição de significantes nos contos, é necessária uma justificativa teórica para a existência dessa possibilidade e uma verificação dos conceitos que nortearam a determinação dessa justificativa (*significante*, *representação*, *verdade* e *sujeito da criação*), e é exatamente dessa maneira (leitura, justificativa e a verificação dos conceitos) que o trabalho se desenvolve.

Conforme ponderamos, a teoria psicanalítica sustenta a parte da análise textualista/analítica de textos poéticos, de modo a propô-la, como sugeriu o psicanalista brasileiro MD Magno. Além disso, os conceitos que compõem a temática para a presente proposta também pertencem à teoria psicanalítica. Havendo, portanto, essa ligação da Literatura (no sentido de obra e não de

teoria) com a Psicanálise, convém que mencionemos seus riscos e problemas, além de nossos cuidados.

Um dos maiores problemas enfrentados pelo estudo da Literatura e Psicanálise consiste no risco que há em se tomar uma obra literária com o intuito de se analisar psicobiograficamente seu autor, ou seja, transformar o método de análise de leitura e interpretação de uma obra de arte como tal em um método clínico de análise de um conjunto de enunciados. Nesse sentido, lemos ao menos duas “psicanálises”: a primeira é a teoria linguística de aplicação clínica, cujo objetivo é a "cura" de distúrbios percebidos através de sintomas que se manifestam principalmente na relação social, remetendo à falta de equilíbrio entre a subjetividade e a intersubjetividade, quando o "mal" está em alguma falha no modo de tratamento de alguma inscrição significativa (representação, via única da apreensão do externo), na maioria das vezes recalcada; a segunda é a “teoria literária”, que consiste na concomitância de um estabelecimento de relações conceituais dentro da própria teoria. A prática, simultânea, consistirá em uma leitura de interpretação de uma obra visando ao *sentido da arte* nela contido. Logicamente, aquele estabelecimento de relações conceituais servirá apenas para o desvelamento dos mistérios da própria teoria, no sentido prático de que a teoria necessita de explicação para que seu uso possa ser justificado. Pois esta segunda psicanálise, conforme descrevemos, por seu método, é a que adotamos, e os passos deste método é que consistem em nossos cuidados.

Na verdade, a análise psicobiográfica (à maneira da prática psicanalítica) não é o que propõe a Literatura e Psicanálise em conjunção nesta pesquisa, mas o que recusa.

Além disso, essa conjugação de saberes também pode ser lida como um saber independente, e, nesse sentido, aparece a diferença entre o artista (Literatura), o psicanalista (Psicanálise) e o crítico/teórico literário (Literatura e Psicanálise). Podemos dizer que esse envolvimento com a psicanálise/teoria muitas vezes compromete a valorização do trabalho do crítico ou do teórico literário que a ele recorre por parte de críticos que seguem outra linha. Isso se dá, tanto pela assimilação comum do objetivo e do comportamento de Freud (clínico) em relação à ciência que descobriu, como pela ideia suscitada pelo próprio termo "psicanálise", quando o prefixo sugere a *psique* ou o psíquico, elemento que, em remetendo para a ideia do inconsciente (ao menos na proposta freudiana) levantam suspeitas sobre um direcionamento a um portador de inconsciente, quer seja ele o autor de uma obra literária (quando na verdade, o que se visa em Literatura e Psicanálise é a *obra*, não o *autor*). Isso quer dizer que, além de correr o risco de se comprometer com uma análise psicobiográfica de um artista via obra (!), o crítico que segue a linha Literatura e Psicanálise, ainda que não o faça, corre o risco de ser suspeito de fazê-lo.

Freud afirmou que o inconsciente é psíquico, e esse ser psíquico é fruto do fato de ele ser constituído de representações. É dizer: a representação é o "mistério" da vida humana, uma vez que, antes de a *psique* ser o inconsciente, era a "alma", o "insondável" (GARCIA-ROZA, 1984). Com isso encontramos,

além de um princípio de defesa do método da linha que seguimos, a apresentação do primeiro conceito: representação (*Vorstellung*, na terminologia freudiana). A representação, segundo Freud, consiste em uma inscrição da *percepção primeira* através do *sensível*, e, *a posteriori*, em um ato contínuo das percepções subsequentes. A representação, como tal, pede um representante (tanto como inscrição ou registro primordial quanto como agente): é o *Vorstellungrepräsentanz*, o “representante da representação”, justamente o que Jacques Lacan mais tarde chamaria de *significante* (a inscrição primeira e o *agente* da representação). A partir daí, no que toca à teoria lacaniana do significante, temos a menção de que o significante/inscrição é puro, ou seja, sem significado, pois a cena primeira, a da inscrição, é, isso segundo Freud, a da falta, e, para Lacan, a “coisa que falta” é justamente o significado desse significante da inscrição da primeira representação. Assim, a falta provoca o surgimento de outro elemento, e que mais poderia suscitar uma falta senão o *desejo*? O *desejo* é um conceito a respeito de que Lacan discorre ao lado de *significante*, seguindo a compreensão de que há uma *falta*, e com ela, *desejo*. Há um *significante*, e o que falta é *significado*. *Quem* deseja esse significado que não há, que falta, é *quem*, segundo Lacan, deseja: o *sujeito* deseja o significado, esse que só há como falta, que Lacan chama de objeto **a** minúsculo. Ele (a falta) é que será significado pelo significante via desejo do sujeito (pois ele o deseja).

Assim, o significante passa a agir para o sujeito “desejante” na representação da falta e de seus elementos substitutivos que têm caminho pela percepção através do sensível, cujo verbo correspondente no infinitivo é *sentir* e cujo

particípio é **sentido**. É assim que o significante vai construindo, sob a ordem do sujeito, os **sentidos do sentido**.

Neste ponto, pois, é que se faz necessária a associação da presente leitura com a teoria de MD Magno, visto que pretendemos discutir *significantes* no contexto da criação literária, e que esses *significantes* mormente assumem o risco de depender de um *sujeito poético* ou de um *sujeito da criação*. O que é esse *sujeito poético*, que ainda permanece parecendo o “desejante” (do sentido que falta) ao lado de um adjetivo? Antes de explanar a questão, vamos retomar um pormenor: quando mencionamos *representação de verdades que compõem a verossimilhança artístico-literária* (nos contos de Grimm), estamos nos referindo ao fato de que há *significantes* nos contos de Grimm que podem representar efeitos de *verdades* associadas a inscrições dos sujeitos poéticos dos dois irmãos.

Voltando à explanação interrompida, o que é esse sujeito poético? Deseja? Deseja, como o sujeito desprovido de adjetivo, e da mesma forma. Mas esse sujeito está para além da ideia de sujeito desejante; ele se estende para a ideia de *sujeito da enunciação* como efeito/ato da cadeia significante e, enfim, *sujeito da criação*. Ou seja, o sentido produzido pelo significante de um sujeito poético, que é o sujeito da criação é o **\$entido**, o sem-sentido de que trata MD Magno discutindo a obra de arte e o ato de criação. É justamente por essa exposição que o psicanalista brasileiro propõe a obra de arte como teoria da arte, quando o crítico, no ato de leitura, percebe nos enunciados portadores de teor artístico o sintoma do **\$entido** ou do **sem-sentido** que nela há para qualificá-la como tal

(MAGNO, 1977). Lacan, antes de Magno, já havia postulado que o não-senso do **Real** tomado como saber (saber do não-senso) é o que causa o estranhamento que suscita a ideia da beleza. O saber do não-senso, identificado nos enunciados de uma obra de arte, é sintoma do **\$entido**, pois esse **\$entido** é o de *nonsense*, não-senso, sem sentido. Isso é o que causa um certo estranhamento que faz a diferença entre o enunciado *artístico* e as outras formas de enunciados. Esse estranhamento, por sua vez, denuncia o inantecipável, o novo, o "original", que bem se presta como adjetivo para qualificar a obra de arte como criação/invenção.

Sabemos do risco de tratar de tais questões com os contos que por ora discutimos, conhecidos como compêndio folclórico sem assumida autoria por parte dos irmãos Grimm, mas esse desafio é justamente a ponte para a busca (inclusive) de significantes grimmianos nos contos, ou traços de efetiva autoria, mesmo sendo nossa intenção primeira discutir a relação entre os contos e significantes que representem verdades que haverão de engendrar o efeito verossímil pela obra de arte. O caráter artístico há nos contos, e essa artisticidade gera traços do inantecipável.

Voltando ao *sujeito* poético, ele é *quem* comanda a representação e a significância da disposição e seleção (isso assumidamente autoral) do que está contido em *Kinder und Hausmärchen*. Dizendo isso de outra forma, ponderamos que *Kinder und Hausmärchen*, como obra de cujos enunciados retiramos a possibilidade de uma leitura da estética do grimmismo, representa

um significante poético, um poetante grimmiano, aquele elemento que age sob o comando dos *sujeitos poéticos* dos irmãos Grimm.

Laivos que trazem o *sintoma* disso são recorrentes nos enunciados dos contos de Grimm e serão discutidos no capítulo que trata da questão de efetiva autoria: o que há, nos contos, que poderá sintomatizar um *significante poético*, que age sob comando de um *sujeito de criação* que possa sugerir autoria? Sintoma de inscrição significativa é algo que se sugere até mesmo por mera seleção vocabular, desde que esta se configure à revelia do consciente; no caso, suponhamos que os irmãos Grimm tenham, em meio a polêmicas (surgidas principalmente devido a ideologias de cunho puritano) que poderiam determinar a publicação ou não da primeira edição dos contos, selecionado meticulosamente as palavras que usariam, cuidando (por exemplo) de não passar por obscenos. Essas palavras meticulosamente selecionadas não serão traços sintomáticos da manifestação de um *significante poético* (que age sob comando de *sujeito poético*), ao menos não no que tange ao meticuloso, à parte consciente ou que se pretenda como tal, uma vez que se suponha que a arte se caracterizada pelo traço subjetivo. O *significante poético* é o que acaba por determinar a seleção das inscrições significantes sucessivas que estarão na obra; isso reiteramos a partir da ideia de *agente, significador* que Lacan atribui ao *significante*. Assim ponderamos que o *significante poético* age no processo da constituição/formação/construção da obra de arte, como a dispor e selecionar as inscrições *significantes* da obra. Na análise da obra, buscamos traços, evidências disso na parte que tange à discussão de efetiva autoria. Na *Volkspoesie*, por outro lado, em que a autoria menos importa, identificamos

traços dela mesma (da *Volkspoesie*, ou da falta de autoria), com a falta de um original, na retomada constante e muito evidente, de significantes.

Apenas para concluir esta apresentação do significante, apontemos: no fim, a presente proposta é a de apresentar a possibilidade de se ler os contos dos irmãos Grimm através de significantes que representem “verdades” geradoras do efeito verossímil para, ao lado da obra literária, discutir verossimilhança; porém, também propomos apresentar traços de autoria, mesmo que os irmãos a tenham negado, visto que a “autoria”, quando ligada ao sensível e ao universo da criação (subjativa), conforme discute a psicanálise pelo caminho Freud - Lacan, também fornece “verdades” que completam, sintomatizam e viabilizam uma leitura da obra de arte em questão - nesta medida, apontamos a possibilidade de leitura de significantes inscritos na obra como significantes na representação de sujeitos da criação.

4 - A questão da Psicanálise como Teoria da Literatura

4.1. Contextualização

Como já mencionamos, este trabalho depende do elo Literatura e Psicanálise. Temos ponderado o entendimento da Literatura no desenvolvimento deste trabalho como o de Arte, em específico, arte literária, aqui representada pelos contos de Grimm. Da parte da Psicanálise, conforme também já apontamos, interessa-nos a *teoria psicanalítica*, essa que dará suporte a nossa leitura, funcionando como uma *teoria literária* ao lado de pressupostos aristotélicos. Aqui, com base no fato de que são os conceitos de representação, significante e sujeito poético (especialmente os dois primeiros) que determinam nosso tema central, ao lado de conceitos como Real, Imaginário, Simbólico, verdade e realidade cuidaremos de percorrer brevemente, em função desses conceitos, por uma via teórica com caráter histórico, a fim de que esses conceitos não percam sua importância e localização dentro da teoria psicanalítica e para que possam vir a ser relacionados com outras teorias. A Psicanálise, como ciência instituída, foi criada por Sigmund Freud no final do século XIX. Freud, mentor da teoria psicanalítica por excelência, consiste em referência primeira para qualquer trabalho que envolva os pressupostos teóricos da Psicanálise. Lacan, que desenvolveu a teoria psicanalítica do significante puro e do sujeito, levantando novas tópicas (**Real, Imaginário e Simbólico**) e novos elementos operadores de leitura (desejo), acabou por fazê-lo como leitura explicativa da obra de Freud, partindo da verificação dos efeitos nocivos que a teoria

psicanalítica freudiana sofria, vítima de má interpretação. Ele mesmo se dizia freudiano, refutando a possibilidade do estabelecimento de uma linha teórica psicanalítica lacaniana. MD Magno, psicanalista brasileiro da atualidade, a partir dos legados de Freud (principalmente verificados via Lacan), propôs o que denominou de “nova psicanálise” com base na sua teoria do **Revirão**, em que nega a existência do que Lacan chamou de sujeito. No entanto, Magno menos assim importa para a sequência que damos em nosso trabalho, do que o Magno antes da nova psicanálise, lacaniano (assim sendo, freudiano) que, pela análise do *significante* lacaniano e de sua relação com o *sintoma*, o que vai dar na possibilidade de conceituação de **ato poético**, propõe a **Semasionomia**, *teoria psicanalítica da arte*. Lacan não havia estabelecido tal teoria. O que deixou foi um compêndio de elementos que levantavam a sua possibilidade, afirmações de ela existir, e por onde se deveria passar para que ela houvesse.

Freud, na *Interpretação dos sonhos* (1999, p. 112), apresenta a ideia de que o sonho sempre tem o sentido de realização de um desejo, sendo esse desejo sempre de ordem sexual. O sentido latente, ou seja, aquele que parte de uma interpretação da relação do conteúdo do sonho com as manifestações/ocorrências lineares de vigília, não valerá tanto quanto o sentido do efeito do trabalho onírico, que trata da disposição formal das cenas constituintes do sonho. No que se refere a esse “trabalho” do sonho, Freud apresenta os conceitos de *deslocamento* e *condensação*, quando essas duas “situações” funcionam como elementos “metodológicos” do trabalho onírico, a saber do trabalho do inconsciente, que está determinado por Freud como

sendo “psíquico” ou “constituído de representações”, conforme se pode ler no artigo *O inconsciente* (FREUD, 1996, vol.14, p. 190-250), em que o psicanalista também apresenta a **Vorstellung**, a *representação* como conceito. A saber, o inconsciente é psíquico na medida em que é constituído de representações¹. Essa descoberta freudiana tem origem na consideração do próprio psicanalista do que é “psíquico” como fenômeno, sendo o termo *fenômeno* tomado como dimensão dinâmica que teve um princípio e que pede uma “cena primeira”, quer dizer, há a exigência de um resgate do factual, de um princípio dessa dinamicidade, ou dinâmica. A partir disso, Freud estabeleceu um caminho para o encontro dessas instâncias (o psíquico que funciona como adjetivo para a coisa constituída de representações) através da noção de “sensível”, como “algo que sente”, e que, assim, pelo fato da percepção (percepção do sensível), produz um **sentido**. Esse, por sua vez, lido como o particípio de “sentir”. Em *Uma nota sobre o inconsciente* (1996, vol. 12), Freud explica em tom didático o inconsciente para que o leitor compreenda tal conceito de modo a ter a habilidade de identificá-lo com técnica. Tal nota consiste, efetivamente, em um pequeno tratado metapsicológico em que Freud discorre sobre o inconsciente *como termo a ser usado na prática e na teoria psicanalítica*. O psicanalista expõe três acepções, ou três conceituações para o inconsciente. A primeira apresenta o termo como oposição adjetiva de “consciente”, ou seja, o sentido aí é de “coisa” ou “ideia” latente, que está alhures no que diz respeito à consciência. A segunda, num sentido terapêutico/clínico, é a que propõe seu aspecto dinâmico: “coisa” ou “ideia” latente ativa, que *realiza um “trabalho”* e

¹ Essa relação de “psíquico” com “constituído de representações” consiste em não mais do que uma fórmula para a conceituação efetivamente pretendida para o adjetivo. A *psique*, afinal, é a representação.

que pode invadir a consciência quando seu portador deixa livre uma brecha, o que gera o *sintoma*, os *chistes*, o *ato falho* (manifestações de vigília) e o *sonho* (inconsciente sem consciente, proposto por Freud como *manifestação pura* do trabalho do inconsciente). A terceira acepção o posiciona como parte integrante das **tópicas freudianas**, apresentando o inconsciente efetivamente como um sistema, a despeito do que Freud chama de Consciente e Pré-consciente: é o Inconsciente com I, o **Unbewusst**. Esse Inconsciente, dimensão sistemática, é parte integrante de um aparelho em funcionamento, o **aparelho psíquico**, estabelecendo-se como um lugar, o lugar em que se fixarão os elementos “sentidos pelo sensível”, os quais não têm acesso às outras dimensões tópicas, nem essas dimensões a eles, sendo o processo dessa fixação chamado de **recalcamento** (FREUD, 1996, vol. 12, p. 327-332).

Garcia-Roza, para uma noção histórica do inconsciente descoberto por Freud, descreveu, em *Freud e o inconsciente* um panorama teórico/histórico em que se visualizam tanto os antecessores do inconsciente, como estudos resultantes da aplicação/verificação de conceitos do inconsciente, tal como a linguagem na atuação de matriz do funcionamento dele, fato constatado por Lacan. O autor faz uma leitura do conceito freudiano de inconsciente, chamando a atenção para a situação de “virada epistemológica” provocada no pensamento ocidental com seu surgimento, na medida em que ele foi passando, para muitos pesquisadores e produtores/consumidores de ciência a ocupar o lugar de conceitos como “alma”, “espírito”, “espiritualidade”, etc (o “psíquico” antefreudiano). O ponto principal dessa discussão é a relação que a leitura do autor aponta entre o conceito freudiano de inconsciente e a questão da

linguagem, como uma releitura de Lacan, que, por si, já consistia em uma releitura de Freud, quando a aquisição dessa linguagem, a tal linguagem humana, é apontada como elemento constituinte do funcionamento operatório do inconsciente (“trabalho” do inconsciente). O inconsciente freudiano, por sua vez, é constituído de representações imagéticas, inscritas nele enquanto ele é lugar, via percepção do sensível. Garcia-Roza também propõe que o consciente e o inconsciente se formam como *um efeito de um mesmo ato*, não tendo sido nenhum deles constituído *a priori* em relação ao outro, no advento da inscrição primeira. A linguagem, segundo Garcia-Roza, em acordância com o que pretendia Freud, ainda que possa ser vista como elemento funcional do consciente (e pré-consciente), é o caminho único para o desvelamento/análise do trabalho e da constituição do inconsciente (GARCIA-ROZA, 1984).

Um trabalho similar a esse é *Lacan e a filosofia*, de Juranville (1987), que, da mesma forma, leitor de Lacan e, assim, de Freud, contribui para o entendimento técnico de Freud-Lacan com explicações e definições acerca do legado teórico dos psicanalistas. O autor trata da questão do significante puro de Lacan, da maneira como ele surgiu enquanto resultado de uma leitura de Freud, mencionando o fato de não ter havido, em Freud, uma teoria do sujeito, e alertando até mesmo a inexistência, nos tratados freudianos, de um estabelecimento teórico para o inconsciente, tendo sido esse estabelecimento feito por Lacan através da relação do inconsciente com a linguagem, pela teoria do sujeito, *aquela que deseja*, e que será a inscrição mandante residente no inconsciente. Dessa forma, Juranville apresenta o significante lacaniano em uma síntese de sua constituição pura, sem significado, e o posiciona como

agente, de modo a explicar o que é lacaniano, e é daqui que se retiram elementos para a compreensão da trajetória do desejante que fará com que o significante puro, agente, signifique. Além disso, no trato das dimensões lacanianas conhecidas como **Real**, **Simbólico** e **Imaginário**, Juranville menciona o sistema das **pulsões** (elementos que, desde Freud, referem-se à energia vital, “coisa pulsante”); ali, o desejo aparece como *lei* primeira e a castração como *lei* do Outro, no sentido intersubjetivo (JURANVILLE, 1987, p. 229).

Naffah Neto, psicólogo, também leitor de Freud, em uma crítica sobre o inconsciente (1985), levantando de Édipo a questão do trágico como sintoma, é que vem ao auxílio desta pesquisa no esclarecimento técnico do termo *sintoma* na teoria psicanalítica. Na parte efetivamente crítica, quando acrescenta uma conceituação para o inconsciente, posiciona-o como campo/lugar de luta (Freud o havia estabelecido como lugar, mas como lugar de inscrição; a parte dinâmica do lugar, que Naffah Neto lê como luta, é a operatória, de quando as representações se “encadeiam”). Essa luta aparece como desassossego do sujeito perante a inevitável socialidade e a problemática sociedade, de onde surgem as leis. Nesse sentido é que o trágico, para cujo exemplo o autor escolheu Édipo, é *sintoma*, sintoma do fato de o inconsciente ser lugar de luta, de inquietação, e Lacan já havia afirmado que a entrada no **Simbólico** é castração, e o **Simbólico** é, entre outras definições, o contrato racional/social/linguístico da intersubjetividade.

Nesse sentido social, Naffah Neto aponta a insanidade/manicômio (loucura/instituição) como fato que gera a suposição de uma ausência de ideologia, assimilação/aceitação de contrato, o que o leva a considerar o ambiente tenso da socialidade como sintoma da impossibilidade de um ajuste consensual no mundo intersubjetivo. O lado do não-ajuste é a loucura, e essa dimensão intersubjetiva, o ajuste, o que se transforma em ideologia, denuncia essa loucura como algo necessário. A necessidade, por sua vez, é o sintoma do fato de não haver saída para a compreensão do mundo senão através do **Simbólico**, até porque “o mundo”, no que toca à compreensão, pertence ao **Simbólico**. E o **Simbólico** é contrato, daí a socialidade ser inevitável, daí essa inevitabilidade gerar tensão e luta, etc.

A *Introdução à leitura de Lacan*, de Dor (1989), que consiste, em primeira instância, em uma explicação da relação inconsciente-linguagem, apresenta os passos da estruturação (estabelecida por Lacan) do inconsciente em linguagem, ou “como linguagem”. Partindo da apresentação da relação lacaniana dos processos de condensação e deslocamento (para Freud operações do trabalho do inconsciente) com os conceitos linguísticos de metáfora e metonímia, o que leva à verificação da dimensão agente/operatória do significante, Dor apresenta a questão da *enunciação* (ato). Exatamente nesse ponto o autor levanta a questão do desejo (desejo do que falta, **a** minúsculo) como manifestação essencial do sujeito (o sujeito é aquele que deseja) e de sua relação com o **significante**, o qual, em princípio, inscrição do recalque do percebido (*sentido*) na cena primeira (a falta primordial) vai, via

desejo, permanecer “significando” para o sujeito, e isso resulta na enunciação como falsa substituição da inscrição primeira, faltosa.

Dessa forma, passa-se de *sujeito do inconsciente* para *sujeito do desejo* e, deste, para *sujeito da enunciação*. Há um significante, enfim, que age na *enunciação para um sujeito desejante*. Assim, segundo Dor, através de Lacan é que se pôde perceber que a teoria psicanalítica é uma teoria linguística, o que se estende conceitualmente a uma teoria literária.

Em *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (LACAN, 1990), em que vemos conceitos freudianos, ou seja, *da psicanálise*, esclarecidos por Lacan, uma vez que, para o psicanalista francês dizer teoria freudiana é dizer teoria psicanalítica, lemos a retomada de **inconsciente**, **repetição**, **transferência** e **pulsão**. Entre os dois primeiros e entre os outros dois, Lacan estabelece um elo mais forte de dependência. O trato destinado a tais questões nesse seminário gera uma linha de raciocínio que irá envolver desde a ligação inconsciente-repetição, que propicia a discussão sobre o processo *agente* do significante (que significa para o Sujeito) até o relacionamento transferência-pulsão, que traz a discussão sobre o Outro, campo do **Simbólico**, enquanto contrato-castração, e a obliquidade (eu/ em mim): pensar/ser.

O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise (LACAN, 1987) é um trabalho de Lacan ao qual se atribui a característica de “leitura correta” do eu tratado na teoria psicanalítica (ou freudiana). Assim, exemplifica e esclarece passos na busca da compreensão do que Freud chamava de “eu”. Lacan, nesse seminário, inicia mencionando a questão da interpretação do eu na

teoria de Freud, procurando aí, de modo didático/técnico, apresentar explicações para o que entende como o que efetivamente foi esse “eu”, para enfim posicioná-lo como o eu na técnica da psicanálise.

Encontramos nessa obra uma análise crítica do que Freud chamou de aparelho psíquico; o processo da constituição do sujeito (passagem do **Imaginário** para o **Simbólico**), além da visão lacaniana do que foi o “eu” freudiano. Nesse último ponto é que podemos verificar a questão da linguagem como matriz do inconsciente e a defesa de *moi* (oblíquo, alhures) a despeito de *je* (o eu pensado, o “errado” que põe em risco a situação do *eu* que Lacan propõe como sendo o tratado em psicanálise). Neste ponto Lacan apresenta ponderações que refutam o **cogito** cartesiano, na medida em que o psicanalista está afirmando que o *eu* pensa onde não é, estando *sempre* alhures ao pensamento. Em *A ética da psicanálise* (LACAN, 1991), percebemos, antes de tudo, a *criação* como *efeito do desejo*. Lacan aqui não tratará, como poderia ser suposto por um julgamento ascético, de uma constituição - no mesmo sentido de compêndio normativo - de procederes clínicos. Trata-se do estabelecimento de uma discussão para o sentido da ética como instituição régia do *comportamento* intersubjetivo. O que parece ser a ética régia da psicanálise é, na verdade, o conceito de ética tratado na linha teórica psicanalítica. Nesse texto, Lacan aponta que nada justifica o que constitui os caracteres do comportamento humano, além do **preciso** (via desejo via falta; o termo do psicanalista é “precisão”, traduzido para o português). Dizer que se desvela uma ética é dizer que se desvela um *desejo* (não um objeto). Assim, a ética também pode ser lida como um *sintoma*. Nesse sentido, a ética é produto

de *criação*; dessa mesma forma, entendemos o “Deus” régio da teologia judaico-cristã, mais como régio do que como “Deus”, a sugerir sintomaticamente a falta de uma figura portadora de poder, especialmente poder de criação, para responder às mais elementares questões metafísicas da humanidade. Ao menos não há senso efetivo de tal figura, ao contrário, sintomática é sua falta, tanto mais que ela é desejada.

Nesse ponto, chamamos atenção para o modo como a teoria lacaniana se apresenta como uma possível base para o estabelecimento de uma teoria de arte. O que nos move neste capítulo é, de fato, a busca pela defesa da teoria psicanalítica como teoria de arte, uma vez que é via conceitos psicanalíticos que pretendemos situar e apontar traços estéticos que venham a caracterizar a composição poética de Jacob e Wilhelm Grimm, e que esses traços estéticos se presentificam através de significantes que, nos contos, sintomatizam “verdades” que, como veremos mais adiante, reproduzem o movimento de captação do sensível de modo a produzir o efeito verossímil, tal como se aí houvesse, como pretendia Aristóteles, um movimento de *imitação da natureza* (1984, p. 241), que lemos como reprodução da *permanente dinâmica criadora da natureza*, que, conforme escreveu Benjamin (1993, p. 108), *engendra* semelhanças. Pois a arte engendrará também essas semelhanças.

Apesar de a proposta essencial do presente capítulo ser de apresentação teórica de pressupostos da Psicanálise, vemos neste ponto a necessidade de apresentar possíveis relações entre Psicanálises e tratados filosóficos não necessariamente ligados à ciência de Freud, alguns inclusive antefreudianos,

nascidos antes do advento da descoberta do inconsciente, mas que apresentam conceitos que consideramos essenciais ao desenvolvimento desta pesquisa. Associamos a *Das Ding* freudiana e o *Real* lacaniano a conceitos de Kant (*noumena*) e de Nietzsche (*efetivo*), antefreudianos, os quais, muito embora não estejam relacionados institucionalmente à teoria psicanalítica (visto que são anteriores a ela), trazem afirmações consideradas fundamentais para aqui compreendermos conceitos que pertencem a essa teoria, a saber a **Das Ding** freudiana e o **Real** lacaniano (que adotamos, para este trabalho, como análogos).

Na *Doutrina transcendental dos elementos*, Kant (1996) apresenta quatro estudos fundamentais que dizem respeito à questão do “motor sensível” do ser humano na apreensão do conhecimento: *Estética transcendental*, *Lógica transcendental*, *Analítica transcendental* e *Dialética transcendental*.

Na *Dialética transcendental* é que aparecem os conceitos (*phaenoumena* e *noumenons*) que geram a menção que se relaciona semanticamente com a **Das Ding** e o **Real**. As três ideias da razão (o "mundo" - cosmologia racional; a “alma” - psicologia racional; “Deus”- teologia racional), são, segundo Kant, ideias vazias da razão, *pois o conhecimento inteligível que nelas assiste não será conhecimento real*: o que vale para o mundo subjetivo dos fenômenos (*phaenoumena*), não valerá para o mundo objetivo das coisas em si (*noumenons*). Essa *noumena* (coisa em si, singular) de Kant, como fruto de sua teoria do conhecimento, consiste, em um sentido histórico, na primeira menção

da “coisa em si” tomada como elemento da dimensão do impossível em relação ao nosso conhecimento.

Nietzsche (2009), em *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral* trata exatamente da “verdade” como dimensão impossível, elemento externo à compreensão do que constitui a percepção humana, geradora de ideias.

Essa “verdade” aí está como o que Nietzsche chama de “efetivo” ou “coisa em si” (a maneira kantiana de menção é retomada por Nietzsche). As ideias e os julgamentos humanos oriundos da percepção (para Kant, conhecimento) e referentes a esse “efetivo” têm, perante ele, valor único e inexorável de “metáforas”. O termo *metáfora* em Nietzsche ligamos também à ideia psicanalítica de *representação* (***Vorstellung*** freudiana) que vai dar, operatoricamente, na **condensação** de que trata Freud na *Interpretação dos sonhos* (1996, p. 237-259) e na posterior leitura lacaniana dessa **condensação** como *metáfora*.

Neste momento retomamos considerações teóricas psicanalíticas com a obra *Senso contra censo* de MD Magno (1977), a qual propõe com especificidade uma *teoria psicanalítica da arte*. Esse texto de Magno trata do estabelecimento de uma teoria psicanalítica da arte e da obra de arte, quando a obra de arte enquanto tal é lida como a própria teoria da arte, sendo essa ideia denominada por Magno como **Semasionomia**. Partindo da discussão acerca do que será o **sentido** (lembramos do **sentido** segundo Freud, captado pelo “sensível”) de uma *obra de arte*, o psicanalista aponta para esse **sentido** como **sem-sentido**,

ou **\$entido** (podemos lembrar a falta lacaniana), e é essa categoria, a “presença” de **\$entido**, que se assemelha ao “novo” ou “inantecipável” do “estranho” freudiano (percebida pelo leitor/crítico ou leitor/apreciador via *sintoma*) que determina a obra de arte como tal, ou seja, é essa percepção de um estranho, de uma falta, de um não-senso o cerne de uma teoria estética da arte. O *sujeito Pessoa* de Gonçalves (1995), trabalho de aplicação da teoria psicanalítica para leitura de uma obra de arte, trata precisamente dos conceitos que sugerem e defendem essa ligação, bem como expõe o método de leitura (obra de arte *a priori*) que pede a relação Literatura e Psicanálise. Seguindo a linha dos que propõem aventar uma Teoria da Literatura a partir da relação da teoria psicanalítica com a obra literária, Gonçalves traça um estudo dos enunciados */sintoma* da obra de Fernando Pessoa². Durante o processo da busca da discussão do sujeito Pessoa, o autor passa pelo estudo do **sujeito poético**, ou **sujeito da criação**, que é o **sujeito da enunciação** sublimado, cujos enunciados artísticos, estranhos, inantecipáveis, novos, sintomatizam imaginariamente o **\$entido** (Magno) que remete ao **não-senso** do **Real** tomado como um saber (Lacan). Em outras palavras, lê-se, nesse estudo, que o enunciado artístico prima pela representação metafórica dessa barra do “**S**” do **\$entido**, que entendemos também como representação do “estranho”. Em Fernando Pessoa, segundo Gonçalves, o sintoma/obra remete a um **não-senso** do próprio **Sujeito Pessoa** como saber, na medida em que a parte do **Real** que ocupa o lugar do **não-senso** (visto que o Real, como *noumena* ou “efetivo” é não-senso) é a parte do gozo fundamental “de si”, a despeito do

² Fernando Pessoa, lembremos, propôs a arte como “autoexpressão”; daí a nova remissão ao poeta através de uma leitura pelo viés da Psicanálise, visto a chave de leitura para uma obra poética ser proposta, em *Literatura & Psicanálise*, como a própria obra, portadora de \$entido, de “estranho”, de *subjetivo*.

gozo fundamental do **Outro**, ou seja, Gonçalves propõe haver em Pessoa um efetivo senso do **não-senso** do próprio **Sujeito Pessoa** (p. 79), estando aí a obra de arte a representar o senso que há em Fernando Pessoa de seu **Sujeito ser Real**, ou seja, **não-senso (\$ujeito)**.

Esse **não-senso** como saber, percebido sintomaticamente em uma obra é que poderá determinar a sua “beleza”, no sentido de valoração estética.

Assim, o **estranhamento** suscitado no leitor de uma obra X, denunciando o sintoma desse **não-senso** como saber, que culminará no **\$entido**, é que irá determinar essa obra X como obra de arte. Afinal, o que é estranho? A questão somente sugere uma *reflexão* acerca do que chamamos de “belo”, “novo”, “original”, e, até mesmo, “universal”.

Assim é que há o entendimento de que a teoria psicanalítica lacaniana, para além de ser uma leitura esclarecedora, crítica e didática da obra de Freud, é compreendida como uma reflexão, via Psicanálise, sobre a linguagem. Assim, a partir do legado de Lacan, pode-se verificar com mais clareza a viabilidade da leitura da obra literária pelo viés da Psicanálise. Isso assim se dá porque é Lacan quem estabelece a teoria de um sujeito, e da relação desse sujeito com um *significante*. A ideia de representação (oriunda da proposição freudiana do trabalho do inconsciente), em Lacan, está estritamente ligada a essa teoria do sujeito, e às “relações” estabelecidas entre a noção do significante que opera para um sujeito e as dimensões que Lacan denomina como **Real, Imaginário e Simbólico**.

Eagleton (1983, p. 260), ao discutir a relação Literatura-Psicanálise, propõe que o trabalho do inconsciente é análogo ao trabalho do artista que compõe o texto literário, na medida em que os “problemas” da realidade observados são, no ato da composição, transformados na ficção enquanto a realidade é inatingível na sua completude. Lemos aí o ato de criação literária operando como uma *representação da realidade*, o que é configurar ou engendrar “verdades”, à maneira como a “natureza engendra semelhanças”, segundo observação de Walter Benjamin (1994, p.108) e como essa “realidade” observada e conceitual, não o **Real**, quanto mais fiel à subjetividade de quem a organiza, mais passível de gerar o efeito “verossímil”. Eagleton, nesse contexto de Literatura e Psicanálise, sugere a *representação sem saída*, no sentido de que há um distanciamento entre a ideia e a coisa, o que não se distancia do que Kant propôs com o “entendimento” diante da “coisa em si” ou Nietzsche com a “metáfora” diante do “efetivo”.

Após essa apresentação de questões sobre verdades e representação, retomamos Lacan para trazer à tona conceitos que podem ser tomados como elementos passíveis de se tornarem objetos de representação na composição de uma obra de arte, visto que o processo de representação, seja em que dimensão teórica for lido, não se refere somente ao processo artístico-literário. O seminário *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise* é que contém considerações psicanalíticas direcionadas para a questão da *representação* com maior rigor, pois é a partir daqui que se pode compreender o sentido da *necessidade da representação*, ou, da *representação sem saída*.

4.2. Jacques Lacan: o eu na teoria da Freud e na técnica da Psicanálise. A

questão do objeto de representação: eu (*je*), eu (*moi*) e o Outro.

Neste seminário, Lacan trata tanto das discussões que envolvem a questão do eu na chamada história do pensamento, como da introdução da teoria freudiana neste campo de indagação. O que existe basicamente no tratamento dessa questão do eu é um caminho traçado para buscar a leitura adequada do eu na teoria de Freud e no trato técnico da aplicação da Psicanálise. Assim, observamos o que Lacan apresentou como o que viria a ser efetivamente o eu na teoria de Freud, embora seja inegável, apesar do caráter descritivo, tratar-se antes de leitura lacaniana do modo de compreender esse eu.

No início, Lacan levanta uma justificativa para a coerência do discurso da epistemé (no sentido de conhecimento sobre o qual se supõe haver certo domínio e que se desenvolve, também supostamente, através da consciência). Como se justificaria a lógica ou a *necessidade de uma lógica*?

Podemos dizer que, em primeiro plano está a maneira de se discutir o eu. Nisso há, antes de tudo, um risco, segundo Lacan: a pretensão de se conhecer o eu pelo caminho da consciência, o que será o mesmo que querer objetivá-lo, transportá-lo para a dimensão de um objeto de conhecimento - e lugar de objeto, pela própria lógica, não é o de sujeito. Entendamos isso, por ora, pela lógica da sintaxe, como exemplo simplificado. Quer dizer: o eu, como objeto,

como o poderão querer determinados contextos discursivos científicos, não será o elemento dominante de uma situação ativa que esse próprio discurso poderia pretender. O que há no mundo do conhecimento, *externamente* à constituição de um *homo intellectus* (para ainda não mencionarmos o portador de um sujeito), em sendo objeto do vir-a-ser conhecimento, ou do que já o é, sempre vai possuir um caráter inconcebível ou não-conceituável que está no mistério de suas propriedades efetivas. O **Real** é passível de simbolização, de representação, mas não de assimilação efetiva ou reprodução integral, mesmo porque o **Simbólico**, que gerencia o conhecimento, está limitado em si mesmo como tal, ou seja, como “simbólico”.

Lacan, em um momento do seminário menciona uma obra de Nietzsche, *Para a Genealogia da Moral*, ilustrando um discurso sobre a questão da ortodoxia (conhecimento pontual, que tende à terminalidade, ou uma característica de quem não aceita a discutibilidade de algo, com base nessa terminalidade) e o engodo (frustração de uma convicção diante da inexplicabilidade no campo do efetivo). Com essa menção a Nietzsche, lembramos a relação da teoria lacaniana do **Simbólico** com o conteúdo de outra obra nietzschiana, já citada e pontuada por nós, *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral* (obra que nos leva a ler o **Real** como “efetivo” ou “coisa em si” e o Simbólico como “metáfora” organizada de modo cognitivo em relação ao “efetivo”). Aí, conforme comentamos no tópico anterior, existe o apontamento que Nietzsche expõe em se referindo à maneira como o ser humano interpreta e/ou percebe o mundo. Há o que ele chama de “efetivo” ou “coisa em si” e há o que disso tudo se diz e

se julga, o que do mundo virá para nós e como estará em nós; metáfora e não mais que isso:

A 'coisa em si' (tal seria justamente a verdade pura sem conseqüências) é, também para o formador da linguagem [lemos como análogo ao Simbólico], inteiramente incaptável e nem sequer algo que vale a pena. Ele designa apenas as relações das coisas aos homens e toma em auxílio para exprimi-las as mais audaciosas metáforas. Um estímulo nervoso, primeiramente transportado em uma imagem! Primeira metáfora. A imagem, por sua vez, modelada em um som! Segunda metáfora.(...) Acreditamos saber algo das coisas mesmas, se falamos em árvores, cores, neve e flores, e no entanto não possuímos nada mais do que metáforas das coisas, que de nenhum modo correspondem às entidades de origem. (NIETZSCHE, 2009, p. 11)

O que Nietzsche chama de “coisa em si” pode ser associado, em medidas conceituais, ao que Lacan chama de **Real**; essa *metáfora* a que o filósofo se refere, por sua vez, poderá ser associada tanto ao **Simbólico**, “formador de linguagem” (“Primeira Metáfora”) quanto ao **Imaginário** (“Segunda Metáfora”). O que diferencia o **Real** do **Simbólico** e do **Imaginário** é o processo “metafórico” que estes constroem perante aquele. O **Simbólico** e o **Imaginário**, ambos como elementos metafóricos, podem ser diferenciados um do outro mesmo (conforme nos sugere a herança reflexiva de Nietzsche) pelo nível de carga metafórica.

Em alguma instância, um determinado elemento de nossas (digamos) ideias não encontrará correspondente no **Real**, ou seja, não representará qualquer elemento do que é efetivo. Pelo menos não diretamente. Por exemplo, podemos dizer que, enquanto a metáfora “árvore” se dirige, com tudo o que possa pretender significar, para um elemento que supomos, por ordem do **Simbólico**, representar a “coisa em si”, o palpável, o efetivo, o mesmo não

acontece com a metáfora “diabo”. Se “diabo” não encontra correspondente efetivo, é porque se trata de segunda metáfora. Ou terceira. Ou quarta. Ou enésima, a questão não é o número, desde que não seja “primeira metáfora”. A representação pictórica convencional da teologia cristã, por exemplo, que corresponde a “diabo”, apresenta uma figura com “tronco humano” (metáfora com suposto correspondente efetivo); “chifres e membros inferiores de bode” (idem) “cauda, rabo” (idem) com “ponta de flecha” (idem). Os elementos que compõem a metáfora “diabo” possuem um (suposto) correspondente efetivo. No entanto, o “diabo” aí formado, não. Assim podemos, grosso modo, compreender o que diferencia o **Simbólico** (“árvore”) do **Imaginário** (“diabo”), tanto é que, na teoria lacaniana, o **Simbólico** é a dimensão do entendimento, do contrato da intersubjetividade, da linguagem como Lei e método; o **Imaginário** é a dimensão ilusória, a responsável pelo encobrimento da dimensão simbólica, pois ninguém determina com precisão a quantas metáforas anda para pensar/representar cada “coisa em si”, desde que representar é preciso, como é preciso método em ciência, desde que há mistério, falta lógica e a lógica por isso se faz desejada.

Entretanto, chamamos atenção para o fato de que o **Imaginário** não invalida “verdades”, pois são verdades que buscamos com o apoio da Psicanálise para discutir verossimilhança nos irmãos Grimm. Na verdade, o **Imaginário** não representa verdades em menor grau que o próprio **Simbólico**, uma vez que ambos são registros não-efetivos, mas funcionam efetivamente no processo de representação do que o sensível capta. Antes de seguir, alertamos para que não se julgue que aquela “árvore” que utilizamos como ilustração para

exemplificar o **Simbólico** pertença mesmo a esse registro, ela apenas é o que julgamos ter podido utilizar para representar o que *pensamos de uma árvore*, seja qual for sua espécie, e que nunca parecerá, nem de longe, com a árvore que pensar quem quer que leia o presente texto, pois ela também já está encoberta, ela pode muito bem estar no registro **Imaginário**. Em tese, quanto mais uma “verdade” se provar similar na intersubjetividade, mais próxima estará do registro **Simbólico** (a *Schadenfreude* e o *kitsch*, por exemplo, são verdades com provas intersubjetivas - ou sentimentos que, quando reproduzidos, suscitarão efeito verossímil em reprodução de efetivas sensações - como qualquer “verdade”).

Outro exemplo para ilustrar a diferença entre **Imaginário** e **Simbólico** seria o seguinte: é simbólica a afirmação de que o **Real** não corresponde à nossa captação, ou percepção, ou ao nosso entendimento, visto que as afirmações lógico-cognitivas, advindas do conhecimento, são organizadas no **Simbólico**. No entanto, pode ser imaginária a afirmação ou a suposição de que o que Lacan chama de **Simbólico** seja o **Real**. E, quanto mais o “nosso” **Simbólico** estiver encoberto pela dimensão do **Imaginário**, mais difícil será nossa compreensão disso, pois **Imaginário** é o que há de veras no senso comum, o qual lemos aqui como um não-senso do não-senso. Se **Simbólico** é não-senso, **Imaginário** é não-senso do não-senso. Por outro lado, o **Imaginário** também é a dimensão do traço distintivo, enquanto o **Simbólico** é contrato de entendimento, de intersubjetividade; assim, o **Imaginário** seria um espaço dos significantes - ou **Simbólico** individual, se for possível a justaposição dos termos.

Enfim, com tudo isso, como nosso conhecimento, **Simbólico** ou **Imaginário**, a depender do nível de não-senso, vai alcançar as efetivas propriedades do eu, enquanto não se vê registro de que se tenha alcançado as propriedades de qualquer “coisa em si”? Todas as “coisas” que dizemos que *são*? O *ser* pode ter formação simbólica, mas é um simbólico que remete para uma condição que estará sempre alhures (o *ser*, na dimensão do pretendido **Real**, está numa dimensão diferente do *pensar*). Nosso entendimento ficará sempre em dívida. Mas o *ser* é. Ou seja, repetimos conscientemente, há o *ser*, mas não na dimensão em que o pensamos. “Penso onde não sou e sou onde não me penso”, escreve Lacan (1987, p. 521). O *ser*, o *haver*, o *estar* efetivamente, não podem ser objetos terminais do pensar. Daí a exposição da fragilidade da *epistemé* ortodoxa a que Lacan se referia. Como poderemos, tão-somente pelo pensamento, estabelecer um sistema terminal e absoluto para discutir o *eu*? Há dois *eus* em questão, em todo o discurso de Lacan. O *eu* na teoria de Freud e o *eu* na teoria de Lacan. A repetição outra vez foi consciente. Eles são dois, mas o *eu* que está no título do seminário lacaniano, o *eu* na teoria de Freud como Lacan o mostra não é precisamente, segundo o próprio Lacan, o *eu* que se andava lendo em Freud. Havia, conforme ponderações do psicanalista francês, um preconceito epistemológico nas leituras do “*eu*” em Freud. No título original em francês, o “*eu*” está grafado como *moi*, que não é *je*, quando *je*, segundo Lacan, é o “*eu*” que se pensa. Lacan propõe que o “outro *eu*” na realidade é o “*eu*”; assim, o “*eu* pensado” é “um outro” que não “*eu*”. Um exemplo bom para isso é aquela questão das medidas em que se diferenciam o *eu do enunciado* e o *eu da enunciação*. O *eu do enunciado* é *je* e o *eu da*

enunciação é *moi*, este que efetivamente enuncia, mas não se pensa por não se poder ser pensado. Assim, enuncia “um outro” (*je*). *Je* é outro especular (a Rainha Má aparece melhor para si mesma no espelho, como impressão que pretende de si mesma, embora o espelho negue o que ela busca em si mesma, dado que a significância do espelho é diferente, é a do outro), o outro modelo, o outro da socialidade, da inter-subjetividade. O que interessava a Freud era o “moi”, não o “je”. Lacan apresenta essa problemática, mas essa não foi problemática única. Freud afirmava que o eu (esse a que Lacan se refere como “moi”) existia pela motivação da busca do prazer. Lacan propõe que tal leitura é incontestável, mas que há leituras que se desviam de tal caminho. Nessa questão de *interpretação do legado de Freud* é que Lacan apontou a questão: de que prazer Freud tratava? O princípio do prazer, como realmente pretendia Freud, na verdade não consistiria senão em um princípio econômico, referente à redução de estímulos no “organismo” que abriga o “eu”. Assim, lemos em Lacan o esclarecimento de que o estímulo é a percepção, uma obrigação de mantermos contato com o que é externo, pela nossa falta de domínio do funcionamento do que seriam os órgãos que estabelecem esse contato. Lacan utiliza muito o olho como exemplo para ilustrar esse contato. Essa percepção irá, irremediavelmente, levar o portador do sensível ao mundo do **Imaginário** e do **Simbólico**. O **Imaginário** e o **Simbólico** não são mEUs. Talvez até o **Imaginário** inicial seja, de certa forma, ou pareça ser, mas ele nada mais é do que um caminho que vai culminar no **Simbólico** como castração. Pois assim sendo, tudo o que não é mEU, sendo externo, causará desconforto, e se causará desconforto, EU não aceita, muito embora *pense* que sim. EU não quer tais estímulos. Esse não é o mEU mundo absoluto. Esse, segundo

compreendemos da leitura lacaniana, é o egocentrismo de Freud, esse é o princípio do prazer. Lembremos do Nirvana budista e do Nirvana freudiano. Isso vai acabar desencadeando na *pulsão de morte*, a pulsão da energia vital por excelência, muito embora o nome não o pareça sugerir. No mundo absoluto do sujeito, não há nada de **Simbólico** nem de mais nada. É como uma consciência vazia, como pode captar racionalmente nosso senso simbólico. É como apagar-se tudo o de que temos consciência. É como nos parece a morte, *pela visão que temos, enquanto vivos, da morte do outro*. É assim que Lacan aponta estar estabelecido o princípio do prazer freudiano. E não estava, segundo Lacan, sendo lido dessa forma. Vê-se que Lacan denunciou a postura do prazer edênico em leitores de Freud. Mas isso não é tudo. Há o desejo e seu objeto. Freud, ao analisar sonhos, considerou que tudo o que constitui a manifestação onírica é idêntico ao valor de um desejo realizado. E esse desejo sempre é da ordem sexual. Isso é o que mais se esconde, mesmo porque, no princípio de nossa existência, estamos escondidos também em um lugar bastante peculiar: o útero materno. Estamos lá em meio a um processo que se constitui apenas em uma relação demasiadamente íntima com a mãe, no sentido de que não há ainda o **Simbólico**, nem *mais nada*. Não há consciência, até o dia do grito primal. Irremediavelmente, estamos no mundo externo, onde nos espera a ordem do **Simbólico**, a Ordem do Pai, que, em oposição ao útero será o falo. A lei, e, assim, o **Simbólico**. O grande Outro³. Uma vez que o **Simbólico** seja a castração permanente do mundo absoluto do eu, ao mesmo tempo em que é inevitável porque o sensível o capta

³ O Outro, assim grafado à diferença do outro, outro sujeito, é a forma utilizada por Lacan para designar tanto o outro sujeito, quanto qualquer lei ou elemento externo e inatingível a um sujeito.

permanentemente e à revelia do sujeito, a crítica (como exemplo Naffah Neto, 1985, que lê o Inconsciente freudiano como lugar de luta e o trágico, a exemplo de Édipo, como *sintoma* desse movimento de combate e insatisfação) tem ponderado a importância da *pulsão de morte* no entendimento do prazer proposto por Freud.

Claro que, uma vez que a inserção no **Simbólico** seja assim lida, o princípio do prazer não constituirá, em tese, algo diferente do que a tal redução de estímulos que abriga a pulsão de morte - daí: princípio econômico. E também ficará clara a leitura de que o desejo tratado por Freud no sonho, não será de outra ordem senão a sexual (mãe-útero), ainda que com o sentido original velado por representações de outra ordem.

Por esse viés vislumbra-se o *desejo* lacaniano, e, portanto, o *Sujeito*. Para Lacan, há um *Sujeito*, que se, não é o eu da enunciação, é, para além disso, o mandante do “serviço” do eu da enunciação (o “moi”). Na verdade, para Lacan, o *Sujeito* é o *Sujeito Real da enunciação*, de onde parte um comando, que faz com que “moi”, através da recorrência à lógica do **Simbólico**, já assimilada, enuncie. Digamos que aí está a força-mor. Ou a energia. O *Sujeito* é aquele que *deseja*. O que não se sabe é o *que* ele deseja. O *Sujeito*, em uma representação característica e fundamental de Lacan aparece como um **S** maiúsculo escondido sob uma barra. É o *Sujeito* barrado. Ele é barrado porque seu objeto de desejo é igual a uma falta, uma falta primordial, e não se vai além disso, é isso que o *Sujeito* deseja. Algo que falta. Essa falta é consequente de uma experiência primária, certamente ante-Simbólica, que não se resgatará

nem se reconhecerá durante toda uma vivência em que caberão as dimensões do **Real**, do **Imaginário** e do **Simbólico**, principalmente este último, o grande castrador.

Assim, a dimensão do querer subjetivo é sempre direcionada ao que subjetivamente falta em um indivíduo - e que ele desconhece. Daí existir a sugestão de que o “amor”, por exemplo, não é racionalmente seletivo. A falta é, pois, objeto de desejo de todos. O traço de cada *Sujeito* é o objeto a minúsculo, o “o quê” que falta. Além do princípio do prazer, a repetição: a tentativa de se retomar a “cena primitiva” perdida. Eis a energia pulsional que faz com que “moi” enuncie, como comando primeiro: a tentativa de resgatar o objeto do desejo do *Sujeito* barrado, o **Sujeito**. Como esse objeto só há como falta, o que se encontra na busca são sucessões de objetos substitutivos. Essa busca, como um processo que a consciência não domina, quando percebida como repetição (pelo analista ou estudioso) é o *sintoma*. Claro que o sintoma nunca estará ligado ao objeto original que falta diretamente, ou seja, ele não abre caminho para o desvelamento desse objeto, mas de outros objetos recalçados, os tais objetos de desejo - não o da falta primeira, mas de outras faltas - que dão nos atos de busca que estão aí a comprometer o “equilíbrio” do indivíduo visto socialmente, as neuroses.

4.2.1 O *Significante* de Jacques Lacan. Apresentação sistemática.

Lacan, anos após o advento da descoberta do inconsciente, propõe a teoria do Sujeito que Freud não estabeleceu, disso já tratamos. Já mencionamos

também, de modo breve, o *Sujeito* lacaniano, apontado na posição de “mandante” da enunciação de “moi”. Retomemos agora um pouco da teoria lacaniana do significante puro, e de sua relação com o *Sujeito*, resultante de uma leitura da teoria saussuriana do signo linguístico aliada à releitura de Freud. Lacan, a partir do posicionamento de Saussure, em que o significado (apresentado como imagem) precedia o significante (apresentado como os elementos da linguagem), vai formular a teoria do *significante puro*, em que o significado não aparece antes - nem depois. Essa teoria está sistematizada da seguinte maneira: o sujeito (\$) é representado por um significante que é o agente, daí, o “significador”; este, por sua vez, é impulsionado (para agir, para significar) pelo desejo que partiu da castração (o próprio ingresso no mundo do **Simbólico**) a qual representará uma falta (o **Real**) cujo objeto é o objeto a minúsculo, que será o significado (que não há senão como falta). A respeito do significante lacaniano, Juranville escreve: “[...] o significado é produzido pelo significante. [...] O significante é aquele que significa, tal qual o combatente é aquele que combate. O ‘significante’ é, pois, o agente” (1987, p.46).

Assim, o que podemos depreender do significante lacaniano? O *que* é ou *quem* é? O *significante* é “moi”, o eu da enunciação (lógico, o enunciador, o “operário” da significação enquanto ato), que age como um “funcionário” do sujeito, age para o sujeito, pela lei primeira do desejo.

Nos contos de Grimm não tratamos especificamente de “moi”, na medida em que ele figuraria em dimensões líricas de autodesignação poética, consciente ou não - e não é essa a investigação que propomos por agora, apenas

apontamos traços de “moi” no capítulo sobre autoria, visto que é a dimensão do significante pela teoria lacaniana como um todo o que lemos em Grimm, daí não deixarmos tais traços de fora. Entretanto, os significantes constantes em Grimm, inscrições posteriores, já da dimensão do Outro, do Simbólico, da dor, do castrador, esses figuram como proposta na discussão sobre verossimilhança, e verossimilhança aristotélica, como veremos no próximo capítulo.

5 - Significantes grimmianos na composição da verossimilhança aristotélica

Neste ponto, cuidamos de retomar, mesmo com explicações e exemplificações já exaustivamente demonstradas a informação de que entendemos “verossimilhança artístico-literária” como “verossimilhança aristotélica”. Ao mesmo tempo esclarecemos que esse caminho dos significantes na composição da verossimilhança aristotélica é um caminho de significantes na representação de verdades também significantes que culminarão em reprodução de sensações. Este momento é, na verdade, o ponto em que trataremos da convergência entre vieses psicanalíticos freudianos e lacanianos com o pensar aristotélico para demonstrar o caminho do *efeito* do tal “verossímil” artístico-literário que lemos nos contos de Grimm. Não se trata, por agora, de levantar apontamentos sobre a viabilidade de uma leitura sobre autoria, o que será o foco do próximo capítulo. O “grimmiano” entendemos aqui como simplesmente o que está contido nos contos de Grimm, o que é característico de tais contos e tão-somente *dos contos*. Assim, neste momento, os denominados *significantes grimmianos* serão grimmianos apenas no que tange ao fato de estarem no texto. A abordagem neste ponto indica o caminho da significância dos elementos presentes na obra dos irmãos Grimm de modo a que tal significância aponte a si mesma como movimento de representação da verossimilhança aristotélica, das sensações, do desejável - ou *das ações de caráter elevado*.

Aristóteles, como propõe a presente leitura, em sua *Poética*, apontava a importância de *emoções* diante do trágico: “[...] o poeta deve procurar apenas o prazer inerente à piedade e ao terror, provocados pela imitação [...]” (1984, p.253). A questão é a busca do prazer, ou de um efeito no espectador/leitor/ouvinte, um efeito que não seja ofuscado por situações que venham a sugerir uma parada racional, como algo que *não parece* verdadeiro ou *não parece* necessário (o lobo falante parece verdadeiro; a cesariana do lobo, de cuja barriga sai uma avó viva, não). A imitação é exatamente a reprodução da verdade ou da realidade (a realidade não é o **Real**, repetimos, é representação apenas do que dele se capta e se deseja) e a *emoção* que disso resulta é a verossimilhança, ou seja, o efeito que a realidade reproduzida suscitou. Quer dizer, insistimos, a verossimilhança não está nas ações, mas na forma como elas se conduzem de modo a suscitar as emoções - ou sensações. Desse modo é que lemos em Aristóteles as ações que ele indicava como passíveis de artisticidade e de verossimilhança. Além disso, lembramos que há ações fantásticas que não geram efeito de sensação ou emoção de modo imediato (como o mencionado lobo falante), mas que ainda assim têm a garantia do efeito verossímil e mesmo artístico, porque, mesmo não-imediatas, tais ações têm potencial de conduzir o leitor pela história sob o efeito do *desejável* sem causar estupefação ou descrença; e, como se trata de ações fantásticas, o desejo se aglutina com o efeito da curiosidade diante do que, pelo caráter inusitado, compõe-se de mistério, na medida do *estranho* (FREUD, 1996, v. XVII, p. 143), quando o *estranho*, operando como o familiar desconfigurado, também suscita teor artístico, dadas as causas dessa desconfiguração: por que acrescentar fala a uma besta? A primeira ideia para

compor tal *estranho* (o primeiro animal falante) terá sido de fundo subjetivo, inantecipável. As subseqüentes apenas demonstram a eficácia de tal escolha “estranha” para suscitar sensações em torno de uma “curiosa verdade”, ou de algo “curioso” que se mostrou eficaz no que concerne a “parecer verdadeiro”. A composição subjetiva que teria engendrado o hoje tão familiar animal falante foi bem-sucedida em ser verossímil, essa é a questão. Mais bem-sucedida será a composição subjetiva que engendra *estranhos* quanto mais fiel puder ser à subjetividade de quem compõe, pois quanto mais subjetivo, mais estranho - no que diz respeito ao lado “desfamiliarizado” do familiar, ou seja, ao lado *unheimlich* do *heimlich*. Isso assim compreendemos a partir do *desejo* descoberto por Lacan e já discutido em capítulos anteriores. O desejo é a marca do sujeito, visto que o sujeito é aquele que deseja, não o que pensa, como propôs Lacan e agora retomamos brevemente. Se o sujeito é aquele que deseja, o movimento subjetivo gira em torno do desejo. Porém o desejo é mistério, visto que aponta tão-somente a uma falta. A falta, como tal, é o desconhecido. Assim, o movimento subjetivo é sempre em direção ao desconhecido. A questão é que o desconhecido de cada sujeito é peculiar, e essa peculiaridade aparece sintomaticamente na forma como cada indivíduo busca o próprio prazer ou meramente na forma como vive e reage aos estímulos do mundo. Expressar o próprio objeto de desejo, a própria falta, é impossível, pois a falta é o que é: não há. No entanto, esse não-haver é único para cada sujeito em sua não-essência, e tal caráter de exclusividade proporcionará o ato de expressar o que é caminho (único e subjetivo) para buscá-lo (o não-haver). Quanto mais efetivamente se expressa o *caminho* da busca *exclusiva* do sujeito, mais se engendra artisticidade. É o mesmo que há

pouco comentamos quanto à fidelidade (do artista) à própria subjetividade. O *unheimlich*, por seu caráter de “estranho”, aí está como viável sintoma do confronto intersubjetivo, que é o encontro de um sujeito com informações familiares desfamiliarizadas pelo desconhecido, já na medida em que o desconhecido é o subjetivo de um artista: o processo de estranhamento que aí opera haverá de gerar sensações diante do que parece ser verdadeiro conforme a necessidade, as *ações de caráter elevado*. Isso se dá mesmo diante de elementos considerados grotescos, repulsivos ou torpes, visto que a relevância do configurar verossimilhança está na possibilidade *real* de efetivar sensações, sejam elas de prazer, repulsa ou temor. A aproximação de um leitor da *Weltanschauung* de um artista pode ter sua visibilidade ou legibilidade apontada diante da constatação de um “estranho” (como *um lobo que fala*), mesmo que esse estranho já não soe tétrico ou assustador, ou seja, o estranho *viabiliza* tal leitura de confrontos entre visões de mundo: é facilmente constatável o fato de que, em ficção, uma besta falante é ou já foi algo estranho. Também é presumível que tal fato não engendrou inverossimilhança e se tornou comum na ficção. Assim, supomos que quem criou artisticamente a besta falante via tal composição como viável ou desejável, ainda que inconscientemente; do mesmo modo, quem a contemplou na recepção a admitiu na mesma medida. O ponto é: por que o lobo falante não é inverossímil? Porque é *desejável*. Esse *desejável* é viável sintoma de uma *Weltanschauung* (ou de várias).

Em passagem da *Poética*, Aristóteles, tratando da diferença entre poeta e historiador, escreveu:

(...) não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) — diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por "referir-se ao universal" entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza (...). (ARISTÓTELES, 1984, p. 249)

Partimos do seguinte pressuposto: a verdade aristotélica, a saber, aquela que subjaz ao entendimento de “verossimilhança” está ligada, não às ações narradas no texto literário, mas às sensações que elas suscitam - e Aristóteles sugeriu, na *Poética*, métodos de condução da narrativa para a efetivação de tais sensações: purificação dos sentimentos de terror e piedade - *catarse*. A saber, entendemos, em leitura da *Poética*, que não será aconselhável, na composição literária, o que não puder, na sequência das ações, causar sensações efetivas, similares às experimentadas pelo sensível (cujo conceito captamos da Psicanálise). Assim, a “verdade” que Aristóteles sugeria, propomos como a “realidade” que o sensível experimenta e produz supondo ser o **Real**, visto que o sensível não capta o **Real**. É dizer: a verdade é constituída, portanto, de sensações. A realidade não é o **Real**, não é a coisa-em-si, mas o que dela cada portador de um *sujeito* capta. Por isso é que dizemos que a verdade está nas sensações, que representam a efetiva experiência do sensível diante do **Real**. Assim, propomos entender que não importam as sequências de ações, se possíveis ou impossíveis, *desde que* elas tenham podido *imitar* o mundo a ser captado pelo sensível de modo a

engendrar, em quem as observa, sensações similares. Assim, a verossimilhança aristotélica, como entendemos, é aquilo que provoca efeito de *similaridade* com efetivas sensações. A autoexpressão é conivente com os desejos *inscritos na ordem significante*: sensações, saberes, interditos, são inscritos no que significamos a partir da contemplação sem captação efetiva do **Real** - e é nesse movimento que se dá a *representação*, o movimento cujos efeitos constitui o *Inconsciente* descoberto por Freud, e que Lacan, mais tarde, diria constituir-se como *linguagem* - enfim: representação.

5.1. Terror e piedade são *necessários* na *Volkspoesie*? Menção ao trágico no conto folclórico.

Conhecemos, por Aristóteles, a importância do trágico na formação da arte literária. Na *Volkspoesie*, o trágico ocorre em rituais de repetição, que, como vimos anteriormente, sugerem uma fonte perdida ou uma **falta** de *original*. O trágico aristotélico está, como também comentamos, na dimensão da representação de sensações, em um plano mais amplo, e, apontamos neste momento, na sintomatização das lutas do *inconsciente*, como escreveu Naffah Neto (1985), em um plano mais específico, que sugere todo o movimento de castração a que o *sujeito* é submetido diante do confronto com o **Simbólico**, lugar daquilo que é externo ao *sujeito*, mas que o comanda por ser o único caminho viável para a *representação*, ou seja, para a formação da linguagem e captação de aspectos do **Real**, além de nele estar inscrita a lei da subjetividade. Daí sensações associadas à ideia de *luta* ou *sofrimento* terem

sempre aparecido como menções primeiras na história da arte, em detrimento do prazer edênico ou da alegria. O próprio Aristóteles, como temos apontado e revisado, sublima o trágico e pontua a importância da purificação (*catarse*) de *sentimentos* (ou *sensações*) de “terror” e “piedade”.

Retomemos Darnton por ora para apontar informações dessa questão do trágico no conto folclórico ou popular. O referido historiador estadunidense, tendo comparado contos de fadas, como os de Perrault, com perfis históricos do homem do campo na Europa anterior ao século XVII, propôs demonstrar dados identitários de uma suposta versão original desses contos, transmitidos oralmente entre os denominados “camponeses”. O trabalho de Darnton seguiu uma linha de argumentação a qual propunha que, mesmo diante de elementos fantásticos ou impossíveis, o que há, nesse tipo de conto, é uma visão de mundo construída do modo mais pragmático possível: personagens, no caso, sofrem privações estreitamente familiares ao camponês medieval, como a fome e o frio, bem como possíveis consequências disso na caça ou coleta de frutos ou lenha - que despertava em muitos o “medo da floresta”.

Também nesses contos eram recorrentes, além da menção aos afazeres domésticos e à subsistência, referências a jovens homens ou mulheres que corriam mundo *em busca de algo*, não raro a fortuna, no sentido de garantia de sobrevivência - sem privações elementares - por muito tempo. Assim, repetidamente surgem nos contos rapazes que correm mundo para *aprender um ofício* que lhes permita contribuir com o sustento da própria família. O *tenebroso* e o *cruel* eram comuns nesses caminhos, suscitando a significância que envolve todo o processo de assimilação do *medo diante do desconhecido*, sublimado como *medo da morte*:

A morte é a encarnação do 'desconhecido'. E, entre todos os *desconhecidos*, é o único total e verdadeiramente *incognoscível*. Independentemente do que tenhamos feito como preparação para a morte, ela nos encontra despreparados. Para acrescentar o insulto à injúria, torna nula e vazia a própria ideia de 'preparação' - essa acumulação de conhecimento e habilidades que define a sabedoria da vida. Todos os outros casos de desesperança e infelicidade, ignorância e impotência poderiam ser, com o devido esforço, curados. Não esse. (BAUMAN, 2008, p. 45)

Os caminhos, pois, como fragmentos do que teria sido um futuro não programado pelos aventureiros, representam, em acontecimentos tenebrosos ou sombrios, não mais que o medo, em que o tenebroso age na significância do pavor do que não se conhece ou do que não se pode conhecer ou mesmo nem captar. Os jovens que se aventuram pelo mundo em contos populares maravilhosos encontram muitos obstáculos sombrios, especialmente quando enviados em missão nas quais *não podem falhar*. A questão é que o histórico dos saberes humanos, pelo caminho que se tenha traçado, no produzir cientificamente ao captar arbitrariamente, sempre se estabeleceu com a dinâmica da significância. Darnton pensou em função para os contos, função admonitória no que dizia respeito a florestas ou ao vagar por caminhos desconhecidos e também a respeito de atitudes diante de privações, em que se recomendavam mormente trabalho e fé. Esse caráter admonitório apareceria nos contos através do cruel e do tenebroso, o que entendemos como sintoma da significância do medo. O fato é que o trágico é recorrente na *Volkspoesie*.

Visões de mundo não podem ser descritas da mesma maneira que acontecimentos políticos, mas não são menos 'reais'. A política não poderia ocorrer sem que existisse uma disposição mental prévia, implícita na noção que o senso comum tem do mundo real. O próprio senso comum é uma elaboração social da realidade, que varia de cultura para cultura. Longe de ser a invenção arbitrária de uma imaginação coletiva, expressa a

base comum de uma determinada ordem social.
(DARNTON, 1986, p. 39)

Darnton apresenta a visão de mundo trágica que atribuía aos camponeses contadores de histórias. Por isso, nem sempre o final era feliz, o equívoco (do herói ou da heroína) era possível, a justiça era substituída muitas vezes pelo fortuito, etc.

Além disso, a afirmação de Darnton de que o senso comum “é uma elaboração social da realidade” nos remete a reafirmar que a realidade se constrói não mais do que por representações, ou seja, é elaborada continuamente por sucessivas inscrições significantes. E essas inscrições significantes, conforme nossa leitura, aparecem em sintomas recorrentes nos contos grimmianos da primeira edição, tomada como a mais “violenta” ou “cruel” de todas, ao mesmo tempo em que, conforme demonstramos, é a mais parecida com o que os irmãos Grimm haviam projetado. Ou seja, de todas as edições de *Kinder und Hausmärchen*, a primeira é provavelmente a mais próxima da *Volkspoesie* na “rudeza” e no “horror”, sintomas ou efeitos de um trágico cuja significância se inscreveu secularmente e socialmente na formação de parte da cultura ocidental: a verdade está nas sensações representantes da efetiva experiência do sensível diante do mundo; a verossimilhança se *parece* com essa verdade. Assim, as ações de caráter elevado a que se referia Aristóteles estão nesse *parecer-se com* a verdade da *Weltanschauung* trágica dos rudes contadores de história de Darnton, com todos os desejos e julgamentos que a caracterizam. O aristotélico se presentifica, portanto, na verossimilhança que eleva ao gosto universal contos violentos como *A gata Borralheira* ou *Branca de Neve*, mas não acolhe *Quando crianças brincaram de açougueiro*, como demonstraremos a seguir.

5.2. Significantes: exemplário comentado.

5.2.1. A crueldade grimmiana.

Quem lembra que *A gata borralheira* é um conto repugnante? Agora, quem se aventurar a ler *Quando crianças brincaram de açougueiro* (CMID, Tomo 1, p. 128) talvez nem pense em qualquer coisa senão a própria repugnância. Daí a possibilidade de a repugnância ser tão rechaçada no âmbito artístico, como qualquer sensação que, embora efetiva, é meramente orgânica, de autopreservação, na medida em que se afasta da sensação subjetiva. Explicamo-nos: *A gata borralheira*, conto difundido e amplamente conhecido, embora menos que a *Cinderela* perraultiana, traz a história de uma jovem que, após infortúnios de diversa ordem, consegue frequentar bailes na corte, dançar com o filho do rei, e, após calçar um sapatinho que lhe cabe com perfeição, tornar-se princesa pelo casamento. Não há abóbora nem fada-madrinha. Há uma árvore no túmulo da mãe da moça, regada com lágrimas e povoada por pombinhos que auxiliam a menina no decorrer da história. É nessa versão grimmiana que as irmãs postiças da Gata Borralheira cortam pedaços dos próprios pés para que o sapato lhes sirva - e são denunciadas, no caminho para a corte, pelos pombinhos, que advertem o príncipe do ardil. Também é aqui que esses mesmos pombinhos bicam os olhos dessas irmãs más durante a cerimônia do casamento de Gata Borralheira, deixando-as cegas. No entanto, mesmo quem leia essa versão sangrenta, a versão grimmiana do conto, por

mais que se lembre de tais passagens, não deixará de considerar que houve, no meio de tais ocorrências repugnantes, significantes de juízo moral ou “justiça”, com a apresentação de uma heroína *recompensada* e de duas vilãs *castigadas*. Quer dizer, esse movimento sintomático da significância formadora da *Volkspoesie*, calcada num sentimento pragmático de justiça (desejo de punição para os maus e recompensa para os bons) eleva a ação, no sentido aristotélico (de *ações de caráter elevado*) e intensifica a própria verossimilhança - conforme a necessidade, o desejável. As passagens repugnantes do conto, portanto, estão numa posição em que parecem menos repugnantes, já que participam de ações que, pela concentração de significância construída socialmente, *parecem verdadeiras*, são elevadas, *desejáveis*. No caso de *Quando crianças brincaram de açougueiro*, o repugnante afasta o leitor, porque neste conto não há movimento de inscrição significativa que sugira justificativa para ele (o repugnante), quer dizer, nada se configura como ação elevada ou *desejável*. São dois contos mínimos sob o mesmo título. O primeiro assim se desenvolve:

Numa cidade chamada Franecker, situada nos Países Baixos, um grupo de meninas e meninos, ente cinco e seis anos, estava brincando. Decidiram que um menino deveria ser o açougueiro, outro o cozinheiro e um terceiro menino, o leitão. Uma menina seria a cozinheira, a outra a assistente de cozinha. A assistente de cozinha deveria recolher o sangue do leitão numa vasilha para depois fazer salsichas. O açougueiro então se aproximou do menino que era para ser o leitão, derrubou-o no chão, cortou sua goela com uma faca e a assistente recolheu o sangue na vasilha. Um senhor que por acaso passava por ali viu a desgraça e levou o menino açougueiro à autoridade máxima, que imediatamente mandou reunir todo o conselho. Estavam todos discutindo o assunto e não sabiam o que fazer com o menino, pois sabiam que a agressão tinha acontecido numa brincadeira de crianças. Um entre eles, um velhinho de cabelos brancos, aconselhou ao juiz pegar uma maçã bem vermelhinha e colocá-la em uma das mãos, e na outra, uma moeda reluzente. Então ele deveria chamar a criança e estender ambas as mãos em sua direção:

se ela apanhasse a maçã, seria considerada inocente, mas se pegasse a moeda deveria ser condenada à morte. O conselho foi seguido, e, sorrindo, a criança pegou a maçã, sendo liberada de qualquer castigo. (CMID, p. 128)

Percebemos que a constatação de inocência, mesmo antes da solução salomônica do significante idoso portador das significantes cãs, já desencaminha qualquer viabilidade para a ocorrência da denominada “desgraça”; não há, portanto, na história, qualquer situação que justifique ter havido a violência - o próprio conto se encarrega de apontar a confusão entre os juízes diante da constatação de uma pressuposta inocência. O injustificável não é desejável - assim, torna-se fortuito, e o fortuito, por não ocorrer conforme qualquer que seja a *necessidade*, por mais que seja *possível*, não apresenta o caráter de verossimilhança artística a que Aristóteles se referia. Quer dizer, a ação de caráter elevado, ainda que culmine em tragédia, há de se mostrar justificável, desejável, *conforme a necessidade*. O mero possível engendra o verossímil referencial, cotidiano - o necessário, justificável, esse já *eleva* o verossímil à pretensa literariedade aristotélica. Por isso, o conto é pouco conhecido. Não é inverossímil, mas faltou-lhe a necessidade. A maçã, porém, é significante de inscrição cultural viável para o desejável, repetindo-se como objeto de desejo ou de atração de crianças¹ em vários outros contos, alguns bastante conhecidos como *Branca de Neve*, outros nem tanto, como *O pé de zimbro*, mormente histórias de mães ou madrastas sanguinárias que, por detestar os filhos ou enteados, tentam matá-los (*Branca de Neve*) e mesmo logram fazê-lo (*O pé de zimbro*, em que a madrasta, apontando uma maçã

¹ Existe na poética popular uma tendência de elevar a maçã a objeto de desejo da inocência, como se a carga significante da cor vermelha e do legado bíblico da significância do “fruto proibido” fosse caminho de um movimento de desejo de mudança - do inocente que se deseja culpado, ou que deseje mudar de posição, de modo a se libertar dos grilhões de uma suposta pureza juvenil.

dentro de um baú para o enteado, faz com que ele tente apanhar o fruto; quando o menino o faz, ela solta a tampa do baú sobre a cabeça da criança, decependo-a). Lemos nesse primeiro conto das crianças brincando de açougueiro algo como o forjar malsucedido de um conto: ocorre um conflito fortuito (uma repugnante e sangrenta cena calcada em evento acidental), sem motivação, mesmo motivação que fosse por mera vilania, o que causaria ao menos indignação. Daí se retira não mais que a repulsa, e a tendência é que não se queira doravante ler ou mesmo ouvir histórias semelhantes a essa; após o fortuito conflito, constatado o caráter repulsivo e mesmo desinteressante da história, buscam-se alternativas para a construção de um final, mesmo um final feliz: um sábio, representado por um ancião com emblemáticos cabelos brancos (fórmula recorrente na narrativa popular), uma maçã, que deve necessariamente representar objeto de desejo de quem é inocente, e uma moeda, configurada como escolha obrigatória de quem é culpado (o que também é recorrente na narrativa popular, dada a significância vil construída em torno da imagem do dinheiro na moral pragmática da *Volkspoesie*). A partir de tais fórmulas e somente delas, tornou-se viável um desenlace para as complicações do enredo - daí tratar-se de possível história forjada ou malsucedida literariamente no sentido aristotélico. Não se vislumbram ações que se desenvolvam conforme a *verossimilhança* ou *necessidade*. Não houve ações que resolvessem a história, ela se resolveu com fórmulas alheias a ela e comuns ao tipo de narrativa. Assim, propomos que é viável supor que é *por isso* que quem ler a história haverá de somente se lembrar do repulsivo. No entanto, quem ler *Branca de Neve* ou *A Gata Borralheira* poderá querer contá-las a alguém ou lê-las novamente e aí estão,

como exemplos, duas histórias conhecidas por várias gerações posteriores aos Grimm. Repulsivas, mas não apenas isso. Aliás, o repulsivo nelas configurado se mostrou interessante pela *paixão* de mães ou madrastas cruéis ou irmãs invejosas, ou seja, “criaturas (*mulheres*) vis”, que representam um mal que se oferece com facilidade como inimigo e que reconhecemos como significantes em meio aos embates a que se submete qualquer *sensível* diante de um Real; também se configura o interessante pela *paixão* do leitor/ouvinte que é motivado a esperar justiça e soluções para o que lê, conforme seus desejos e motivações. Um inimigo presente, um inimigo a ser combatido soa familiar a um possível leitor/ouvinte (ao menos aos camponeses que, segundo registrou Darnton, contavam histórias ao pé da lareira), ou seja, é também viável questionar o haver de um conforto *heimlich* no processo de aceitação de uma narrativa de ficção. É viável considerarmos *heimlich* a significância que abriga, como em bem-sucedidos contos populares, a mulher vilã e o homem vitimizado: o pai de *Branca de Neve* está morto; o da *Gata Borralheira*, quando não está viajando, submete-se à vontade da esposa (como o pai de *João e Maria*). Assim, o haver de um inimigo, especialmente uma inimiga, ou seja, de uma *motivação* que toque a moral da *Volkspoesie*, insinua a viabilidade do repugnante como auxiliar na configuração do significante grimmiano da crueldade (a crueldade não é fortuita, ela supõe um vilão, um ente perverso), pois o repulsivo intensificará o desconforto diante de uma suposta e sentida injustiça, bem como estimulará a intensificação de uma efetivada *sensação* de sede por justiça. A mãe cruel é um temível *unheimlich* que perturba o conforto do devoto camponês. A criança assassina ali (na *Volkspoesie*) não se configurou; o próprio texto sintomaticamente repeliu tal ideia. Assim, o conto de

Grimm abriga o verossímil e o inverossímil, e ele mesmo explica e exemplifica cada um. Portanto, o significante grimmiano na representação da verossimilhança aristotélica ou artístico-literária não está em qualquer conto; o que ocorre é que o conto menos verossímil ou menos literário ou menos aristotélico contribui para que se construa uma percepção mais nítida do que vem a ser o conto de Grimm mais verossímil ou mais literário ou mais aristotélico. De um lado está o lobo falante com as mães más, por exemplo, sintomas de um desejável, um *justum et dignum* camponês, grimmiano, de *Volkspoesie*; de outro, a discutível cesariana do lobo, as ruas inundadas de mingau que precisa ser comido para que elas voltem a ser transitáveis, também por exemplo, sem elos com o que se poderia antecipar de desejável em qualquer cultura ou época - ao menos a impressão de que isso ocorre já caracteriza sintomaticamente uma *realidade* construída culturalmente por séculos.

Além disso, em *O pé de zimbro* chamamos também atenção para o fato de o menino assassinado pela madrasta ter sido assado por ela e servido ao pai como jantar numa tentativa de ocultação de cadáver. Tal sequência horrenda (totalmente *unheimlich*) tem a motivação da *crudeldade* ou do ódio que a mãe sente pelo menino, o que estimula a indignação do leitor/ouvinte, este tão menos indignado com o assassinato e com o canibalismo que com o fato de ambos terem sido praticados pela própria madrasta da vítima, possivelmente mãe² em versões mais antigas que a abordada nesta tese, dada a letra da

² Apontamos nesse momento a viabilidade que verificamos de uma discussão sobre o ódio da mãe como significante da inserção no campo do Simbólico, ou seja, da castração. A relação com a mãe, inversa à que se estabelece com o pai (cf. capítulo 4 desta tese), é a da falta, quer dizer, a mãe representa o mundo que foi “cortado” no momento da castração. A mãe cruel

canção de que se tratará em breve e a tendência dos próprios Grimm de transformar mães cruéis em madrastas: desfamiliarizadas de seu ambiente, horrendas, *bacantes* à moda da *Volkspoesie*. O menino tem uma irmãzinha, que recolhe os ossos do irmão e os enterra. No final da história, o menino volta transformado em um pássaro cujo canto menciona dizeres como “minha mãe me matou, meu pai me comeu, minha irmã me enterrou”; o pai, sem compreender o porquê, recebe um colar, que o pássaro lhe atira ao pescoço; a menina ganha do pássaro um par de sapatos; a mãe/madrasta, apavorada, tenta fugir e é atingida na cabeça por uma mó que o pássaro deixa cair. Quando a mulher morre por causa da mó, o pássaro volta a ser menino e entra em casa de mãos dadas com a irmã e o pai. A sequência se torna sintomática por ser repetitiva: mães ou madrastas culpadas, pais inocentes, irmãszinhas geralmente bondosas, mas frágeis e pusilânimes. O pai de *João e Maria*, não mais nem menos inocente que *Chapeuzinho Vermelho*, castigada pela própria inocência, é recompensado do mesmo modo que o pai do menino de *O pé de zimbro*: um final feliz ao lado dos filhos, *sem a esposa*. Curioso é também notar que o menino de *O pé de zimbro* é rigorosamente a versão masculina de *Branca de Neve*, assim tendo sido idealizado pela mãe antes de nascer, quando esta, durante o inverno, descascava maçãs e acabou por cortar o dedo: “Como eu queria ter um bebê vermelho como o sangue e branco como a neve!” (CMID, p. 220).

pode ser lida como significante na representação do desejo de matar a evidência da castração do outro, filho ou filha. Freud, na *Interpretação dos Sonhos* (1996, p.140), faz alusão a um caso de paciente do sexo masculino cujo sonho revela desejo de cometer infanticídio, tomando o analista o cuidado de lembrar que tal crime só pode ser cometido pela mãe contra a criança recém-nascida (a Medicina associa esse ato criminoso a influências do estado puerperal).

Como já pontuamos, o conto grimmiano é considerado sanguinário, assustador, sinistro. Isso muito se associa à possível seleção de conteúdo trágico feita pelos irmãos, dada a importância que Wilhelm e Jacob atribuíam ao mito germânico e à preservação/reabilitação do folclore alemão, a *Volkspoesie*, de que o trágico era característico. Assim, o significativo verossímil presente no conto e que o torna grimmiano é o que possibilita a efetivação do parecer verdadeiro conforme a necessidade da *Weltanschauung* que se insinua na narrativa popular alemã. O conteúdo de teor repugnante em si, insistimos, não é por ele mesmo um significativo grimmiano, pois não se constrói conforme a verdade e a necessidade da *Volkspoesie*, mas é de relevância perceptível na intensificação das sensações de revolta, piedade ou horror que resultam de uma crueldade extrema e sangrenta, essa sim um significativo grimmiano, emblemático da justiça rude da *Volkspoesie* (mães cruéis e sanguinárias, antropofagia).

Encerramos este comentário sobre a crueldade em nuances repugnantes com o segundo conto de *Quando crianças brincaram de açougueiro*³:

Certa vez, os filhos viram o pai matando um porco. À tarde, quando estavam brincando, uma criança disse à outra: “Você vai ser o leitão e eu, o açougueiro.” Em seguida ela pegou uma faca e espetou-a na garganta do irmãozinho. A mãe, que estava dando banho no bebê lá em cima, ouviu a gritaria das crianças, correu para ver o que era, puxou a faca do pescoço do filho e, em meio a sua raiva, fincou-a no coração do que

³ Os dois contos, registrados com apenas um título, estavam marcados com o número 22 da primeira coletânea publicada dos Grimm (1812), depois de *A Gata Borralheira*. Não seriam publicados novamente pelos irmãos Grimm, assim como não o seriam *O gato de botas* e *Barba Azul*. A partir da segunda edição, o conto número 22 de *Kinder und Hausmärchen* é *O enigma*. O caráter repugnante não seria motivo para tal exclusão, mas o fato de estar nos contos sem motivação aparente provavelmente o foi. Curioso também é o fato de o primeiro conto ter sido registrado com local exato, *fora da Alemanha*, nos Países Baixos. Indicação de localidade (e também de época) é algo raríssimo na narrativa popular.

brincava de açougueiro. Depois correu para a banheira para ver o bebê, mas ele tinha se afogado. A mulher ficou tão desesperada que, invadida pelo medo e não se deixando consolar pelos empregados, acabou se enforcando. Quando o marido voltou do campo e viu o que havia acontecido, ficou tão deprimido que morreu pouco tempo depois. (CMID, p. 129)

Agora ponderamos que esse modelo de conto, à maneira de uma velha-a-fiar trágica, em que uma morte é causada por outra, é significativa recorrente em Grimm: *A morte da galinha* (CMID, p. 356) e *O camundongo, o passarinho e a linguiça* (CMID, p. 130) são outros exemplos. *A viagem de Palha, Brasa e Feijão* também o seria se o feijão, mesmo tendo se partido em dois, não tivesse sobrevivido; mencionamos tal história apenas para apontar uma ocorrência incomum em Grimm, mas potencialmente significativa no mito em geral: Palha e Brasa morrem em sequência, de um modo similar ao que ocorre nas demais histórias mencionadas; o feijão escapa e, ao presenciar a tragédia dos outros dois, põe-se a rir, e tanto ri que estoura; só não morre porque um alfaiate o salva, costurando-o; daí surge uma *explicação* para o feijão ser partido ao meio e ter a marca do remendo. Como apontamos, não é comum esse tipo de explicação nas anotações de Grimm, mas é um possível significante grimmiano o fato de haver seleção grimmiana dentre os próprios significantes da narrativa popular. Assim, marcamos como exemplo que a crueldade é mais nítida e frequente que as explicações mitológicas. A frieza do feijão diante da morte *alheia* também pode ser lida como significante grimmiano associado ao significante-mor da crueldade extrema, que culmina na *Schadenfreude*, uma *efetiva sensação* de prazer diante do trágico alheio. A explicação mitológica pode não ser relevante como significante em Grimm, mas o são as ações que representam momentos do *Schadenfreude* nas personagens - de modo

análogo à maneira como a *Schadenfreude* se processa no leitor da crueldade grimmiana.

Fechando parênteses, retomamos que, no segundo conto das crianças, a mãe que se enforca reabilita a culpa materna e o desespero de Jocasta, significante potente para o que Aristóteles propunha para o efeito de *catarse*. *O pé de zimbro* também apresenta uma mulher desesperada e assustada, mas aquela era *efetivamente culpada* pelo seu crime, o que afasta a empatia que causaria comoção e codesespero (o neologismo foi consciente) no leitor/ouvinte, *mas* pode assustar, pelas referências ao desconhecido espiritual⁴, apontado no enredo como maligno. Na história das crianças, a *catarse* aristotélica também pouco se poderá efetivar, não pela caracterização da personagem e construção do enredo, mas pela fragilidade da história, construída com sequências quase fortuitas, de que só escapam a raiva e o desespero da mãe, aliadas a fórmulas narrativas e comuns no conto popular, à maneira do primeiro conto; a presença da mãe desesperada pode ter tornado o segundo conto menos desinteressante que o primeiro, mas não tão interessante como *Branca de Neve* e *A Gata Borralheira*, que se configuram com conflitos e soluções *desejáveis* segundo a pragmática justiça da *Volkspoesie* - daí esses dois contos serem tão emblemáticos na apresentação de significantes grimmianos: aqui, particularmente, da crueldade grimmiana, aquela que apenas se valida como

⁴ Falas da mãe/madrasta cruel de *O pé de zimbro* (CMID, p. 227): “[...] estou tão angustiada, tão angustiada, como se uma terrível tempestade estivesse se aproximando. [...] Eu estou sentindo muito medo, meus dentes estão batendo, como se fogo corresse em minhas veias”. A sensação de culpa representada por angústia e temor. Essas sensações vão crescendo na mulher, que chega a abrir o vestido julgando estar sufocada pelo que sente. Esse é um caminho de reprodução de efetivas sensações. O leitor/ouvinte, mesmo desejando a punição da mulher, poderá sentir certo temor ao reconhecer efeito de culpa.

tal diante de motivações e conflitos que, por sua vez, sejam válidos, ou seja, desejáveis para a *Volkspoesie*. A justiça da *Volkspoesie* levada a um extremo repugnante é motivação-mor do que o cruel tem de grimmiano.

A brutalidade (crueldade extrema com cenas repugnantes) é, portanto, uma ferramenta catártica constante em Grimm. Essa brutalidade constante, ritualística, aponta uma significância atrelada à *Volkspoesie*, em que a própria *Volkspoesie* também funcionaria como significante na representação do poetante grimmiano, ao menos nos contos. Os Grimm, mesmo reeditando a obra sucessivas vezes, evitam eliminar o brutal. Tatar (1997), em *Grimm's grimmest* (algo como *O mais cruel na obra dos irmãos Grimm*), faz um jogo com a palavra inglesa *grim* (*cruel, impiedoso, severo*) e o nome dos irmãos (o esqueleto humano vestido com dominó negro portando uma foice, a alegoria da morte mais conhecida no Ocidente, é chamado em inglês de *Grim Reaper*, o "Ceifador Impiedoso", ou simplesmente "O Ceifador").

5.2.2. Mãe. A rainha deve morrer. Da *catarse* à *Schadenfreude*.

Percebe-se o quanto é de espantar, no sentido *unheimlich* do espanto, o processo grimmiano de desconfiguração do lugar materno, análogo a Édipo, embora essencialmente diferente: a mãe não é amante, mas é uma inimiga feroz, brutal e poderosa, e o posicionamento da mãe em uma dimensão exterior ao conforto subjetivo espanta, suscita piedade, comoção, terror, para além do que seria a madrasta. O desespero diante de uma mãe injusta, *catártico*, comovente, horrendo, que só articula o prazer diante do despejo de

sentimentos de dor sem compromisso vai, nas subsequentes edições dos Grimm, assumindo o lugar de mero julgamento de mulher injusta: a madrasta, como não é mãe, despe-se do caráter de *mãe inimiga* para apenas configurar a *inimiga*; o julgamento do injusto sem o interdito piedoso da mãe prevê uma busca por justiça em que se mesclam noções egoísticas do justo e do desejo de vingança: a *mulher* má (não a mãe) deve ser punida. A vingança é aguardada. Assim, diante dos castigos sofridos pelas madrastas, a experiência catártica passa a figurar no efeito da *Schadenfreude*, mero prazer que se obtém da desgraça *alheia* (similar ao do feijão que explode de tanto rir, conforme comentamos). No caso, tornando-se madrasta a mãe, passa a ser *alheia*⁵, visto que a mãe está em posição de destaque no mundo afetivo do *sujeito*. Além disso, se esse ser *alheio* se demonstrar inimigo (em ações) do leitor (ou mesmo ouvinte, espectador), mais o faça, mais intensa será a *Schadenfreude*.

5.2.3. Comentário sobre a moral grimmiana. Ardil e velhacaria. Mãos piedosas, mãos devotas.

Comenta Burke (1989, p. 73) que “dois contos populares da coletânea dos Grimm, os de número 129 [Os *quatro irmãos habilidosos*] e 192 [O *ladrão mestre*, número 192 ou 193 dependendo da edição], referem-se a mestres

⁵ Diferente do desfamiliarizado *unheimlich*, em que o familiar assume ares *estranhos*, a madrasta é a mãe que deixou de ser mãe, ou seja, o familiar não se fez estranho, ele foi suprimido; assim, o temor se torna revolta, a piedade se torna *Schadenfreude*. Tanto a mãe como a madrasta, quando cruéis, podem suscitar *sensações* em leitores, espectadores ou mesmo ouvintes; porém, tais *sensações* tendem a ser distintas.

ladrões e seu orgulho profissional”. A esses, acrescentamos o de número 68, *O ladrão e seu mestre*, que substituiria, a partir da segunda edição dos contos grimmianos, *O jardim de inverno e de verão*. Curiosamente, esses contos que enaltecem as habilidades profissionais do ladrão não estão na edição de 1812-1815, tendo sido acrescentados posteriormente pelos irmãos Grimm e lá permanecido até a última edição publicada pelos próprios, em 1857. O conto 129, *Os quatro irmãos habilidosos*, substitui *O leão e o sapo*, número 43 da primeira edição (a numeração é diferente porque a primeira edição foi publicada em dois tomos em anos diferentes, mas a sequência dos contos é similar). Já o conto 192 não está na primeira edição porque nela há somente 156 contos (contando os dois tomos). Esse acréscimo dos contos que enaltecem a velhacaria e a esperteza desonesta, que garante bem-estar à custa do sacrifício alheio, é sintoma da exaltação que a *Volkspoesie* dá a qualquer ofício, desde que bem executado, inclusive ao ardiloso - e não era de praxe que os irmãos refutassem aquilo que identificavam como *Volkspoesie*. *O gato de botas*, eliminado da coletânea a partir da segunda edição, é conhecido também como *Mestre Gato*, especialmente na versão de Perrault.

Por outro lado, quando não se tem a velhacaria como *ofício* (tão exaltado pela moral grimmiana), a inocência e a honestidade acabam por se tornar essenciais. Além disso, a configuração do inocente, que deverá obrigatoriamente se constituir como um *trabalhador honesto*⁶ é composta de uma espiritualidade também honesta ou inocente. Este último aspecto pode sugerir uma sensação de *conforto* familiar, dirigida tanto aos antigos ouvintes

⁶ Geralmente pobre, para que se cultive a piedade no ouvinte da história, geralmente camponês e também pobre.

das histórias contadas ao pé do fogo, como aos atuais leitores de Grimm. Esse *conforto* é similar àquele que se tem diante da contemplação de uma estampa de “anjo da guarda”, comum (mesmo em nossos dias) em ambientes familiares mais tradicionais, como “casas de avós”. O importante, no caso, é a *sensação* do familiar, do cuidado e da preocupação. Abraham Moles, fazendo alusão a uma estampa de anjo da guarda, definiu-a como “*kitsch* açucarado da carolice” (MOLES, 1986, p.17), em seu estudo sobre o *kitsch* como a arte da felicidade. O cruel tem seu espaço devido a sensações efetivas como a *catarse* e a *Schadenfreude*, mas a bondade com matizes espirituais também conquista leitores e ouvintes pela sensação de conforto familiar: cenas como “mãe ou avó que ensinam a rezar” são comuns nas histórias populares. Também o são crianças piedosas e camponeses devotos. A mãe de Gata Borralheira, antes de morrer, recomenda à filha: “Continue *boa e piedosa*” (CMID, p. 116, grifo nosso). Lemos no prefácio dos irmãos Grimm para a primeira edição de CMID:

Achamos bom quando, depois de uma tempestade ou outro *infortúnio enviado pelo céu*, devastando toda uma colheita, encontramos junto às cercas vivas e aos arbustos que as margeavam o caminho um pequeno lugar que se salvou, onde algumas espigas se mantiveram de pé. Quando oportunamente o sol volta a brilhar, elas crescem solitárias e despercebidas, nenhuma foice as corta para os grandes celeiros, mas ao final do verão, quando estão maduras e carregadas, *mãos pobres e devotas* as procuram [...]. (CMID, p.25, grifos nossos).

Nesse princípio de apresentação da obra, os irmãos comparam as espigas sobreviventes de tempestade com os contos recolhidos por eles. A poesia popular alemã (*Volkspoesie*) seria a colheita inteira devastada - daí os contos representarem uma porção do “pequeno lugar que se salvou”. Os contos, segundo os irmãos Grimm, seriam, como as espigas, “sementes para o futuro”, graças ao *conforto familiar* - mãos devotas - que os teria mantido vivos:

Os lugares junto à lareira, o forno de lenha na cozinha, escadarias, feriados ainda festejados, pastagens e florestas no seu silêncio e, antes de tudo, a pura fantasia são as cercas que os pouparam [as canções populares, os contos] e transmitiram a tradição de uma época a outra. (CMID, p. 25).

Assim, percebemos que a significância da *Volkspoesie* grimmiana também muito se constitui a partir da inocência de um ambiente familiar devoto, caloroso e confortável - como estampas de anjo da guarda ou aconchegantes ilustrações à moda de Frederick Morgan⁷.

5.2.4. O antifeminino grimmiano. Breve comentário.

A bruxa de *Rapunzel* é uma *mulher poderosa*. Apesar de poderosa, é feia e má. Tal fórmula antifeminina é comum nos contos de Grimm. Em capítulo sobre a feiura da mulher entre a Antiguidade e o Barroco, Umberto Eco (2014, p. 159) menciona a *vituperatio* direcionada à mulher feia, fundamento estético antifeminino que se teria estendido entre a Idade Média e o Barroco, e que associaria à feiura feminina a “malícia interior [da mulher] e seu nefasto poder de sedução”. Assim reiteramos a ideia de que o poder feminino, tão logo se manifestava naqueles idos, era rechaçado, amaldiçoado, chegando mesmo a ocupar lugar de destaque na constituição do grotesco, do feio, do desagradável. Nos contos de Grimm, a mulher má, a vilã, especialmente a bruxa, é descrita como feia ou decadente fisicamente. A exceção que se faz à Rainha Má da Branca de Neve se deve à sua condição de mulher que *foi*

⁷ Artista plástico inglês popular entre o final do séc. XIX e o início do séc. XX.

escolhida por um rei como esposa. Mas, por ser bela e poderosa, é necessário que ao menos seja má - até para que se justifique sua morte no final da história.

Lembramos, entretanto, que significante grimmiano é o que está nos contos. Isso independe de questões necessariamente autorais ou de *Volkspoesie*. O antifeminino não representa precisamente uma característica ideológica dos irmãos Jacob e Wilhelm. Nossa leitura apenas o encaminha para o fato de ser um significante na representação da verossimilhança aristotélica (assim como encaminha os demais), na medida em que envolve ações *desejáveis* para e por quem o criou - e para o espectador/ouvinte/leitor de determinadas dimensões significantes sociais ou culturais.

6 - Da autoria não-reivindicada: traços de efetiva autoria

Este capítulo trata de indícios autorais presentes nos contos de Grimm e direcionados aos dois irmãos. Esses indícios estão marcados nos contos aqui em análise, e esta leitura propõe que eles sejam lidos de modo a que se considere o texto em si e as dimensões significantes propostas pela configuração intelectual em que se inseriram os Grimm, entre resquícios do *Sturm und Drang* de Herder e Goethe e do romantismo alemão propriamente dito, aliados às épocas passadas cuja memória buscavam reavivar, com a finalidade de preservá-la. Aqui, portanto, referimo-nos a conceitos associados à criação e à produção grimmiana que necessariamente tangem a questão da verossimilhança, discutida em outros capítulos. O que denominamos *poetante* é o *significante* da criação denunciado por traços embutidos em *significantes* da obra. O próprio *significante* poético se insere ou se inscreve em uma obra de arte para indicar traços subjetivos da criação que podem, a saber, ser discutidos como traços autorais - para além de traços de *je*, traços do mandante poético de *moi*.

Os irmãos Grimm, como já se comentou, não reivindicaram autoria dos contos maravilhosos populares que publicaram, visto que o propósito inicial de ambos era a reabilitação de tópicos folclóricos, tanto para a preservação de parte da memória cultural alemã como para estudos de filologia e história (TATAR, op. cit, p. 350-354).

Entretanto, por mais que desejassem, diante dos contos, gerir uma neutralidade que consideravam necessária para que se mantivesse a “pureza” do material ali contido, não obtiveram sucesso absoluto em tal quesito. Os contos, embora sinalizem, em quase toda a estrutura, indícios culturais de tempos já remotos à época dos Grimm, especialmente Idade Média (crianças mortas pelos pais por motivos financeiros, execuções ultraviolentas, supervalorização do açúcar como alimento, crendices, demonização da mulher, etc.), o que, como comentamos no capítulo anterior, demonstra a nuança folclórica da *Volkspoesie*, apresentam adaptações, correções e seleção vocabular características dos dois irmãos, sem que se mencione a maneira como as “verdades” do passado são por eles apresentadas. Além disso, não seria viável a apresentação crua dos contos pela autêntica rudeza da narrativa popular que circulava entre os agricultores nos campos de feno após um dia de trabalho, mesmo porque os informantes dos Grimm, por mais simplórios, inadvertidos ou ineptos que fossem, acabavam, em momentos de entrevista com os eruditos e respeitáveis irmãos, alterando também o modo de contar as histórias.

Embora tenham feito grande esforço para enfatizar a “pureza” da linguagem em sua coletânea, os Grimm não foram capazes de reconhecer que as versões que lhes eram oferecidas desviavam-se muito, inevitavelmente, do que era contado na época da colheita ou no quarto de fiar. [...] a maneira como as histórias eram contadas deve ter sido consideravelmente alterada, passando para um registro marcadamente diferente da linguagem rude, do humor obsceno e dos lances indecentes das versões populares.¹

¹ TATAR, 2004, p.351.

Os próprios irmãos certamente fizeram alterações nos textos que recolhiam, à medida que iam organizando as compilações. No começo, fizeram-no para que as histórias ficassem mais claras para os leitores da época (esses leitores eram basicamente de classe média a alta; as camadas populares, responsáveis por uma considerável parte das histórias, salvo muito raras exceções, eram compostas por pessoas que não sabiam ler). Após a polêmica com intelectuais da época, acerca de que se comentará brevemente adiante, as alterações se encaminharam para a eliminação do obsceno, do grosseiro, do conteúdo considerado de “mau gosto”². De uma forma ou de outra, não seria e não foi possível aos irmãos que fossem fiéis àquilo que recebiam durante as entrevistas e anotações (nem mesmo àquilo que recebiam de fontes literárias), seja por motivos políticos, seja pela necessidade de comunicação com o público. Além disso, a subjetividade (ponto essencial deste capítulo) é fundamental na influência de seleção vocabular, estrutura do texto, e mesmo na *criação* de personagens e peripécias.

Assim, este capítulo apresenta discussões que propõem, através de indicações de eventos textuais, como seleção vocabular e conteudística, apontar indícios de efetiva autoria dos irmãos Grimm em relação aos contos que ambos fizeram publicar em *Kinder und Hausmärchen*³ (1812-1815). Apesar de a proposta

² Maria Tatar comenta, no já citado volume de contos de fadas comentados, que Schlegel e Brentano teriam se referido aos textos da proposta original de Grimm como rudes, ofensivos, “de mau gosto”. TATAR, 2004, p. 350.

³ *Märchen* é um vocábulo alemão cuja tradução para o português pode ser um caminho delicado, dada a complexidade cultural que porta, característica do idioma de origem e da visão de mundo constituída a partir de um processo cultural específico associado a um povo e a uma língua. *Märchen* traz em si toda a ideia de um tipo peculiar de conto: narrativa curta e fantástica de cunho popular; mito; ficção; conto de fadas; conto da carochinha. Röhrig (2012), ao lançar a primeira tradução completa da edição de estreia dos Irmãos Grimm, traduziu *Märchen* como

deste estudo estar direcionada à estrutura da narrativa popular maravilhosa em suas fórmulas recorrentes que sugerem indicativo de significantes culturais/populares, em conformidade com o que temos apresentado, entendemos que, em se tratando de arte literária, apontem-se elementos que sugiram ou mesmo determinem traços de criação.

6.1 *Königstochter* (filha de rei) e *Prinzessin* (princesa).

A seleção conteudístico-vocabular dos Grimm é nítida para o leitor que analisa os contos de Grimm de 1812-1815, pois, nas sequências narrativas em que vemos figuras como a *Königstochter* (filha de rei) e a *Prinzessin* (princesa), por exemplo, percebemos que a primeira é criatura submissa e sujeita aos interditos impostos pelo poder e pela vontade de outrem; a segunda é uma heroína que busca efetivar sua própria vontade.

O conto maravilhoso aqui se compreende como o que se caracteriza pela presença constante do insólito, ou seja, de ações ou mesmo ocorrências que não são compatíveis com a realidade empírica ou com o que se supõe como realidade empírica, ao mesmo tempo em que remetem ao que os românticos alemães chamaram de *Volkspoesie*, poesia popular, que tanta ligação, como temos visto, tem com os irmãos Grimm. Tais ocorrências insólitas entram no âmbito do *impossível* que, na maior parte dos casos, torna-se “crível” sob pena

“contos maravilhosos”. Assim, a tradução de Röhrig (do título da obra), diferente das anteriores, que omitiam o “maravilhoso” (*Contos da infância e do lar* era a menção acadêmica anterior mormente utilizada), resultou numa precisão mais evidente, embora o “popular” ou folclórico que caracteriza os *Märchen* não esteja em evidência ou apenas se insinue na presença de *domésticos*: *Contos maravilhosos infantis e domésticos*.

de não-aceitação do material ficcional (esse processo constitui a verossimilhança aristotélica: *parecer verdade*, a sugerir verdade física, factual).

Propp (2001, p. 54), afirma que “do ponto de vista histórico, [...] o conto maravilhoso, em sua base morfológica, é um *mito*”. Os contos de Grimm, chamados de *Märchen* na Alemanha representam a categoria de contos maravilhosos, pois a tradução de *Märchen* para o Português, embora tenha sido foco de discussões, aponta mais para o caminho do maravilhoso do que para o universo das “fadas” ou das “carochas”, visto que nem todas as histórias de Grimm apresentam fadas e carochas, mas, em todas elas, o maravilhoso se faz presente: de um modo ou de outro, percebemos os já mencionados animais falantes, intervenções mágicas nas ações e decisões das personagens, transformações, poções mágicas e fórmulas ou conjurações de fundamento místico/ espiritual. Pela afirmação de Propp, é, pois, válido considerar o mito como embrião da formação do conto maravilhoso; no entanto, tal afirmação sugere a necessidade de especulações a respeito da definição do conto maravilhoso, expressão que, no âmbito da teoria da literatura, já apresenta indiscutível peso terminológico cujo conteúdo não se esgota em explanações exatas. O conto maravilhoso, segundo a proposta de Propp, é uma composição de fundo mitológico, de origem folclórica na qual sempre se faz presente a magia. Além disso, aponta Propp que, na composição do conto maravilhoso se embatem os *heróis verdadeiros*⁴ (que cumprem missões e são

⁴ A respeito do herói mítico, característico do conto maravilhoso, escreve Eliade (1972, p. 101): “O mito garante ao homem que o que ele se prepara para fazer já foi feito; e ajuda-o a eliminar as dúvidas que poderia conceber quanto ao resultado de seu empreendimento. Por que hesitar ante uma expedição marítima, quando o Herói mítico já a efetuou num Tempo fabuloso?” O herói mítico é, assim, a figura que, sem ligação com fatos históricos imutáveis e marcados temporalmente, encaminha a humanidade a rituais de repetição, de retomada, justamente por sua condição *ab origine*, a qual permite adoções, transformações e movimentos rituais.

recompensados) e os *falsos heróis* (que, por diversos motivos, não conseguem cumprir as missões que lhes são destinadas e são punidos). No entanto, o autor ainda questiona o caráter heroico atribuído aos denominados heróis verdadeiros, associando a eles frequentes situações de impostura, engano, transgressão, violência e cumplicidade⁵ (PROPP, 2001, p.108-140).

Isso posto, comparam-se duas figuras presentes nos contos de Grimm (1812-1815): a *Königstochter* (“filha de rei” ou “filha do rei”) e a *Prinzessin* (princesa) com, respectivamente, o falso herói e o herói verdadeiro do conto maravilhoso. O verdadeiro herói tem sempre o poder de efetivar as próprias paixões⁶, enquanto o falso, sem tal poder, submete-se ao interdito do poder alheio.

A despeito das traduções para o Português, que, na maioria das vezes, não fazem caso da diferença entre *Königstochter* e *Prinzessin*, a marcação da diferença contida entre eles é fundamental como ponto de discussão, não só de determinados valores do feminino presentes na obra de Grimm, como da legitimidade autoral dos dois escritores na composição dos contos. A seleção vocabular é essencialmente dos Grimm, e isso legitima a autoria, como legitimaria a autoria de qualquer biógrafo ou memorialista, apesar de ser

⁵ O Gato de Botas, presente na edição de Grimm que ora analisamos, é um herói autêntico pela obstinação, pelo cumprimento da própria vontade, graças ao poder que tem de tornar efetiva tal vontade; todavia, não se pode negar que o gato, herói verdadeiro dos contos maravilhosos, é embusteiro, ladrão e homicida.

⁶ A paixão, pela óptica de Rouanet, está na dimensão da natureza, enquanto a razão se encontra na dimensão da cultura. Ele explica tal consideração com a situação de Agave, personagem de *As bacantes* de Eurípedes, que, ao recobrar a própria razão, insere novamente a si mesma na “ordem da cultura”, tendo abandonado a paixão dionisíaca, ou “ordem da natureza”. De qualquer modo, o autor pondera que o sujeito precisa de um outro em si mesmo para adquirir identidade fixa, ou seja, precisa da razão. (ROUANET, 2009. p. 500-536).

conhecido o fato de que os contos de Grimm são compilações e adaptações de histórias folclóricas.

Em *Kinder und Hausmärchen* (1812-1815), a palavra *Königstochter* “filha do rei” ou “filha de rei” é apresentada comumente para representar uma criatura submissa ou sujeita à ação de outrem para que o enredo se desenvolva. Ela não traz em si qualquer virtude própria (em muitos casos, nem a célebre “beleza” é mencionada); o que a ela confere valor é a figura do pai. Assim, sem méritos ou deméritos, a filha do rei, a *Königstochter*, é um troféu de conquista, que garantirá poder àquele que agradar ao pai dela (nem mesmo ela precisa ser agradada). Mesmo sendo *Königstochter*, não é herdeira do poder de soberania estatal que o rei seu pai possui: ela apenas funciona como a insígnia necessária para a coroação do novo rei. Em sua submissão, em nada contribui para as aventuras que se desenrolam nas histórias; não se apresentam virtudes a ela, embora a sequência narrativa dos contos em que ela está presente dilua as possibilidades de ela ser portadora de vícios⁷. Nesse sentido, a humanidade que confere a todos os homens a dignidade que por eles se fez culturalmente, é-lhe negada. A *Königstochter* não é humana, ao menos não o é no sentido cultural. Não há nela traços heroicos, nem o poder de assumir vícios, vontades – por vezes, lembram-se de que ela é bela, em conformidade com os padrões de beleza esperados nos contextos socioculturais dos contos – não mais. No primeiro conto, *O rei sapo ou o Henrique de Ferro*, a *Königstochter*, embora assuma certas responsabilidades no enredo, ao firmar compromisso com um sapo falante depois de ter perdido uma bola de ouro,

⁷ O vício da *Königstochter*, quando se revelava, era apenas um: querer ter vontade própria. Esse vício era prontamente punido, e tal punição, não raras vezes, conduzia a trama dos contos.

acaba tomando para si a fatídica posição de criatura submissa, que fará do sapo um companheiro – o pai dela lhe ordena que o faça, como punição por ela ter se comportado *com orgulho*. O sapo, depois de conflitos no quarto da moça, quando se encontra a sós com ela, “vira” príncipe, libertando-se de um “feitiço” o qual determinava que ele só retomaria a forma humana quando uma jovem “de sangue real” dele fizesse companheiro (ela o fez, mas não por escolha própria). Tão logo se dá essa metamorfose, os dois (a filha do rei e o agora príncipe) passam a noite juntos, como casados. Na cena seguinte, o príncipe já está *conduzindo* a filha do rei em seu carro (dele) em direção ao próprio reino. Percebemos que à *Königstochter* pouca atenção se dá no que tange a desejos e intenções dela própria. De um modo ou de outro, ainda que indiretamente, fez-se esposa de um homem por iniciativa paterna. Não é uma *Prinzessin*, é uma *Königstochter*.

Em outros contos, também a *Königstochter* está longe de se desvencilhar da autoridade paterna, o que indica a tendência ao sentido conferido à palavra e à mulher que a representa. Depois da história do príncipe sapo, essa palavra aparece no conto nº 52, *Rei bico-de-tordo*⁸, agora para indicar uma filha de rei *orgulhosa* que não quer se casar com ninguém e sempre zomba de seus pretendentes. O pai, *querendo puni-la*, decide que ela deverá desposar o primeiro mendigo⁹ que aparecer pedindo esmola na porta do castelo. O rei

⁸ Da edição traduzida por Christine Röhrig. Apesar de a tradução de Röhrig ser, de todas as que se fizeram em português do Brasil, considerada a mais aproximada do efetivo conteúdo dos contos, em conformidade com a proposta da edição (2012, em comemoração aos duzentos anos da primeira edição da obra), o título em alemão, *König Droßelbart*, traduz-se, literalmente, como “rei barba-de-tordo”.

⁹ O mendigo, em seus farrapos e imundícia, avilta a criatura *orgulhosa*. Não se pode refutar a ideia de que o *orgulho* como vício capital é uma das mais conhecidas fórmulas recorrentes do conto maravilhoso.

bico-de-tordo, um dos pretendentes rejeitados pela *Königstochter*, sabendo disso, disfarça-se de mendigo e se casa com ela, *humilhando-a* de todas as maneiras, até que, percebendo nela traços de *arrependimento e resignação*, revela a si mesmo e a *perdoa*. Um exemplo das humilhações infligidas à jovem está na reta final do conto, quando ela está em um banquete para o qual fora convidada por um forasteiro. Nessa altura, já casada com o rei bico-de-tordo disfarçado de mendigo, leva uma vida miserável e de privações, tanto que decide ir ao banquete para recolher alimentos das sobras, escondendo-os dentro de um pote e de uma bolsa que carrega sob o manto.

Quando quis ir embora, um dos convidados a tirou para dançar. Ela tentou recusar e quis fugir, em vão, porque ele a puxou com força. Então o pote acabou caindo e a sopa escorreu pelo chão, e os restos de comida caíram da bolsa. Quando os convidados viram, houve uma gargalhada geral e todos debocharam. De tanta vergonha, ela preferia estar enterrada mil pés debaixo da terra e correu até a porta para fugir dali. Mas na escadaria foi alcançada por um homem e conduzida de volta, e quando olhou para ele, viu que era o rei bico-de-tordo [...].¹⁰

De fato, o rei bico-de-tordo escolhe uma atmosfera social densa e comprometedora para a última humilhação por que fará a filha do rei passar, antes de revelar-se. Ele puxa a jovem com força (o que sugere um tom de poder masculino, ou de figura dominadora), de forma a fazer com que a vergonha dela apareça nos restos de comida escondidos. A jovem foge, mas ele a apanha e *conduz* de volta, como um pastor conduz o rebanho.

Isso não se difere, na fórmula narrativa, da história do sapo, pois a *Königstochter* não escolhe com quem se casar, mas “sofre um casamento”,

¹⁰ CMID. Tomo 1. p. 246.

punição paterna. Mesmo que, em ambos os casos, o final se mostre “feliz”, a *Königstochter* é apenas uma criatura subalterna, que, quando tenta impor vontade própria, é punida. Via de regra, o *homem obstinado* figura como herói; se é vacilante, perde; se é determinado, vence. A mulher, no entanto — ao menos a *Königstochter* —, será vil caso se mostre determinada, ou seja, à *Königstochter* a vontade própria é um interdito.

A próxima *Königstochter* é uma das mais conhecidas: Branca de Neve, conto nº 53, em sequência direta com a história do rei bico-de-tordo. Conhecemos Branca de Neve como uma vítima, que deve ser sacrificada para garantir a felicidade da mãe¹¹. Esta *Königstochter* é tola, ou ao menos assim se mostra, em contraste com a *sabedoria masculina* dos sete anões (que a aconselham em vão a não abrir a porta para ninguém e a não aceitar presentes de estranhos) e do caçador que lhe salva a vida, deixando de cumprir as ordens da rainha — por vontade própria, fez-se herói na história. Já Branca de Neve, ao seguir o próprio senso, é punida, para apenas ser salva dos próprios erros *por um príncipe*, que tenciona carregá-la, morta mesmo, *como relíquia*, para o castelo onde vivia. Um dos lacaios do príncipe, indignado por ter de carregar um pesado esquife contendo uma jovem morta, dá um tapa nas costas do suposto cadáver, o que faz a *Königstochter* ressuscitar, expelindo o fragmento da maçã envenenada que lhe dera a mãe, disfarçada de vendedora. Que fez

¹¹ Em *Kinder und Hausmärchen* (1812-1815), a Rainha Má de *Branca de Neve* é mãe, não madrasta. Apenas nas edições posteriores os irmãos Grimm decidiram transformar mães cruéis em madrastas para não comprometer o caráter sagrado da maternidade nas ideias do povo. A madrasta, no entanto, é tida como vilã até nossos dias. Em contos populares, era frequente uma madrasta (ou mãe cruel) feiticeira ou antropófaga.

Branca de Neve? Nasceu e cresceu¹² bela, tomou decisões que quase lhe tiraram a vida e foi *carregada* por um príncipe — desta vez, graças à mãe, *böse Königin*, não ao pai — mas não graças a ela própria.

No conto 66, *Vapt-vupt-zum*, o rei, em troca da própria vida, promete a mão da filha mais nova¹³ em casamento a um homenzinho enfeitiçado que encontra na floresta. Evidentemente, apesar das complicações do enredo (o rei tenta enganar o pequenino mandando outras moças no lugar da filha), o tal homenzinho se transforma em príncipe e se casa com a filha do rei. No conto 3 do segundo volume (1815), *A pastora de gansos*, uma rainha envia a filha (*Königstochter*) para se casar com um príncipe de terras distantes. A moça, no caso, pode não ser um troféu, mas, ainda assim, está subjugada ao poder alheio – inclusive a própria criada que a acompanha na viagem consegue ludibriá-la, trocando de lugar com ela: é um preço que a *Königstochter* paga por tentar ela mesma realizar tarefas que caberiam à criada, mostrando subordinação à serva desde o início ao ir ela própria a um regato buscar água. Além disso, segue o padrão do casamento à revelia dos desejos da *Königstochter*. O conto 13 do segundo volume, por sua vez, é uma versão, com pouquíssimas alterações, de *O rei sapo ou o Henrique de ferro*, e se intitula simplesmente *O príncipe sapo*. Do mesmo modo que a *Königstochter* do primeiro conto, esta engana o sapo, fingindo aceitá-lo como companheiro, mas

¹² Cresceu até certo ponto, no que diz respeito ao conto, e em contraste com a *Weltanschauung* do Ocidente atual. Em *kinder und Hausmärchen* (1812-1815), *Schneewittchen* (Branca de Neve) tem sete anos de idade quando se casa. Na tradução de Röhrig (2012) essa informação é mantida.

¹³ O pai que promete como prêmio ou pagamento a própria filha em casamento, geralmente a mais nova, quando há mais de uma, é fórmula recorrente na narrativa popular; a *Volkspoesie* lança mão disso.

sem o aceitar de fato; porém, desta vez, a autoridade paterna é omitida da história — é o próprio sapo que obriga a jovem a aceitá-lo como companheiro, de modo a que ela cumpra o prometido, até que ele se desencante e possa se casar com ela, o que efetivamente acontece — e novamente a filha de rei acabará sendo “feliz” por não ter podido seguir sua vontade. Acresce que nesta versão a *Königstochter* tem irmãs que passam pela mesma experiência com o sapo e o rejeitam de imediato sem enganá-lo: as irmãs é que sofrem e se arrependem, no final da história, por terem seguido suas próprias vontades.

No conto 14, *O irmão fuliginoso do diabo*, também há irmãs que são oferecidas pelo rei a um forasteiro devido a prodígios por este realizados. Este homem era capaz de realizar maravilhas por ter feito um pacto com o diabo (situação legendária no folclore e na literatura alemães¹⁴ e nos contos de Grimm); a filha mais velha do rei não o aceita, então o rei oferece a mais nova¹⁵, que assente, *por amor ao pai*. Como Branca de Neve, trata-se de uma vítima, porém, desta vez, ela se submete ao sacrifício¹⁶ de desposar um homem que não ama para fazer o pai feliz. Evidentemente, o estrangeiro herda o trono e o poder político, pois não se casou com uma *Prinzessin*, mas com uma *Königstochter*. No conto 30, *A luz azul*, um soldado serve a um rei por anos, envelhece, e o rei resolve dispensá-lo. O soldado, banido da corte, vai parar em uma floresta onde conhece uma bruxa que lhe pede que traga uma luz azul, sem revelar para que

¹⁴ *Peter Schlemihl*, que vendeu a sombra ao diabo. *Fausto*, que negociou a alma com o diabo em troca de juventude.

¹⁵ Assim segue o rei na trilha dos que oferecem a filha como quem oferece ouro ou pedrarias. A mais nova geralmente é a mais bonita e virtuosa, justamente por ser a mais dócil, pondo as vontades alheias (geralmente do pai) acima das próprias.

¹⁶ No caso de Branca de Neve, o sacrifício era a imolação pela felicidade da mãe, caso talvez mais difícil para a moça, embora não tenha sido ela de fato a escolher a vida; o caçador a salvou, os anões a salvaram, o príncipe a salvou.

tal luz serve. O soldado percebe que a bruxa quer enganá-lo e não lhe entrega a luz azul, por isso a bruxa o prende em um porão. O soldado se conforma com a situação e resolve fumar enquanto aguarda a morte, mas ao acionar a luz azul para acender o cachimbo¹⁷, surge um homenzinho, uma espécie de gênio, que revela ser capaz de lhe satisfazer qualquer desejo. O soldado pede liberdade, morte à bruxa¹⁸, dinheiro e um belo quarto numa rica hospedaria próxima a castelo do rei que o banira. Após isso, conta ao homenzinho que pretende se vingar do rei e pede que a *Königstochter* seja trazida toda noite para a hospedaria. O rei acaba descobrindo a história e condena o soldado à morte. No momento em que o soldado está sendo conduzido ao patíbulo, pede para fumar cachimbo. O rei o consente, assim o soldado aciona os poderes do homenzinho, que mata os soldados e carrascos, e, quando está para matar o rei, este pede clemência, oferecendo, em troca da vida, a mão da *Königstochter* — e o reino. Essa é a maneira como os *homens* são recompensados; a justiça se manifesta diante da obstinação, da vontade e da ação masculinas. A *Königstochter* é um troféu, uma insígnia com que se condecora o soldado. Nunca, em *Kinder und Hausmärchen* (1812-1815), a *Königstochter* terá sido recompensada por ideias e vontades próprias; tanto mais preciosa ela será quanto mais se submeter à lei do pai, dos irmãos, dos pretendentes, parentes, conhecidos, etc., porque esse era um significante cultural dominante, tanto na remota Idade Média quanto no incipiente século

¹⁷ A versão de Hans Christian Andersen (1805-1875) é mais conhecida no Brasil como *O isqueiro mágico*.

¹⁸ Quando uma bruxa se apresenta deliberadamente em qualquer história, é fundamental matá-la. Muito raramente uma bruxa sobrevive ao fim de um conto. Os homens bruxos têm mais possibilidades de sobrevivência.

XIX europeu dos irmãos Grimm. A propósito dessa sujeição, lemos em Ariès e Duby em tópico acerca da Europa feudal:

O dever primeiro do chefe da casa era vigiar, corrigir, matar, se preciso, sua mulher, suas irmãs, suas filhas, as viúvas e as filhas órfãs de seus irmãos, de seus primos e de seus vassallos. O poder patriarcal sobre a feminilidade via-se reforçado, porque a feminilidade representava o perigo. Tentava-se conjurar esse perigo ambíguo encerrando as mulheres no local mais fechado do espaço doméstico, o quarto — o 'quarto das damas', que não se deve tomar, com efeito, por um espaço de sedução, de divertimento, mas sim de desterro: elas eram ali encerradas porque os homens as temiam. (ARIÈS; DUBY, 2009, p. 88).

O temor inspirado pela mulher era, pois, fator determinante para que tudo se decidisse pelos homens, à revelia das vontades e escolhas dela. Também esse temor participa da configuração das inscrições significantes da bruxa, da mulher má, da inimizade entre mulheres, mesmo em relações de mãe e filha (como em *Branca de Neve*).

Como são muitas as menções à *Prinzessin* nos contos de Grimm, faremos um breve apanhado de situações nas quais se percebam nítidos contrastes entre ela e a *Königstochter*. Embora permaneça a fórmula do pai que oferece a filha em casamento a forasteiros que cumpram determinadas provas, os casamentos arranjados para a *Prinzessin* não indicam que necessariamente o consorte vai herdar o trono ou o poder; tal situação só é evidente no caso da *Königstochter*, palavra que possivelmente não teria sido selecionada à toa pelos irmãos Grimm para denotar criaturas mais obscuras e sem poder, iniciativa ou vontade nos contos. A *Prinzessin* dos Grimm é a *princesa*, não a *filha do rei*; quer dizer, a dignidade dela não está atrelada ao pai nem à herança que caberá ao homem que desposará; a *Prinzessin* luta, tem obstinação e segue seus objetivos, ainda que sob a dominação masculina

característica da época em que os Grimm a apresentaram aos leitores. A primeira notável *Prinzessin* a ser mencionada nos contos, está em *Os doze irmãos*. É a filha única de um rei, irmã mais nova de doze príncipes os quais foram condenados à morte pelo pai tão logo *ela* nasceu. O rei não aceitava uma menina entre os homens, por isso proferiu a fatídica sentença contra os próprios filhos. Antes de nascer a criança, a rainha envia os príncipes para uma floresta a fim de salvá-los, avisando a eles que hastearia na torre uma bandeira branca caso nascesse um menino, ou uma bandeira vermelha – caso nascesse menina. A bandeira vermelha é hasteada e os doze irmãos desaparecem na floresta. A menina cresce e acaba descobrindo que tivera doze irmãos. Resolve, portanto, correr mundo para encontrá-los. No fim, acaba encontrando os irmãos, e sem querer libera um feitiço que os transforma em corvos, e fica doze anos sem dizer uma palavra, mesmo diante de ameaças de morte, para poder desencantá-los — visto que a fórmula mágica necessária para o desencantamento dos irmãos consistia em permanecer doze anos sem falar.

A *Prinzessin* dos Grimm tem esse perfil que caracteriza o herói dos contos maravilhosos. Corre mundo, cumpre missões difíceis e acaba recompensada, não por beleza ou sujeição, mas por efetivos atos heroicos que envolvam coragem e obstinação.

Em *A maldita fiação do linho*, há um rei obcecado pelo som das rocas e pelo produto da fiação. Devido a isso, ele obriga a *Prinzessin* a fiar constantemente, até que fique exausta. Um dia, ele viaja e deixa cargas de linho para a princesa fiar, esperando estar tudo pronto quando regressar ao reino, mas a rainha e a

princesa traçam um artil para mudar a situação: encontram três fiandeiras¹⁹ feias e disformes que assim teriam ficado devido ao excesso de trabalho: uma tem o pé chato de pisar; outra, os dedos das mãos enormes e grossos de tanto torcer a linha, e a última tem o lábio inferior imenso, de tanto lambar a linha. A rainha e a princesa mostram as fiandeiras para o rei tão logo ele retorna; o rei, assustado, decide liberar a filha do serviço de fiar. É perceptível neste conto que a vontade da *Prinzessin* superou a do pai; do mesmo modo, ela própria descobriu, em meio a seu desgosto, uma forma de se livrar daquilo que não a agradava. Em *A serpente branca*, um jovem adquire o poder de falar com os animais. Passa a correr mundo (como normalmente o faz o herói do conto maravilhoso) e chega a um reino onde resolve enigmas e realiza prodígios graças a seus poderes. O rei oferece ao jovem a mão da *Prinzessin*, mas ela, de início, recusa, devendo o rapaz, portanto, submeter-se a mais uma série de desafios até que a *Prinzessin* se apaixone por ele e o aceite. A *Prinzessin*, na verdade, não é um troféu, não é um prêmio. Quem deseja se casar com ela deverá conquistá-la; não basta conquistar o rei.

O conhecido conto *A gata borralheira* traz uma *Prinzessin* que não é, definitivamente, uma *Königstochter*, no sentido de que não tem o sangue da realeza. Ela se torna *Prinzessin* pelo casamento, tendo, *por vontade própria*, conquistado o filho do rei. No caso, a gata borralheira ocupa uma posição que, em contos maravilhosos, geralmente é masculina. Ela vence desafios e é recompensada casando com o *Königsson*.

¹⁹ As três fiandeiras são figuras notáveis no âmbito do conto maravilhoso, sempre remetendo às Moiras da mitologia grega.

Um outro caso de *Prinzessin* notável está em *O diabo e seus três fios de cabelo de ouro*, conto em que a princesa vê um lenhador trabalhando e se apaixona por ele. O rapaz, quando vê a princesa, também se apaixona por ela. O rei *não concorda com o casamento*, e envia o jovem para a missão suicida de buscar três fios de cabelo de ouro do diabo. O jovem é bem-sucedido e se casa com a princesa, *contrariando a vontade do rei*, mas realizando a vontade de sua apaixonada *Prinzessin*.

Outras histórias de *Prinzessin* que merecem destaque são *Os seis cisnes*, de enredo muito similar ao de *Os doze irmãos*, visto que em ambos a princesa livra os irmãos de um feitiço por meios muito similares; *A bela adormecida*, uma *Prinzessin* que figura como núcleo de uma história, sendo seu nascimento tido como miraculoso e abençoado, muito aguardado, desejado e festejado. Ela pouco age na história, mas em nada se contraria sua vontade, pois não se casa com o príncipe por ordem paterna, mas porque assim o quis. Há, nesta história, uma nuance mística de destino, responsável pela seleção *mágica* do príncipe que mereceria o amor da *Prinzessin*.

João Bobo e *Mil Peles*²⁰, que apresentamos para finalizar o exemplário comentado da *Prinzessin*, são contos polêmicos que, em edições posteriores de Grimm, sofreram alterações: o primeiro foi sumariamente suprimido; o segundo teve o enredo severamente modificado. *João Bobo* é um jovem tolo, feio e corcunda, que tem o poder de realizar qualquer desejo próprio por

²⁰ *Allerleirauh* no alemão original; *Mil Peles* é tradução de Röhrig, já distante da influência da versão perraultiana conhecida em português como *Pele de asno*.

magia²¹. Assim, ele deseja que uma *Prinzessin* fique grávida dele, o que se consuma. A criança nasce, o rei descobre o caso, e João e a princesa são banidos da corte, trancados em uma caixa e lançados ao mar²². O poder de João os salva, mas a *Prinzessin* não aceita João como companheiro e passa a insultá-lo. João passa por inúmeras humilhações antes de perceber que, com seu poder, poderá mudar a situação e conquistar a princesa, transformando-se em um homem belo e inteligente, conforme o gosto da jovem. Quer dizer, João, apesar de seus poderes, não é capaz de fazer com que a *Prinzessin* se apaixone por ele; ao contrário, molda a si mesmo para alcançar o gosto dela. Os dois se casam, portanto, apaixonados; o interdito do pai é novamente malgrado, de maneira semelhante ao caso do jovem que fora buscar os cabelos de ouro do diabo. *Mil Peles* traz um interdito que, mesmo nos dias de hoje, apresenta caráter pétreo e gera desconforto social: o incesto. A *Prinzessin Mil Peles* é desejada pelo próprio pai, que, tendo ficado viúvo, pede a filha em casamento. No princípio, *Mil Peles* se escandaliza e usa de diversos ardis para desencorajar a vontade paterna, especialmente impondo a ele condições consideradas impossíveis. Como o rei é sempre bem-sucedido, Mil Peles veste uma roupa feita da pele de todos os animais do reino (presente que pedira ao pai, seu noivo) e foge. Após algum tempo, ela é confundida com um animal, capturada e levada de volta ao reino do pai, onde passa a trabalhar na cozinha — e é nessa cozinha que se opera uma transformação em sua

²¹ O efetivo inverossímil está presente no fato de João Bobo não ter, logo no início da história, desejado se tornar belo, rico e inteligente, o que faz somente depois de conhecer a princesa e ter passado um tempo com ela. Percebe-se aí que o poder de João, a tornar qualquer ação ou conflito absurdamente fácil, é um instrumento perigoso para a narrativa.

²² Suplício similar a que teria sido submetida Dânae, a mãe de Perseu, lançada ao mar junto com o filho recém-nascido. (BRANDÃO, 1995, p. 15)

vontade: ela começa a preparar a comida do rei, sempre deixando cair no alimento um presente dado a ela por ele — quer se fazer reconhecer. O rei acaba, por isso, reconhecendo a noiva, sua própria filha, e os dois se *casam*. Essa *Prinzessin* travou violentos combates com interditos da significância cultural em que estava inserida e acabou atendendo ao próprio desejo, tendo vencido o interdito do incesto — porém, por isso o conto foi alterado em edições posteriores e até hoje é pouco conhecido (se comparado com *Branca de Neve*, por exemplo) mesmo com as alterações.

6.2 Gata Borralheira. Sem abóbora.

A abóbora que falta em Grimm é indicação da presença de outros elementos, e defendemos em particular a necessidade de marcação e sublimação das ações que, no texto, encaminharão a heroína para o empoderamento e, posteriormente, a anulação ou neutralização dele. Isso é característica dos irmãos Grimm, mas não indica que necessariamente eles mantinham objetivos contrários ao empoderamento feminino. Nesta leitura, o que importa é verificar pontos em que os dois, em traços de autoria, apresentaram-se mais destacados subjetivamente em caracteres textuais tal a seleção vocabular (como na dualidade *Königstochter* e *Prinzessin*) e na *maneira* como puseram em prática o ensejo de reabilitar a ordem medieval, popular e rude dos contos. Evidentemente, há fatores contemporâneos aos Grimm que influenciaram diversos segmentos nos contos que ora estudamos, e um que influenciou decisivamente os irmãos foi a polêmica com escritores da época, que surgiam

em uma onda incipiente do romantismo alemão - Schlegel, entre eles, de certo modo se destacou nessa questão (TATAR, 2004, p. 350-353). Os contos, como estavam, durante a polêmica, na primeira tentativa de edição impressa, *não podiam ser publicados*, segundo tais escritores, que seguiam uma estrutura lógica de *Weltanschauung* disciplinar, regimental, moralista. Assim, os irmãos Grimm, somente para viabilizar a primeira publicação de contos populares que haviam compilado com o propósito de reabilitar e manter vivo o folclore alemão, transformaram muitas de suas anotações/criações neles contidas, eliminando o que seria considerado “conteúdo impróprio” - referências ao ato sexual propriamente dito: Chapeuzinho Vermelho, por exemplo, realiza uma espécie de *strip-tease* para o Lobo Mau na versão primeira, não publicada (TATAR, 2004, p. 352), mas mantendo a *violência* (há frequentes decapitações, degolas, esquartejamentos e execuções violentas similares).

Ao lado da dupla *Königstochter*, que já se apresenta como indicativo de autoria (justamente por ter a propriedade de provocar no leitor o estranhamento cultural que caracteriza o teor artístico), como a diferenciada, típica, regionalizada e mesmo subjetiva significância cultural, está a negação da fada-madrinha de *Aschenputtel* (*A gata borralheira*, mais conhecida pelo ficciônimo perraultiano *Cinderela*²³), bem como de todos os prodígios que teriam sido atribuídos a tal fada: abóbora transformada em carruagem, criação de vestidos e do conhecido “sapatinho de cristal”. Os irmãos Grimm tiveram acesso ao material de Perrault, traduzido para o francês mais de cem anos antes da primeira publicação grimmiana do conto. Entretanto, os dois irmãos não mantiveram os traços perraultianos que envolviam toda a parte de fada

²³ *Cendrillon*, de Charles Perrault (1628-1703).

madrinha e de abóbora. O que eles fizeram foi seguir os próprios objetivos de alcançar o máximo possível de fidelidade ao material oral e aos velhos documentos que coletaram. No lugar da figura feminina poderosa e bondosa (que seria quase um contrassenso, ainda mais no século XIX, época dos Grimm, em que a virilidade²⁴ estava em alta), o que o leitor verá é a manifestação do poder de cunho espiritual pela figura da mãe falecida da Gata Borralheira, que lhe fornece, em três noites de baile (não apenas uma), um vestido e um par de sapatos. A história se desenvolve da seguinte forma: a mãe de *Aschenputtel* morre e o pai resolve se casar novamente²⁵. O pai se casa com uma mulher cruel, que traz consigo duas filhas, também cruéis. Assim, as três passam a maltratar *Aschenputtel* e a obrigá-la a fazer os serviços mais pesados da casa, bem como a destituem de quaisquer direitos, impedindo-a de se vestir como fidalga, de se lavar, de descansar de modo compatível com o serviço. Tal sequência é bem conhecida, estando em Perrault inclusive. Um dia, o rei faz anunciar que oferecerá a todos os nobres e fidalgos da corte um banquete e três noites de baile. *Aschenputtel*, como na história contada por Perrault, deseja ir, mas não tem o que vestir. As irmãs postiças caçoam dela, perguntando se também deseja participar dos festejos, apenas para ter o prazer de negar isso à jovem. Assim, jogam na lareira pratos de lentilhas e favas, ordenando que *Aschenputtel* as recolha antes que elas tenham voltado dos bailes. Na primeira noite, *Aschenputtel* chama pássaros

²⁴ CORBIN, Alain (Org.). **História da virilidade**: o triunfo da virilidade (O século XIX). v 3. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 437-458.

²⁵ Curiosamente, há mais viúvos do que viúvas no conto popular maravilhoso europeu. Parece, portanto, que é necessário matar uma mulher, especialmente uma mãe, para que a história se desenvolva. É preciso abrir caminho para uma madrastra má e poderosa, oposto da bondosa figura da mãe, cujos poderes se manifestam somente após a morte.

para ajudá-la a recolher os bons grãos. Os pássaros terminam a tarefa num instante e instruem a moça a escalar o pombal para ver a festa de longe, o que ela prontamente faz. Na segunda noite, os mesmos pássaros aparecem com o mesmo propósito, mas agora perguntam à Gata Borracheira se ela deseja ir ao baile, e assim dizem a ela para visitar o túmulo da mãe e pedir a uma pequena árvore (que lá fica) roupas e acessórios necessários para a festa. *Aschenputtel* então recebe um vestido muito rico e belo, bem como sapatinhos de prata. Aparece na porta da casa uma carruagem e ela vai ao baile, exibindo a necessária boa aparência na figura física e na pompa do traje, dança com o príncipe todo o tempo - e foge à meia-noite, temendo pelo fim do encantamento dos pássaros e da árvore. Na terceira noite, tudo se procede como na segunda, exceto pelo sapatinho, que é de ouro (ou “dourado”, na tradução de Rhörig), longe do modelo de cristal ou vidro de Perrault. Esse sapato vai parar nas mãos do príncipe, que fizera besuntar as escadarias do palácio com piche para dificultar nova fuga da moça. Como nas versões mais conhecidas, o príncipe anuncia que se casará com a moça cujo pé couber no sapato. As irmãs postiças da Gata Borracheira tentam calçá-lo, quando é chegada a vez de ambas, mas não o conseguem, e a mãe as orienta a cortar um pedaço do pé (dedão e calcanhar, respectivamente²⁶). O príncipe, logrado pelo embuste, conduz uma e outra ao palácio, sendo cada vez interrompido pelos pombos no caminho, que lhe avisam para examinar os pés das moças. Corre sangue dos pés das duas, e o príncipe, assim como as levou, devolve-as à mãe, até que insiste para que a jovem maltrapilha que limpa a casa também experimente o

²⁶ Maria Tatar, comentando a respeito de *Aschenputtel*, afirma que a versão mais sangrenta da história da Gata Borracheira é a de Grimm, reiterando que a violência extrema, com muito sangue, além das espetaculares execuções, chega a ser característica dos contos de fadas publicados pelos dois irmãos. (TATAR, 1997, p. 118).

sapato. Na sequência, todas as versões se parecem, *Aschenputtel* se casa com o príncipe e vai viver no palácio. Porém, um detalhe é que *Aschenputtel*, diferente da dócil, resignada e bondosa Gata Borralheira de outras versões, não perdoa as irmãs. Convida-as para o casamento, onde ambas terão os olhos furados pelos pombos e ficam cegas. A punição das irmãs representa a frequência que caracteriza o sangue nos contos de Grimm: as punições serão sempre violentas, não há meio termo para o vilão ou para a vilã, e nem mesmo os supostos heróis ou as supostas heroínas assumem a mansidão características dos personagens “bons” do conto maravilhoso, porque eles próprios são, ao menos em parte, responsáveis pelas mortes ou mutilações dos “maus”.

A abóbora que aparece na versão de Perrault e que caracteriza a versão mais conhecida do conto, figurando inclusive em adaptações cinematográficas da história (especialmente o longa-metragem disneyano de animação de 1950), nem ao menos se insinua na versão de Grimm, embora aparentemente os irmãos não tenham demonstrado problemas em representar alimentos mágicos, que sofrem transformações e inclusive falam, dependendo da história. A abóbora de Perrault, portanto, é irrelevante. Aqui, urge “matar bruxas”, quer dizer, é necessário punir, da forma mais extrema possível, a criatura má. Não importa aos Grimm como *Aschenputtel* foi ao baile, e a abóbora é um meio de transporte que chama atenção para si mesma; importa, na verdade, *que Aschenputtel tenha ido ao baile* para que ascendesse socialmente de modo a poder se vingar²⁷ dos maus tratos sofridos nas mãos das irmãs postiças. Daí a

²⁷ Na apresentação de **Grimm's Grimmest** (1997, p. 14), Tatar menciona, também como característica dos irmãos Grimm, a constância da necessidade de punição e de vingança.

presença da abóbora não ser relevante como o é sua ausência. Repetimos conscientemente que os irmãos Grimm conheciam a abóbora de Perrault. No entanto, pela própria proposta (ou que seja isso indicação de característica, como a ação em si, que culminará no empoderamento de *Aschenputtel*, recusaram-se a seguir a trilha branda do escritor francês). Assim, certos traços de significantes culturais atrelados à época em que Wilhelm e Jacob viveram acabam por indicar, nos contos, a própria presença. Ao herói, o poder; à heroína, idem, não importam os meios, exceto que à heroína é atribuída sempre uma virtude essencial, geralmente a humildade. A genérica “bondade” também participa da configuração da heroína grimmiana, mas é quebrada pela participação, ainda que passiva (geralmente o é) na vingança. Nas histórias de Grimm, a “bondosa” heroína sempre tem sua vingança, mas raramente age para colocá-la em prática: surgem, para tal, figuras masculinas que chefiam o processo, de modo a “proteger” a “mocinha”. O sabor é medieval, e a escolha dessa posição para a mulher, a heroína, a *Prinzessin*, parte dos próprios irmãos Grimm. Em algum ponto, o poder feminino há de ser ou anulado (daí a passividade diante de decisões de maridos ou pais) ou maligno (o tom sangrento dos episódios de vingança). O poder da fada madrinha também, como já discutido, é refutado.

6.3 Traços de autoria

Mesmo sem *autoria reivindicada*, os irmãos Grimm são *autores* de seus contos, pela seleção vocabular, pela restauração de fragmentos, pela adaptação dos

contos originais de modo a que pudessem ser lidos pela população em geral, principalmente pelo denominado público infantil, tendo sido por eles adaptados (também) para isso²⁸. Os contos populares maravilhosos, especialmente os da primeira edição, representam o fundamento da produção de Grimm, e trazem, mesmo como assumida compilação folclórica, traços de seus autores: a seleção vocabular é inevitável, seja na elaboração original de uma obra de ficção, seja em compilações folclóricas, em traduções, em biografias, etc. Essa inevitabilidade da seleção vocabular é um caminho para o reconhecimento da autoria dos Grimm, pois a intrigante escolha do vocábulo *Königstochter* para designar moças submissas ou falsas heroínas e de *Prinzessin* para as autênticas heroínas do conto maravilhoso, de modo a calcar de um lado as interditas e, de outro, mulheres com mais autenticidade humana na esfera dos valores passionais, de potência ou de razão, é marca da insondável subjetividade dos escritores, à qual se atribuem na atualidade os caracteres da artisticidade e da literariedade, este último, termo formalista discutido por Compagnon (1999. p. 42-45), que, se não desvendou o mistério do objeto de estudo da Teoria Literária, ao menos apontou um caminho em direção ao faltoso objeto, por projetar um novo mistério com precisão terminológica, mas sem soluções conceituais. Pelos Grimm, a *Prinzessin* é a figura feminina condecorada; a *Königstochter*, a condecoração dada à figura masculina. O que aqui se toma como significante da própria ordem subjetiva, ou seja, ligado à ordem da criação é justamente a seleção vocabular dos dois irmãos e a maneira como construíram os contos, maneira essa em que se refutam as indicações significantes externas aos irmãos, pertencentes a um histórico de

²⁸ TATAR, 2004, p. 350-352.

manifestação da criatividade popular, que conferem *de modo diverso* traços de valoração artística aos contos. Por isso o discutir verdade, arte e literatura. Entende-se aqui, portanto, a verossimilhança artístico-literária ou aristotélica como elemento textual atrelado à dimensão significativa que opera na dimensão criadora do *sujeito desejante*. A verdade em si não se desloca do âmbito da discutibilidade, embora o empenho desta pesquisa tenha procurado voltá-la para tudo o de que depende a boa-fé, do inadvertido e do apto — um caminho em direção ao que se discute, inicialmente, como o que Kant chamava de “juízo de percepção” (*Wahrnehmungsurteil*) ou de “juízo de experiência” (*Erfahrungsurteil*)²⁹. Quer dizer, posicionamos o conceito de verdade em concomitância com criação e sensação humanas, tanto no efeito da captação do *sensível*, o que gera a “realidade”, e, para espectadores/leitores/ouvintes vai culminar na *sensação efetiva reproduzida* com carga emocional similar à de eventos do mundo dos gestos, como na *significância poetante*, em que o ato de criação realiza um movimento dinâmico de *engendrar semelhanças*, como escreveu Benjamin, e, conforme propôs Aristóteles com a *mimese*. Da arte, entendemos neste caminho como resultado de um *legítimo processo de criação*, em que a criação se compreende como o que se efetivará quando houver, ainda que de maneira tênue, uma cumplicidade entre o objeto produzido e a *subjetividade* de quem o produz, na medida em que essa tal subjetividade será responsável por determinar os caminhos desse processo, a definir os caracteres dessa reprodução de semelhanças.

A natureza engendra semelhanças: basta pensar na mímica.
Mas é o homem que tem a capacidade suprema de produzir

²⁹ KANT, Immanuel. **Critique of Judgement**. Translated by James Creed Meredith. Oxford: Oxford University Press, 2007.

semelhanças. Na verdade, talvez não haja nenhuma de suas funções superiores que não seja decisivamente codeterminada pela faculdade mimética. [...] A criança não brinca apenas de ser comerciante ou professor, mas também moinho de vento e trem. (BENJAMIN, 1994, p.108).

A natureza engendra, ou seja, cria. O engendrar semelhanças não é engendrar igualdades. Percebemos que a natureza cria duas laranjas, que embora se reconheçam como iguais, não são para além de semelhantes, e é dessa semelhança que trata Benjamin, pois é nela que está a percepção e o reconhecimento, que é o mesmo que faz o ser humano criar ou meramente produzir. Claro, há semelhanças superficiais, como muitas que a natureza engendra, em seu movimento permanentemente dinâmico de criação: duas flores, dois frutos, dois peixes, etc. No entanto, há semelhanças profundas na própria natureza e mesmo nas inscrições significantes culturais, mas a tal semelhança profunda depende de percepção, e essa percepção é humana — o ser humano, desde criança, imita o que percebe no Outro, sejam trejeitos ou formas, objetos ou seres animados. Isso acontece porque a humanidade percebe além da superfície, e os elementos em comparação são, nessa mesma dimensão superficial, extremamente diferentes, como um biscoito, o aroma do biscoito e um episódio doméstico da infância de quem o experimenta, para lembrar Proust e sua *Madeleine*. Nessa mesma dimensão, imaginemos que um rio possa se assemelhar à porta de um quarto, ou uma borboleta possa lembrar um vagão de trem. Não se parecem superficialmente, e se houver semelhança entre tais itens, a semelhança está na dimensão profunda, ou seja, depende da percepção de quem os contempla, e a percepção depende da subjetividade, a saber, do traço único que determina o sistema de

representações de cada indivíduo, a saber, sua *realidade* ou *verdade* em conformidade com a maneira como interage com o “mundo dos gestos”. O resultado dessa percepção de semelhança profunda está no engendrar semelhanças exclusivo da humanidade, e se direciona à arte, tida como autoexpressão (PESSOA, 1993, p. 219) ou exposição do subjetivo desde a queda do modelo clássico de produção. Assim, a verossimilhança subjetiva pode ser compreendida como traço artístico do texto literário, aparecendo no texto como indício de seu próprio diferencial — ou como indício do que se chama de autoria, e também como elemento *estranho*, à maneira do que Freud chamou de *unheimlich* (1996, p.275-314), causando no leitor uma sensação de reconhecimento subjetivo, ou impressão de similaridade com qualquer sensação efetiva que o leitor tenha experimentado — como se o texto apresentasse *Madeleines* ao leitor.

O teor artístico de uma obra resulta, pois, de uma *verdade* que busca autenticidade subjetiva. Assim, esta é uma proposta de entendimento de verdade, uma proposta para que se discuta, na esfera da arte, a verossimilhança. Proporcionar ao leitor a dor, a alegria, a indignação ou o prazer em autêntica forma (por exemplo), como se esse leitor estivesse diante do “mundo dos gestos” ou da própria natureza, é reproduzir a potência da natureza e do mundo. Assim, fazê-lo é produzir arte, num movimento legítimo de *imitatio*. “A natureza engendra semelhanças”, escreveu Benjamin. A cultura também, pela humanidade. “Basta pensar na mímica”.

Do mesmo modo, porém, não se pode refutar o poder artístico da significância cultural, pois tal movimento de inscrição de *significantes* tem o potencial de configurar cenas de traços subjetivos de modo a estabelecer o já discutido

confronto entre o indivíduo e o “mundo dos gestos”. A literatura, por sua vez, compreendida como arte, insere-se no âmbito do mistério do subjetivo e do cultural que se embatem na elaboração de eventos que produzem *sensações* de semelhança e de reconhecimento no leitor — tal qual ocorrerá em qualquer outra obra de arte.

Assim, pela dimensão dos heróis falsos e verdadeiros aos quais se refere Propp em *Morfologia do conto maravilhoso*, vislumbramos a impressão que a *Königstochter* e a *Prinzessin* (princesa) apresentam ao leitor, como indicações de uma seleção única e criativa dos irmãos Grimm (provavelmente de Wilhelm, tido como melhor escritor, ao passo que Jacob teria sido melhor pesquisador, mas não é informação definitiva³⁰). Todo o tempo indícios de significantes culturais se manifestam e se diferenciam entre si a partir desses dois vocábulos alemães que os irmãos *selecionaram* e utilizaram para significar duas criaturas totalmente diferentes nos âmbitos social e cultural: a malignidade atribuída ao poder feminino, a heroína falsa, a heroína verdadeira, etc.

O herói verdadeiro efetiva a própria vontade, como verificamos na *Prinzessin*; o herói falso, à maneira da *Königstochter*, quando se volta a si próprio, comete um erro fatal, que deverá gerar o conflito necessário (geralmente uma punição severa) que, não poucas vezes, é o mote para o desenvolvimento da história.

³⁰ Edgar Taylor, em prefácio à sua tradução (inglesa) da edição de 1819 dos contos de Grimm. GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos de Grimm**. v. 1. Tradução de Zaida Maldonado. Porto Alegre: L&PM, 2006.

No que tange ao heroísmo feminino, a *Prinzessin* de Grimm (entendemos ambas como legítimas personagens de Grimm pelo vocábulo a distingui-las, como temos demonstrado) se mostra autêntica por seguir vontade própria e ser bem-sucedida. A *Königstochter* é uma espécie de “mocinha”, a que se dirige a um “final feliz” (outra fórmula recorrente na narrativa popular) que lhe é imposto, não escolhido por ela: daí a imposição gera a *impostura* que caracteriza a *Königstochter* como falsa heroína³¹.

Quanto ao poder feminino como significante cultural que subjaz a tal escolha vocabular, percebemos que o poder da *Prinzessin* não confere a ela propriamente uma soberania estatal ou a capacidade de subjugar o outro – traços que se associam culturalmente ao poder masculino até nossos dias. Esse poder estatal, ou poder que confere ao portador a possibilidade de estar acima de outrem, quando atribuído à mulher, na edição que aqui se analisa de *Kinder und Hausmärchen*, torna-se mote para a demonização do feminino. Enquanto um rei pode ser justo e generoso, à rainha³² cabe o papel de criatura perversa, vingativa, não raras vezes evolvida com magia, o que, na dimensão popular de tais contos, remete às forças do demônio, do maligno.

[...] de alguma maneira para valorizar-se, o homem definiu-se como apolíneo e racional em oposição à mulher dionisíaca e instintiva, mais invadida que ele pela obscuridade, pelo inconsciente e pelo sonho. (DELUMEAU, 2009, p. 500-506.)

³¹ Daí o herói falso de Propp ser um impostor. O êxito que ele parece obter não é mérito próprio, nem parte de vontade própria. (PROPP, 2001, p.108-140).

³² A mulher poderosa ou é rainha ou bruxa. O importante é que, dado a ela o poder, ela será invariavelmente má. A madrasta ou a mãe também são cruéis quando passam a dominar a casa, os filhos e o marido, tal como acontece em *Hansel und Gretel (João e Maria)*.

Branca de Neve é uma *Königstochter* tola por não seguir os sábios conselhos (masculinos) dos anões³³. Por isso, torna-se vítima da mãe, uma legítima Rainha Má, genetriz do conflito invejoso-invejado. Após se casar com o príncipe que a conduzira, *com a permissão dos anões*, ao castelo dele, participa como cúmplice da morte/ execução da própria mãe. Não se pode nem ao menos afirmar Branca de Neve como agente ou responsável pela morte da *böse Königin* (Rainha Má), apenas se sabe que a bela e invejosa rainha, ao chegar à festa de casamento da filha, depara-se com sapatos em brasa já preparados para si, e é obrigada a calçá-los e a dançar com eles até cair morta. Esse desfecho trágico da mulher poderosa e má (que recorria à feitiçaria inclusive, haja vista o espelho mágico, que também funciona como um oráculo, elemento pagão de profecia) é supostamente contemplado por Branca de Neve, que nada faz, nada diz. Assim, se há cumplicidade dela na execução, é não mais que suposição, pois ação da parte dela não se percebe³⁴.

³³ O “anão” pode ser lido como o menor, o diferente, mesmo o menos sábio, o que poderia sugerir ainda menos dignidade à “filha de rei” Branca de Neve. A palavra alemã *Zwerg*, no texto original dos irmãos Grimm, ou *dwarf* em todas as traduções inglesas conhecidas, sugere também uma criatura (do folclore germânico) notável pela inteligência fora do comum e força sobre-humana, apesar de considerada de aparência grotesca. Sobre os anões, escreveu Burke (1989, p.61-62): “Os mineiros [o autor se refere ao séc. XVII] tinham suas lendas, que se referiam principalmente aos espíritos das minas (o *Berggeist*, o *Bergmönch* e o *Bergmännlein*, ou anão), que guardavam os tesouros e precisavam ser apaziguados com oferendas.” Na sequência, Burke comentou o fato de os mineiros, na Escócia do séc. XVII, terem sido menosprezados socialmente, não podendo, em determinadas regiões, sequer ser sepultados nos mesmos cemitérios destinados a trabalhadores livres. Burke também lembrou que uma pintura do séc. XV não trazia distinção plástica entre mineiros e anões, todos miúdos e encapuzados. Esses anões associados à mineração provavelmente são os reproduzidos em Branca de Neve; não se trata, no caso, de anões sublimados por inteligência ou força. Assim, é possível inferir que mesmo a menor potência masculina prevalece diante da fragilidade e irremediável submissão de uma *Königstochter*. Possivelmente a *Königstochter* era a mulher ideal do imaginário da *Volkspoesie*.

³⁴ A *Königstochter* de Grimm não pode ter o poder evidenciado, apenas a *Prinzessin*, e assim poderá o leitor perceber a esfera de significantes culturais em que se insere cada uma delas — o que mais contribui para evidenciar ou indicar, como traços peculiares, a autoria de Grimm.

6.4 Perversas e poderosas: rainhas, madrastas, mães e irmãs mais velhas

A mãe de Branca de Neve é uma mulher poderosa que associa a própria condição de poder à beleza física, o que confirma um significante cultural que configura à mulher uma impressão de verdade e reside nessa associação entre *bela* e *poderosa*. Por esse desejo de competir ou medir forças via beleza, essa mãe manda um caçador matar a filha, depois envenena um pente e uma maçã com o mesmo propósito. O desespero pela beleza física e a ideia de que ela esteja atrelada ao poder feminino é mais uma marca da significância cultural que provocará sensações de reconhecimento no leitor ou no ouvinte do conto popular (leitor cuja advertência esteja cronológica e culturalmente associada a tais contos). A questão é que a rainha, sendo poderosa, haverá de ser má — e mantém ligações com a magia, considerada algo maligno. As irmãs invejosas da *Gata Borralheira* também reforçam o caráter da competição que se atribui ao feminino via beleza — e mesmo idade. Segundo a significância cultural que nega o poder à mulher, é necessária uma rivalidade não raro associada ao sexo, à capacidade de agradar ao macho - daí a beleza e a juventude, por exemplo (ECO, 2014, p. 159). A madrasta da *Gata Borralheira*, efetivando o próprio poder, submete a enteada a uma sessão de torturas (recolher, por três vezes seguidas, ervilhas jogadas nas cinzas da lareira, sob a falsa promessa de levar a jovem a um baile). A mãe de *João e Maria*, potente para subjugar o marido, força-o a abandonar os filhos na floresta: é dizer que, em uma casa governada por mulher, a perversidade é dominante. O entendimento de significância cultural, que se liga ao entendimento da verossimilhança aristotélica, oferece, portanto, possível caminho de leitura no que tange à

capacidade de produzir credibilidade mesmo diante do *impossível*, como já repetimos à exaustão, e aí está evidenciando o traço medieval que os irmãos Grimm selecionaram para suas histórias, inclusive na mãe que somente em edições posteriores seria transformada em madrasta : no caso de Chapeuzinho Vermelho, o poder feminino cabe à mãe, que dá ordens as quais não são cumpridas pela menina (Chapeuzinho é *punida por ter desobedecido* à mãe, mas a punição não parte da mãe, embora haja indícios do desejo materno de que tal punição ocorresse, pois a presença do lobo já havia sido por ela vaticinada). A significância cultural do caráter tênue do poder feminino aí está, portanto.

Todavia, também percebemos com clareza o poder dessa mesma significância cultural em contraste com o malogro de ordem cultural que abandona o fantástico à mercê dele próprio, sem que logre *parecer verdadeiro*: o lobo que sofre um corte no ventre do qual sai uma avó ainda viva é inverossímil de modo permanente, pois, como já se comentou neste estudo, não se percebe aí um movimento de significância cultural que indicaria uma ação já pensada, programada e *desejada*, ou, “conforme a necessidade”. No entanto, lembramos, é crível, admissível e *verossímil* o lobo que *fala*. Impossível, mas carrega viável significância cultural ao engendrar sugestão do *desejável* que se encaixa com tranquilidade no pensamento, nos sonhos e nas ideias da humanidade, assim como a fragilidade do poder feminino. Passível na ficção, onde terá lugar cativo.

7 - Considerações finais

O significante lacaniano não tem significado, como já temos lido. Ele sempre se há de referir a outro significante, produzido pelo mesmo sujeito ou por outro, em cadeia, de um modo que aquilo que um indivíduo imagina como um “cão supostamente real” diante do significante lexical “cão”, nada será senão outro significante, diverso do lexical, mas ainda significante. Quer dizer: cada qual terá seu *próprio* cão, obtido em conformidade com o movimento da *própria* ação subjetiva que engendra significantes.

Assim é que os significantes da verossimilhança aristotélica - das ações elevadas, conforme a necessidade - estão dispostos nos contos de Grimm. Ali existe o similar a uma verdade que nada mais é do que uma *verdade significante*, ou seja, *desejável* de um ponto de vista subjetivo. Assim se reitera o que Todorov afirmou acerca da verossimilhança na estética clássica: existe uma verossimilhança psicológica na constituição ou categorização da estética que propunha valoração ou gradação do teor *artístico* de uma obra de arte na era aristotélica.

Para ilustrar, à guisa de encerramento, essa ideia de verdade significante, a que produz verossimilhança na literatura quanto mais subjetiva for, lembramos de Wittgenstein (1968, p. 11-17), que propôs que o texto, ou a linguagem verbal, é referência única de *verdade lógica*, pois é o único modo viável para captação e posterior apresentação dos fatos do mundo (um

conceito só é lógico a partir da relação que mantém com outro conceito). Isso se assemelha ao oposto da verdade extramoral de Nietzsche (2009, p. 503), que propunha a linguagem como “audaciosa metáfora” diante do “efetivo” ou do que há de veras no mundo. Compreendemos neste estudo que a verdade linguística de Wittgenstein está atrelada ao resultado da relação eu/mundo, ou seja, ao que aqui se denomina “realidade”. Essa “realidade”, por associação ao universo subjetivo, engendra a criação artístico-literária, embora não a associemos aqui à lógica absoluta da percepção humana, dado que Wittgenstein acabaria por refutar a própria teoria. Assim, a medida aqui adotada para a menção de Wittgenstein se relaciona muito mais à verdade que se insinua sintomaticamente na letra, quer na seleção vocabular, que muitas vezes dará ao texto ares de ficção, arte ou não, quer à maneira como se conduzem enredos no texto narrativo literário ou não-literário.

De um modo ou de outro, ambos (Nietzsche e Wittgenstein) tratavam de um entendimento sobre definição de “verdade”, o que é fundamental quando se busca discutir um conceito como verossimilhança; Wittgenstein posicionou a linguagem como única verdade, ao menos no âmbito da lógica e do entendimento humano. Nietzsche, como mentira, metáfora - mas também única forma de compreender o mundo, captá-lo.

Lacan, com as dimensões do Real (intangível), do Imaginário (captação efetiva) e do Simbólico (entrada na linguagem, na intersubjetividade, na lei; castração), apresentou o significante puro, que, em nossa leitura, é a

verdade significativa que sugere em Grimm, conforme propusemos durante o desenvolvimento desta tese, o que Aristóteles propunha para o texto artístico-literário. Dizendo de outro modo, essa verdade significativa, que caminha na trilha da *representação* (e que Lacan trilhou desde a *Vorstellung* freudiana), é a realidade construída pela ação significativa comandada pelo sujeito. Percebemos também que a significância (ação significativa) em âmbito social ou coletivo remete, ainda que em medidas distintas, para o artístico-literário - o caso da narrativa popular essencialmente depende do coletivo. A questão é que, em qualquer caso, as ações (para lembrar o modelo aristotélico) de um texto narrativo de ficção devem partir do *necessário* - que temos proposto como *desejável*. Sejam passagens de ações que se configuram conforme uma justiça bruta, demasiadamente pragmática, primitiva, de um povo de outras eras, sejam passagens ternas que sugerem aconchego, sejam passagens lúgubres ou trágicas, valerá para a arte o fato de elas estarem ligadas a representações de “realidades” de sucessivas gerações de sujeitos. Somente o *desejável*, seja em grau que for, desde que o seja efetivamente, poderá provocar sensações também efetivas.

Essas sensações também são uma “realidade”, porém uma realidade que se confrontou diretamente com um movimento significativo efetivo, quer dizer, *desejável*. O verossímil aristotélico, portanto, é de fato psicológico e não depende da dimensão do *possível*. Ele não se assemelha à verdade que constitui sinônimo do viável fisicamente. Este verossímil assemelha-se a outra verdade, a verdade que compõe o traçado do caminho dos

significantes que *realmente* se constroem em uma sociedade ou no sistema de representações de um indivíduo. Imitar de modo forjado o que se supõe ser construído socialmente também é malogro, ao menos no que tange à estética clássica. A criação literária, portanto, implica o imitar o que há, seja no social, seja no individual, ou em qualquer dimensão - imitar o que há não é imitar o que se supõe que haja. O que há - de fato - na esfera da *representação* é o *desejável*. O caso das crianças que brincavam de açougueiro foi malogrado por um motivo: a falta de *necessidade* - não porque o conto fosse violento. *Branca de Neve* é um conto violento.

Mais importa, portanto, o que *motiva* a ação do que a ação culminar no triste ou no alegre, no cruel ou no terno. Quer dizer, a motivação é o necessário, o desejável: o verossímil. Lembremo-nos de que, pela via laciana de raciocínio, só haverá o desejo diante da *falta*. Essa falta é o traço do sujeito. Por isso é importante que, na literatura, as ações sejam *necessárias*. Essa necessidade é aristotélica. Clássica. E psicológica.

8 - Referências

ARIÈS, Phillipe. **El hombre ante la muerte**. Versión castellana de Mauro Armiño. Madrid: Taurus ediciones, 1984.

_____. **Historia de la muerte en Occidente**: de la Edad Media hasta nuestros días. Traducción de F. Carbajo y R. Perrin. Barcelona: Acantilado, 2000.

_____. **História social da criança e da família**. 2 ed. Tradução de Dora Flasksman. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

ARIÈS, Phillipe; DUBY, Georges (Org.). **História da vida privada**: da Europa feudal à Renascença. v. 2. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ARISTÓTELES. **Metafísica. Ética a Nicômaco. Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. **Escritos sobre arte**. Trad. de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1998.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

_____. **O erotismo**. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política.

Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BESSIÈRE, Irene. **Le récit fantastique**: poétique de l'incertain. Paris:

Larousse, 1974.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de

Aline Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A arte poética**. Tradução de Célia

Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

BRANDÃO, Junito. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1995, vol 3.

BROOKE-ROSE, Christine. **A rethoric of the unreal**: studies in narrative &

structure especially on the fantastic. New York: Cambridge University Press,

1983.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. Trad. Denise Bottmann.

São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.

_____. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do**

sublime e do belo. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas:

Papirus, 1993.

CARPENTIER, Alejo. **De lo real maravilloso americano** (1948). In: KLAHN, N.; CORRAL, W. F. Los novelistas como críticos. 19 ed. México: Fondo de Cultura/ Ediciones del Norte, 1991.

CARROLL, Yvonne. **Irish legends**. Dublin: Gill & Macmillan, 2011.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. Tradução de Míriam Schnaider. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Lendas brasileiras**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 2001.

CHAUCER, Geoffrey. **Contos da Cantuária**. Tradução de Paulo Vizioli. São Paulo: T. A. Queiroz, 1986.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CORBIN, Alain (Org.). **História da virilidade: o triunfo da virilidade (O século XIX)**. v 3. Petrópolis: Vozes, 2013.

DARNTON, Robert. **Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso**. In: *O Grande Massacre de Gatos*. Trad. de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente**: uma cidade sitiada. Trad. de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DOR, Joel. **Introdução à leitura de Lacan**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ECO, U. **História da beleza**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. **História da feiura**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. **Interpretação e superinterpretação**. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Sobre os espelhos**. In _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de B. Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **Ferreiros e alquimistas**. Madrid: Aliança Editorial, 1983.

_____. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIAS, Norbert. **Os alemães**: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX. Tradução de Studien über die deutschen. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

ELIOTT, T. S. **Notas para uma definição de cultura**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ESOPO. **Fábulas completas**. Tradução de Maria Celeste C. Dezotti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FLANDRIN, Jean Louis; MONTANARI, Massimo. (org.). **História da alimentação**. 7 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

FLORENZANO, Maria Beatriz Borba. **Nascer, Viver e Morrer na Grécia Antiga**. São Paulo: Atual, 2010.

FRANCHINI, Ademilson S; SEGANFREDO, Carmen. **As melhores histórias da mitologia**: deuses, heróis, monstros e guerras da tradição greco-romana. Porto Alegre: L&PM, 2012.

FRANCO JR, Hilário. **A Idade Média**: nascimento do Ocidente. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

FREUD, Sigmund (1900-1901). **A interpretação dos sonhos. Sobre os sonhos**. In: _____. *Obras psicológicas completas*. Vol V. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1915). **A História do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre a Metapsicologia e outros Trabalhos. O Inconsciente**. In: _____. *Obras*

psicológicas completas. Trad. Jayme Salomão. Vol XIV. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Além do Princípio de Prazer, Psicologia de Grupo e outros Trabalhos. O sinistro**. In: _____. *Obras psicológicas completas*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes: 2000.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média, nascimento do Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

GARCIA-ROZA, L. A. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.

GONÇALVES, R. P. **O sujeito Pessoa - Literatura e psicanálise**. Santa Maria: UFSM, 1995.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos de Grimm**. v. 1. Tradução de Zaida Maldonado. Porto Alegre: L&PM, 2006.

_____. **Contos maravilhosos infantis e domésticos**. Tomo 1 (1812). Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Contos maravilhosos infantis e domésticos**. Tomo 2 (1815). Trad. de Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Kinder und Hausmärchen (1812-1815)**. Berlin: Die große eBook-Bibliothek der Weltliteratur, s/d.

_____. **The complete illustrated fairy tales of the Brothers Grimm (1857)**. London: Wordsworth Editions, 2007.

GRIMAL, Pierre. **A mitologia grega**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HABERMAS, Jürgen. **Verdade e justificação**: ensaios filosóficos. Tradução de Milton Camargo Mota. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

HERMAN, Eleanor. **Sexo com reis**: 500 anos de adultério, poder, rivalidade e vingança. Tradução de Marisa Motta. São Paulo: Objetiva, 2005.

JACOBS, Joseph. **Irish fairy tales**. London: Wordsworth Classics, 2013.

JURANVILLE, Alain. **Lacan e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

KANT, I. **Critique of Judgement**. Translated by James Creed Meredith. Oxford: Oxford University Press, 2007.

_____. **Doutrina transcendental dos elementos**. In: _____. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Abril Cultural, 1996. Cap. I, p. 69-355.

KRAMER, H. SPRENGER, J. **Malleus Maleficarum**: o martelo das feiticeiras (1486). Trad. Paulo Fróes. 14 ed. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 2000.

LACAN, Jacques. **O Simbólico, o Imaginário e o Real**. Trad. de Paulo Roberto Medeiros e Jacques Bourgeois. Conferência de 08 de julho de 1953 na Sociedade Francesa de Psicanálise. *Revista Veredas*, n. 4., dez. 1994.

_____. **Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. **O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

_____. **A ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LÉVINAS, Emmanuel. **Entre nós: ensaios sobre a alteridade**. Petrópolis: Vozes, 2004.

LONGINO. **Do sublime**. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MAFFESOLI, Michel. **Sociedades complexas e saber orgânico**. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v.1, n.1, p.91-97, jan/mar 1962.

MAHONEY, Dennis. **The Literature of German Romanticism**. vol 8. Nova Iorque: Candel, House, 2004.

MD MAGNO. **Senso contra censo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

MOLES, Abraham. **O kitsch: a arte da felicidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MONTAIGNE, M. de. **Ensaio**. Livro II. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

NAFFAH NETO, Alfredo. **A psicoterapia em busca de Dioniso.** Nietzsche visita

Freud. São Paulo: EDUC/Escuta, 1994.

_____. **O inconsciente:** um estudo crítico. São Paulo: Ática, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich. **A origem da tragédia proveniente do espírito da música.** Tradução de Erwin Theodor. São Paulo: Cupolo, 1948/2006.

_____. **A vontade de poder.** Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

_____. **Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extramoral.** Tradução: Torres Filho, R. In: Antologia de Textos Filosóficos. Marçal, J. (org.), SEED: Paraná, 2009.

LOUDART, Jean-Pierre. **O efeito de real.** *Revista Poiésis*, n 13, p. 241-259, Ago. de 2009.

PAZ, Octavio. **A dupla chama:** amor e erotismo. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PERESTRELLO, Marialzira. Aspectos literários em Freud - sua palavra falada e escrita. **Encontros: psicanálise &.** Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 45-65.

PERRAULT, Charles. **Contos da Mamã Gansa ou histórias do tempo antigo**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **A intertextualidade crítica**. *Poétique* – Revista de teoria e análise literárias. Intertextualidades. Coimbra, 1979.

PESSOA, Fernando. **Ideias estéticas**: da arte. In: _____. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

PHILIP, Neil. **Volta ao mundo em 52 histórias**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2014.

PLATÃO. **O banquete**. São Paulo: Rideel, 2005.

PLUTARCO. **Obras morais**: amizade. Tradução de Paula Barata Dias. Coimbra: CECH, 2010.

_____. **Obras morais**: amor. Tradução de Carlos A. Martins de Jesus. Coimbra: CECH, 2009.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. São Paulo: Forense Universitária, 2001.

POSER, Therese. **Das Volksmärchen**. München: Oldenbourg, 1980.

RABKIN, Eric. **The fantastic in literature**. New Jersey: Princeton University Press, 1977.

RICOEUR, Paul. **Freud: una interpretación de la cultura.** Traducción de Armando Suárez. México: Siglo Veintiuno, 1990.

ROSENFELD, Anatol. **Aspectos do romantismo alemão.** In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ROUANET, Sergio Paulo. *Razão e paixão.* In: NOVAES, Aduato (org.). **Os sentidos da paixão.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A família em desordem.** Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SAFATLE, Vladimir. **Espelhos sem imagens: mimesis e reconhecimento em Lacan e Adorno.** *Trans/Form/Ação*, (São Paulo), v.28(2), 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever.** Trad. de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L & PM, 2009.

TATAR, Maria. **Grimm's Grimmest.** Nova Iorque: Chronicle Books, 1997.

_____. **Contos de fadas:** edição comentada e ilustrada. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas.** Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Introdução à literatura fantástica.** Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. **Poética da prosa.** Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

____. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

____. **Literatura y significación**. Traducción de Gonzalo Suárez Gómez. Barcelona: Editorial Planeta, 1971.

VAX, Louis. **L'art et la littérature fantastiques**. Paris: Universitaires de France, 1963.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-philosophicus**. Tradução de José Arthur Giannotti. São Paulo: Edusp, 1968.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ZIPES, Jack. **When dreams came true: classical fairy tales and their tradition**. London: Routledge, 2013.