

## De leituras (e traduções) de narrativas do acervo: a melancolia em cena

Depois de caminhar pelos arredores da coletânea, examinar as histórias que acompanharam sua elaboração, eleger dentre um elenco de teorias, aquelas mais aptas para me acompanhar no trajeto escolhido – e o difícil abandono de caminhos apenas entrevistos – chega o momento de enveredar pelas narrativas. Também aqui me vejo diante da necessidade de selecionar um número reduzido de narrativas – somente as publicadas nos dois principais volumes somam duzentas, afora as dez lendas, e todas aquelas que foram apartadas do acervo –, cujo recorte será dado pelo enfoque teórico adotado. De fato, se ao leitor da coletânea não escapam as muitas tonalidades que o compõem, em cores que, mesclando-se, tornam ociosas as tentativas de delimitação – facécias, contos acumulativos, contos de encantamento –, o fato não exime o pesquisador de buscar no vasto terreno aquelas em que é encenado o problema concernente à sua própria elaboração – a saber, a leitura e a consequente tradução do material compilado. Considerando, pois, que a tarefa a que se dedicam Jacob e Wilhelm vem rastreada pela afecção melancólica, cumpre averiguar em que narrativas ela aparece encenada.

Contudo, um obstáculo se coloca de antemão. E ele diz respeito à própria idéia central engendrada pela pesquisa: o *Kinder-und Hausmärchen* parece constituir uma leitura de um conjunto de narrativas, ancorada numa concepção melancólica de tradução. Pois se para sustentar o afirmado é necessário ir ao texto, este percurso só pode ser realizado pelo mesmo movimento daquilo que é estudado – vale dizer, pelo viés da tradução. Dito mais explicitamente, se para ratificar o que afirmei é necessário cotejar as traduções, da minha parte não restará outra solução para evidenciá-lo, senão a própria tradução, dado que os textos de partida estão ainda escritos em língua alemã. Não fosse o viés adotado, isto é, a concepção segundo a qual toda leitura constitui uma tradução, e toda tradução é uma leitura, a pesquisa terminaria inconclusa face o empecilho intransponível. Contudo, já se disse anteriormente com Arrojo, o original constitui uma categoria que deve aqui ser entendida como constante movimento diante de um horizonte

sempre perseguido. Seu lugar está sempre mais aquém do tradutor, o que equivale a dizer, que é móvel como o são as leituras que querem dele se acercar. Donde, a leitura e tradução que serão escritas doravante serão feitas segundo o olhar de quem as traduz.

## 6.1

### **Os doze irmãos (*Die Zwölf Brüder*), Os sete corvos (*Die Sieben Raben*), Os seis cisnes (*Die Sechs Schwäne*), ou dos riscos do silêncio.**

As três narrativas que foram agrupadas aqui, como bem notaram os irmãos, constituem variantes do mesmo motivo, ou do tipo AT 451, para quem preferir a classificação de Aarne Thompson (Antti Aarne, 1987). Com efeito, em todas as três, a heroína é uma jovem à procura de seus irmãos enfeitiçados – nas duas primeiras em corvos, na última, em cisnes. A primeira delas aparece já no primeiro volume da primeira edição (1812). A seu respeito, indicam os irmãos apenas o lugar onde foi narrada (*Zwehrrn*), região entretanto, já se sabe (cf. cap. 4.2), onde conheceram a célebre *Viemähnnin*. Contudo, quem abrir a edição de 1812 com as anotações de próprio punho dos irmãos identificará também a leitura do texto de Basile, na observação, “No Pentamerone, embora muito desviada IV, 8. Le sette” (“*Im Pentamerone, doch sehr abweichend IV, 8. Le sette*”). Por outro lado, ao fim da terceira página manuscrita dos apontamentos encontrados em Öllenberg, lê-se “oral” (“*mündlich*”). Duas narrativas que, testemunhando o cruzamento de dois registros, confirmam quão tênues são as linhas que pretendem separar os territórios na conformação do acervo. Mas a observação dos irmãos conquanto sinalize o conhecimento de folcloristas acerca do caráter migratório das narrativas orais, sugere no emprego do participio o lugar da origem, o texto que se concebe como original do qual o outro constitui um desvio. Como não interessa aqui examinar as influências de um conto sobre o outro, deixo de lado o texto do *Pentameron* para que a pesquisa possa se deter sobre as traduções feitas entre o texto apontado a partir de uma voz – muito provavelmente de *Viehmännin* – e aqueles vertidos para a escrita, e publicados.

O conto – primeiro dos três enumerados – para quem não o conhece, narra o destino de treze crianças, cujo infortúnio é nascerem, os doze primeiros, homens, e a menor, mulher.<sup>96</sup>

Era uma vez um rei e uma rainha que juntos tinham doze crianças, e todos eram rapazes. O rei disse que se a décima terceira criança fosse uma menina, que ele queria matar todos seus doze filhos, mas se fosse novamente outro menino, então eles deveriam viver.<sup>lix</sup> (“*Zwölf Brüder und das Schwesterchen*” in Brüder Grimm, 1975, p. 64)<sup>97</sup>

Assim, dado que aos doze primeiros cabia ceder a vida em prol do bem estar da caçula, cumpria ganhar o mundo em busca da sobrevivência – ou quiçá, de uma boa herdeira, que lhes garantisse a ventura de se converterem também eles em senhores.

E a mãe os aconselhou, e disse: queridos filhos, vão para o bosque, que se for um menininho, então eu vou hastear em cima da torre uma bandeira branca; mas se for uma menininha, então, uma vermelha, e desse modo, seu pai não poderá matar vocês. (loc. cit.)<sup>lx</sup>

Esta narrativa, entretanto, carrega ainda o título “Doze irmãos e a irmãzinha” (“*Zwölf Brüder und das Schwesterchen*”) e é a décima do manuscrito localizado no Convento. Constitui ainda a retenção na ponta da pena do que insiste em escapar da memória, narrada de forma vivaz, ou talvez lentamente para que a pudessem anotar. Os trechos apontados na margem do papel possivelmente indicam os reparos feitos a partir da repetição do narrado, numa tentativa de traduzir a totalidade do contado. Todavia, são apenas enxertos inscritos no transcurso da voz que flui numa melodia intransponível. A narrativa escorre, pois, pela tinta que em vão procura recuperar as lacunas entre o tempo do narrado e o do escrito, entre a voz e o texto – mas entre uma e outra há um espaço de silêncio ocupado por quem insiste, melancolicamente, na tradução.

Era uma vez um rei, que tinha doze filhos. Todos eram garotos, e como ele também não queria ter uma menina, ele disse para a rainha: “Se o décimo terceiro filho, que você trouxe ao mundo, for uma menina, então vou mandar matar os outros doze, mas se for um menino, então todos eles devem viver e permanecer juntos.” A

<sup>96</sup> Uma tradução de David Jardim Jr da versão publicada em 1857, pode ser lida no *Contos de Grimm*, 2000.

<sup>97</sup> Para evitar confusão entre as três narrativas agrupadas, optou-se por identificá-las logo após a citação, entre parêntesis. O texto em alemão pode ser lido nas notas ao fim do documento.

rainha tentou dissuadi-lo, mas o rei não queria ouvir mais nada: “Se é assim como eu disse, então eles vão ter que morrer; melhor eu corto a cabeça deles, a ter entre eles uma menina. (“*Die zwölf Brüder*” in Brüder Grimm, 1999, p.76)<sup>lxi</sup>

O trecho, parágrafo que introduz o conflito inicial, pertence já à narrativa publicada na edição de 1812 do *Kinder-und Hausmärchen*. Nele desponta a estilização em curso, seja na utilização do discurso direto, seja no ritmo impregnado pelas orações coordenadas aditivas, que parecem querer evocar a voz narradora. Contudo, a pena atenta ao leitor moderno – e talvez ainda indistintamente, se adulto ou criança – introduz os elementos destinados a aclarar o que poderia soar vago e inverossímil. O absurdo da sentença de morte dos filhos varões é precedido pela explicação, antes ausente no texto de Öllenberg, “Ele também não queria ter menina alguma.”

Ao recortar, porém, essas passagens – a de uma voz narrando, uma pena que procurar segurar o fluxo da narrativa, uma outra que a lê e verte para o livro a ser lido /ouvido na *Haus* – desejo fazer encenar, muito mais do que uma seqüência linear, a convivência, nem sempre tranqüila de textos. Há, efetivamente, para o leitor curioso do manuscrito, ao lado do texto anotado, um outro, espécie de página ao lado, para usar a expressão de Flora Süssekind.<sup>98</sup> Assim, à margem da narrativa fluente, escritos a lápis assinalam em sua mímica o movimento da memória que momentos depois procura reproduzir, oferecer novamente ao leitor (*wiedergeben*), o que o tempo já corroera. São, porém, apenas cacos, fragmentos do momento em que a voz era onipresente, era *phoné* na qual ressoava, sensual, a língua.

Desse modo, nas bordas do texto aparecem em grafite os ecos da memória – essa voz que, tampouco, é a mesma que fora. “Grande rol. 12 blusinhas. A lavadeira diz em seguida <elas pertencem> aos irmãos”<sup>lxii</sup> (“*Zwölf Brüder und das Schwesterchen*” in Brüder Grimm, 1975, p. 64), restos que denunciam a corrosão em curso. E o desejo de estancá-lo, como se estanca uma ferida que está permanentemente a sangrar. Melancolicamente reparar o irreparável – o tempo narrativo em andamento, as lacunas instaladas que o tradutor busca preencher. E o texto publicado em 1812 encena o consórcio entre os dois outros – o fragmentário texto marginal escrito a lápis no canto esquerdo e o situado ao centro da página.

<sup>98</sup> A autora usa a expressão para referir às páginas ao lado daquelas em que Nava datilografava suas memórias, nas quais pode-se ler a tensão (com o tempo narrado ) a duplicação com o personagem criado José Egon. . Conquanto a constituição física seja outra - Jakob e Wilhelm faziam as observações à margem e à lápis das folhas no sentido longitudinal – bem como o tempo e a matéria narrada também se diferenciem, empregou-se a expressão para ressaltar a intersecção entre dois textos escritos em momentos distintos.

De fato, a econômica passagem – “e a irmãzinha ficou completamente sozinha em casa, e um dia estava entediada, e então foi para fora, e caminhou pelo bosque, e chegou ali onde viviam seus doze irmãos”<sup>lxiii</sup> – abarcará as anotações marginais, conformando um terceiro texto:

Mas a irmãzinha foi crescendo em casa, e era a filha única. Um dia, teve um grande rol de roupas, entre elas estavam também doze camisas de homens. “Para quem são essas camisas”, perguntou a princesinha, “para o meu pai, elas são muito pequenas.” Então a lavadeira lhe contou que ela teve doze irmãos (...).<sup>lxiv</sup> (“*Die zwölf Brüder*” in Brüder Grimm, 1999, p. 77)

Assim, entre a publicação de 1812, o texto que conforma o miolo do manuscrito e as observações que o ladeiam, lê-se, não apenas a imbricação das escritas, mas o próprio movimento da pena, e da memória, que tenta resgatar o que, no movimento, já escapara. Porém, como toda tradução implica também a gestação de um texto, ao leitor da coletânea ficará ainda a derradeira tentativa de Wilhelm, a qual por sua vez, produzirá outras tantas leituras (e traduções).

Era uma vez um rei e uma rainha, que viviam felizes um como outro, e que tinham doze filhos, mas eram todos meninos. Então o rei disse para sua mulher: “Se o décimo terceiro filho que você trazer ao mundo for uma menina, todos os outros devem morrer para que sua herança cresça e para que o reino pertença só a ela.” Ele também mandou fazer doze caixõesinhos, todos forrados de cetim por dentro – em cada um havia uma pequena almofadinha para o morto -, e mandou guardá-los todo num aposento. Daí, entregou a chave para a rainha, e a proibiu de comentar aquilo com quem quer que fosse.

Mas a mãe passou todo o dia sentada, triste e em luto, até que o filho mais novo, que sempre estava ao seu lado e que ela havia chamado, como na Bíblia, Benjamin, perguntou : “Minha mãe querida, por que você está assim tão triste ?” Ah, meu filho preferido”, ela respondeu, “Eu não posso te dizer ....” Mas ele não deu sossego até que ela abrisse a porta e lhe mostrasse os doze caixõesinhos já revestidos e prontos. E explicou: “Meu querido Benjamin, estes caixões, seu pai aprontou para você e para seus onze irmãos, porque se eu tiver uma menina, vocês deverão morrer, e serão enterrados nestes caixões.” E enquanto falava, começou a chorar de uma tal maneira, que o filho então procurou consolá-la. “ Não chora, não. Nós vamos dar um jeito... Vamos embora...”Então ela falou:”Vai com teus onze irmãos para o bosque, e um de vocês sobe até a árvore mais alta que houver, e fica de lá vigiando a torre daqui do castelo. Se eu der à luz a um filhinho, eu vou hastear uma bandeira branca, e daí vocês poderão voltar para casa; mas se eu der a luz a uma filhinha, então vou hastear uma bandeira vermelha, e vocês tratem de fugir o mais rápido que puderem, e que Deus proteja vocês. Toda noite eu vou me levantar e rezar por vocês - quando fizer frio no inverno, para que não se resfriem e que haja sempre um fogo queimando perto de vocês, e quando estiver muito quente no verão, que vocês não sintam calor demais. (“*Die zwölf Brüder*” in Brüder Grimm, 1982 , p. 71-2)

O longo trecho foi necessário não só porque nele é visivelmente traçado o desenho da escrita do irmão – aquele rosto reconhecido por Jacob em cada página do livro –, mas também uma série de elementos identificados com o público para o qual se orienta.

De imediato, chama a atenção o motivo explicitado para a até então despropositada e incompreensível fúria paterna. O cenho do leitor franzirá ainda mais à medida que se der conta da completa inversão dos termos que alavancam o conto. Pois se anteriormente o ódio dirigia-se à figura feminina imiscuída ao clã, de tal modo que, por sua intromissão, os outros doze seriam condenados à morte, no texto de 1857, não há menção que a condene; ao contrário, todo o seu reino deve lhe ser entregue. O que parece, pois estar em jogo é o lugar da mulher, ou melhor, as regras que dominam as complexas relações de parentesco e de propriedade situadas ainda numa organização social ancorada no valor da terra. E, efetivamente, a par das diferenças que percorrem a Europa medieval – tanto no que concerne aos graus de hierarquia, quanto às peculiaridades de regiões e etnias – há a urgência comum de manter a linhagem, e diminuir os riscos de fragmentação das casas. Nesse sentido, assinala-o Duby (1990; 1989), assiste-se na alta idade média européia, sobretudo a partir do século X, uma tendência crescente de evitar, como atestariam as escrituras, a pulverização das posses entre irmãos, seja pela contração de laços mais rigorosos, no seio da própria linhagem (como nas endogamias), seja privilegiando a primogenitura. Mas isso traria, contudo, conseqüências. A primeira delas é de privar da partilha de sucessão, as filhas que já não são solteiras, o que implica, a necessidade de casá-las tão logo, e tantas quantas for possível. Por outro lado, uma vez que aos rapazes era obstaculizada a contração do matrimônio, salvo ao mais velho, como forma de impedir a divisão dos feudos, os filhos, jovens celibatários da França do século XII, expulsos das casas, percorriam os campos atrás de venturas que vingassem, quiçá, na fundação de um novo senhorio.

O temor de fragmentar a herança, uma reticência prolongada quanto à afirmação do direito de progeneritura reforçam inversamente os obstáculos ao casamento dos rapazes e fazem do século XII, na França setentrional, o tempo dos ‘jovens’, dos jovens celibatários, expulsos da casa paterna, correndo atrás de prostitutas, sonhando em encontrar (...) donzelas que, como dizem eles, os ‘apalpem’, mas primeiro em busca, ansiosa e quase sempre vã, de um estabelecimento que os transforme finalmente em seniores. (...). (Duby, 1989, p. 21)

Com efeito, empreitada quase sempre malograda, dado que, no outro extremo dos contratos matrimônios, a mulher, à procura ela também de consórcios bem sucedidos, diante do número reduzido de primogênitos, perdia em valor, o que significava, aumentar o dote. Nessa espécie de mercado matrimonial, para usar a expressão de Duby (cf. p. 22), resultante da necessidade de manter, de um lado, os filhos no celibato, de outro, esposar todas as filhas, o lugar concedido à mulher parece ser dominado por uma intrincada rede de estratégias de modo a enfrentar a crescente demanda de jovens em busca de um bom casamento.

Se doze filhos homens constituem desde já um complicador, que imporia alguns estratagemas para a manutenção da unidade do reino – dentre os quais, já se disse, a expulsão dos filhos, encenada no conto –, o nascimento entre eles, de uma mulher, significa um problema a mais, ao menos na sociedade da Alta Idade Média. Ser que dissemina, ademais, as armadilhas postas entre os homens pelo demônio, depõe contra ela, o fato de nela alojar-se, como segredo mais recôndito, a origem do sangue que introduzirá na linhagem que a acolher.

Não obstante, vale lembrar, se a situação delineada sugere ainda aquela organização pré-industrial, a que aludi anteriormente, agora, seu destino era o lar burguês, cuja descendência era entregue à mãe. Desse modo, talvez mais do que aliar as narrativas às vivências do homem medieval, da qual, efetivamente, não se dissociam, interessa destacar o trânsito, a tradução do texto narrado a uma escrita que orienta-se progressivamente para o público burguês. Em outros termos, significa isso dizer que, embora o texto possa provir de uma organização social distinta, é lido e interpretado por um homem do século XIX. Se são necessárias algumas referências deste lugar de onde provém, devo frisar que estas precisam ser articuladas e postas em tensão com o novo destinatário. O conflito e os arranjos vislumbrados na escrita de Wilhelm apenas testemunham quão movediças são as balizas pelas quais se deseja fixar a origem. Ao fim e ao cabo, são leituras que vão se sucedendo umas às outras que se reinterpretam, conformando um desenho em permanente mutação. Desse modo, se no conto narrado, provavelmente por Viehmännin, não há explicação quanto ao pano de fundo sobre o qual encena-se a narrativa, o texto de 1857, abriga uma oração final destinada também a explicar o que parecerá ao leitor moderno absurdo (ainda que talvez não o fosse para o ouvinte de outrora) – “todos os outros devem morrer para que sua herança cresça e para que o reino pertença todo a ela” . O trecho de

fato não apenas explicita a urgência em aumentar o valor daquela para qual se impunha o difícil matrimônio – como modo de enfrentar a demanda crescente de esposas em busca de uma boa união –, mas também redimensiona a mulher, aspecto não menos importante, uma vez que eram, sobretudo elas, as que liam em voz alta para suas crianças.

Outrossim, o segundo conto recortado no capítulo – “Os sete corvos” (“*Die sieben Raben*”) - ressalta o desejo da figura paterna de ter uma filha.

Um homem tinha sete filhos e, todavia, nenhuma filhinha, por mais que o desejasse. Finalmente sua mulher renovou suas esperanças e quando veio ao mundo o novo filho, era mesmo uma menina. (“*Die sieben Raben*”, in Brüder Grimm, 1982, p. 154)<sup>lxv</sup>

Nesta narrativa, publicada na sétima edição, o anelo pela filha mulher é claramente manifestado, assim, como o fora na edição de 1857 de “Os doze irmãos”. Contudo, o pesquisador que ceder ao fascínio da origem e puxar o fio narrativo, encontrará na outra ponta do novelo, os apontamentos concernentes à elaboração do texto traduzido. Neles, lerá a afirmação de um recorte, espécie de *collage* que reconfigura o desenho do suposto original.

Da região do Main. Mas o início até onde a irmãzinha sai pelo mundo, foi acrescido de uma narrativa de Viena. Aquele menciona apenas brevemente que os três filhinhos (sete, nesta), domingo, no horário da missa, jogavam cartas e por isso foram amaldiçoados pela mãe (...). (Brüder Grimm, 1982, III V., p. 56)<sup>lxvi</sup>

Com efeito, a narrativa publicada em 1812 inicia-se de modo bem distinto daquele, aparecido na edição de 1857. Se ali o diminutivo *filhinha* sublinha o elo afetivo diante do nascimento ansiado, aqui a narrativa, ainda que também recorra à forma diminutiva, enumera os rapazes. Desse modo, o desejo pela filha não chega a ser pronunciado. A palavra dita – conquanto pertença ainda ao terreno das vontades – destina-se ao corte e à separação.

Era uma vez uma mãe, que tinha três filhinhos que, num domingo, jogavam cartas sob a Igreja. E quando terminou o sermão, a mãe foi para a casa e viu o que eles estavam fazendo. Então, ela amaldiçoou aqueles filhos ateus e, no mesmo instante, eles se transformaram em três corvos negros como o carvão, que voaram para bem longe dali. (“*Die sieben Raben*”, in Brüder Grimm, 1999, p. 124)<sup>lxvii</sup>



Como na versão anotada em 1810<sup>99</sup>, narrada em Mainz, portanto, muito provavelmente por algum membro da família Hassenpflug, a maldição é proferida pela figura materna. Se outra vez for recordado que não só cabe à mãe dirigir o lar burguês e orientar a vida e a educação no âmbito privado dos filhos do século XIX, mas sobretudo que é ela quem abre as páginas do livro a ser lido em voz alta para a prole, constata-se, efetivamente, o necessário recorte da passagem, a ser substituída por aquela outra, provavelmente de alguma região de Viena, a qual será publicada a partir da segunda edição (1819). As duas narrativas nesta tradução mantêm, portanto, entre si, o elo em comum de apagar qualquer vestígio de terror que pudesse contaminar a figura materna, de modo a aproximá-la da feição piedosa de que foi revestida, igualmente, a mãe de “Os doze irmãos”.

Contudo, se dirigido o olhar para essa estranha figura com a qual inicia-se o conto, na versão preliminar de Jacob, há algo mais que põe em guarda o leitor moderno.

Era uma vez uma mãe, que tinha três filhinhos, que jogavam cartas durante a missa. Quando terminou o sermão, a mãe, voltando para casa, viu seu ateísmo e amaldiçoou-os. Então, eles se tornaram três corvos negros e voaram embora. (“Die drei Raben”, in Brüder Grimm, 1975, p. 40)<sup>lxviii</sup>

É, pois, com e sob o nome da mãe que começa a narrativa. Nome, entretanto, dotado de um poder que, muito mais do que designar, realiza o que a própria voz enuncia. Traduz em coisa, sua sentença proferida. Poder-se-ia lembrar do provérbio, “maldição de mãe...”, não fosse a outra leitura de Wilhelm, autorizar a concessão da palavra ao pai. De fato, como não retornavam os sete filhos (doravante são sete) enviados à fonte, para trazer a água do batismo destinada à filha ansiosamente aguardada, é da sua boca que sai a sentença.

Eu gostaria que os rapazes se transformassem todos em corvos !” Mal terminara de proferir aquelas palavras, ouviu-se um alarido no ar, e ele viu, sobre sua cabeça, voando alto no céu, sete corvos negros como o carvão.” (“Die sieben Raben” in Brüder Grimm, 1982, I V., p. 154)<sup>lxix</sup>

Estranha, pois, esta palavra que se transforma em desenho – a tinta negra na página escrita, ora por Jacob, ora por Wilhelm – anuncia e corporifica, pela voz que narra, o vôo de sete signos: manchas negras que são também um bater de asas.

<sup>99</sup> A referência aqui é ao conto nº 40, “Die drei Raben” (“Os três corvos”), anotado por Jacob Grimm, muito similar ao conto publicado em 1812, embora bem mais econômico que este último. (Brüder Grimm, 1975).

Enfeitiçados os rapazes pela voz – aqui paterna, acolá, materna – é refeita a aliança, rompida desde Babel, entre a palavra e a coisa nomeada.

Sob sua forma primeira, quando foi dada aos homens pelo próprio Deus, a linguagem era um signo das coisas absolutamente certo e transparente, porque se lhes assemelhava. Os nomes eram depositados sobre aquilo que designavam, assim como a força está escrita no corpo do leão, a realeza no olhar da águia, como a influência dos planetas está marcada na fronte dos homens: pela forma da similitude. Essa transparência foi destruída em Babel para punição dos homens. (Foucault, 1990, p. 52)

Doze (ou sete) corvos sinalizam no traço do vôo, uma comunhão de outrora, quando a voz fundava as coisas enunciadas. Se a tarefa do tradutor melancólico, como se viu com Lages e Benjamin, é justamente de religar, recompor esta aliança, e dado que esta foi irremediavelmente perdida, o que resta é apenas o espaço lacunar, o silêncio – espécie de afasia, ver-se-á, encenada na primeira e na última destas três narrativas.

Destino similar tiveram também os heróis do conto “Os seis cisnes” (“*Die sechs Schwäne*”),<sup>100</sup> e o fato não passou despercebido aos Grimm, ao anotarem:

De Hessen. Prende-se ao Märchen dos “Sete corvos” (nº 25), apenas são aqui seis cisnes, porque as crianças foram encantadas sem culpa alguma. (Brüder Grimm, 1982, III V., p. 81)<sup>lxx</sup>

E, depois de narrar outra variante do conto nº 49, em que os sete (ao invés dos seis) irmãos são encantados em corvos pela madrasta, provocando também aqui a busca da heroína, advertem para o fato de que a narrativa “relaciona-se com a dos sete corvos (nº 25) e com a dos Doze irmãos (nº 09).” De fato, em todas as três assiste-se à procura obstinada da irmã pelos irmãos enfeitiçados, embora nesta última a situação inicial diferencie-se – não é o pai ou a mãe que amaldiçoam os filhos, mas a mulher que o pai, desprevenido, traz para o seio do lar.

Um rei caçava em um grande bosque, perdeu-se e não pôde mais encontrar a saída. Daí, ele finalmente encontrou uma bruxa, e pediu a ela, que o conduzisse até a saída. A bruxa respondeu, que aquilo não aconteceria nunca: ele teria que ficar ali e perder a vida, a não ser que ele se cassasse com a filha dela. (“*Die sechs Schwäne*” in Brüder Grimm, 1999, p. 186)<sup>lxxi</sup>

<sup>100</sup> Todas as três narrativas são, efetivamente, enlaçadas por Aanti Aarne e Thompson (AT 451), referindo-se à busca da irmã de seus irmãos.

Também aqui, ao pé da última linha, lê-se a anotação: “Dortchen, 19 jan. 1812. no jardim de casa (*im Gartenhaus*)”. Pode-se, pois, com razão (Rölleke, 1982) atribuir a narrativa à Dortchen Wild (Henriette Dorothea), filha do farmacêutico amigo da família que vivia em Cassel, e com quem Wilhelm se casaria (1825). Mas também é possível que na lembrança de Wilhelm ou de Dortchen tenha se imiscuído “Os sete Cisnes” “da coletânea de Braunschweig“, ou a “saga do Barco dos Cisnes sobre o Reno” como anotaram a respeito no anexo à coletânea <sup>101</sup>, testemunhando, assim, o cruzamento de narrativas para além das fronteiras que querem delimitar o espaço de circulação. De qualquer forma, no circuito estabelecido entre a voz de Dortchen, o conto lido pelos irmãos (e aqui não há ainda referência se por Wilhelm ou Jacob), elaborou-se um outro texto, que traduz os anteriores para o público do século XIX. Como nos exemplos precedentes, a econômica narrativa não só é estendida, mediante o emprego de orações coordenada aditivas, como também não recusa o emprego de subordinadas, do domínio sobretudo da cultura escrita. Outrossim, o recurso ao discurso direto deseja recuperar, no corpo do livro aberto e lido em voz alta, a vocalidade que, assim, infiltra-se pela tinta impressa na página.

Um rei caçava num grande bosque, e caçava tão ansiosamente um animal selvagem, que nenhum de seus empregados pôde alcançá-lo. Quando, por fim, a noite se aproximou, ele parou silencioso, olhou ao redor, e viu que havia se perdido. Procurou uma saída, mas não encontrou nenhuma. Foi então que viu uma mulher velha, que vinha em sua direção, balançando a cabeça. Mas era uma bruxa. “Gentil mulher”, disse ele, “não poderia a Senhora indicar-me o caminho para sair do bosque?” “Oh, claro que sim”, respondeu ela, “poder eu posso sim, Senhor. Mas tenho uma condição que, se não a quiser cumprir, nunca sairá deste bosque, e terminará morrendo de fome.” “Que condição é essa?”, perguntou o rei. “Eu tenho uma filha”, respondeu, “que é tão bonita como nenhuma outra neste mundo, e que bem poderia se tornar sua esposa. Faça dela sua rainha, e eu lhe mostro a saída do bosque. (*Die sechs Schwäne*” in Brüder Grimm, 1982, I V., p. 251) <sup>lxxii</sup>

Desse modo, a mulher que agora prende em suas mãos as páginas do livro – gesto que mutila a participação do corpo como fora outrora – lê não só o filtro da leitura e tradução dos Grimm, mas também os resquícios, as sobras de uma vocalidade que se quer retomar. Há de fato algo na imagem das aves (cisnes ou corvos) que serve de contraponto ao ato melancólico de fixar a voz no papel. A palavra dita é evanescente no tempo, flui – ou voa, se é necessário explicitar a

<sup>101</sup> Cf. Brüder Grimm, 1982, III V., p. 97

metáfora. São palavras aladas, como no epíteto de Homero, lembrado por Ong (1998). O desenho, os doze corvos batendo as asas, recorda efetivamente o movimento, ritmo e melodia da voz que se esvai no tempo. A escrita agora procura restituir esse adejo. Fórmulas mnemônicas são mantidas – a constância dos números sete, três, doze – mas também atos extraordinários são mais facilmente memorizáveis, sobretudo em personagens constituídas como tipos.

Para garantir peso e memorabilidade as figuras heróicas tendem a constituir figuras-tipo: o sábio Nestor, o furioso Aquiles, o astuto Ulisses, o competentíssimo Mwindo (...). A mesma economia mnemônica ou noética impõe-se ainda nos lugares em que as molduras orais persistem em culturas escritas, como na narrativa de contos de fadas para crianças: a extraordinariamente inocente Chapeuzinho Vermelho, o caule incrivelmente longo do pé de feijão (...)" (Ong, *ibid*, p. 83)

Contudo, importa destacar, ainda que constituam resíduos deixados pela oralidade anterior – ou vocalidade, para usar a expressão de Zumthor –, eles estão agora impressos. Já se disse anteriormente, embora a hegemonia da palavra impressa tenha feito crer na relação natural e direta entre escrita e leitura, elas não são experiências equivalentes. A leitura do texto impresso impõe um ritmo próprio, marcado na vírgula, esta pequena mancha que escorre verticalmente pelo branco da página. “Quando então a noite se aproximou, ele parou silencioso, olhou ao seu redor, e viu que havia se perdido.” Pode-se quase escutar – e aí tem Ong (*ibid.*) razão ao assegurar que a escrita rememora a fala, embora não sejam idênticas –, a voz materna que suspende e prenuncia a noite, cujas sombras lentamente se acercam: o bosque em breve tomado por seus estranhos ruídos, e o homem calado, no exílio atônito de sua solidão – como agora, seus ouvintes assombrados diante da página impressa.

O quadro que se quer evocar é feito, pois, de tensão. De um lado, o texto que procurar devolver os vestígios da voz na escrita, a qual, por sua vez, imprime à leitura um ritmo próprio. “A escrita e a impressão isolam”, afirma Ong (*ibid*, p. 88). De outro, a experiência da solidão e do exílio diante do livro. Há, portanto, malgrado a presença da *phoné* um silêncio que se imiscui ou se interpõe. Não são, pois, fortuitos, já se viu, os controles impostos para este embate, feito às sombras, do indivíduo com as palavras que, no silêncio, ressoam sobre ele. A coletânea, ou melhor, a tradução dos irmãos dos contos narrados parece, portanto, encenar esse

confronto, pois se de um lado são nela perceptíveis os traços da situação oral prévia, por outro, a ela se adere, como uma segunda pele, a escrita dos Grimm.

Contudo, embora a cena dos irmãos convertidos em aves seja uma boa imagem desse esvoaçar da voz, houve ainda outra razão que justificou a eleição dos três contos. E ele diz respeito também a essa tensão, uma vez que todos os três encenam, na busca obstinada da irmã, aquela abstração do mundo peculiar à leitura. Antes, porém, de avançar mais um passo, vale retomar os ensaios de Benjamin sobre o narrador tradicional e o romance moderno.

O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. (...). O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos, nem sabe dá-los. (Benjamin, 1986, p. 201)

Daí que para Benjamin, a estirpe inaugurada por Dom Quixote, a partir da qual se manifesta a incomunicabilidade da experiência culminada no *A educação sentimental*, é uma linhagem em que se percebe a atitude melancólica diante da tradição. À aguda sensação de perda, tão mais perceptível depois de uma lenta guerra, da qual “os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (ibid, p. 198), segue-se o impulso melancólico. De fato, chamando atenção para este elo rompido, anota, “o romancista recebe a sucessão [de reminiscências] quase sempre com uma profunda melancolia.” (ibid., p. 212).

É, nesse sentido, que seguindo a trajetória do pensamento benjaminiano, Lages (op. cit.) observa que o romance, intimamente ligado à modernidade, funda-se sobre o solo da melancolia. Ao contrário da relação de corpo presente, viva, entre narrador e ouvinte, com o advento do romance, o elo rompe-se, instalando a solidão do leitor, e com ela, a melancolia, que desloca-se para um outro lugar.

Com o advento do romance, a melancolia assume outro lugar na arte narrativa, um lugar construído por meio do relacionamento eminentemente solitário, individual do leitor com o texto. (Lages, ibid, p. 137)

Desta observação de Lages e deste, quiçá um tanto longo preâmbulo, podem-se retirar duas conclusões, capitais para a condução da leitura do acervo.

Em primeiro lugar, a distância entre o texto lido e a voz narradora, recoberta, entretanto, pela leitura em voz alta. De fato, adverte o ensaio benjaminiano, se é inegável o fosso, a separação é percorrida no ato da leitura em voz alta, pela qual busca-se redimir o divórcio. Com efeito, “quem escuta uma história está em companhia do narrador, mesmo quem a lê partilha dessa companhia.” (Benjamin, op. cit., p. 213). Assim, apesar da página impressa, malgrado as diferenças instauradas pela cultura da escrita e do livro impresso, há algo do território da cultura oral e da tradição que é redimensionado na vivência da *Haus*.

Uma segunda conclusão, com a qual retorna-se às narrativas, concerne ao fato de que dizer “a melancolia assume um outro lugar” implica igualmente afirmar que a melancolia, embora fosse agudamente sentida pelo homem moderno, também o foi em outras épocas.

Não teve paz nem sossego, até que um dia saiu secretamente de casa, e partiu para o mundo distante, em busca de seus irmãos para libertá-los, custasse o que custasse. Não levou consigo nada além de uma aliancinha de seus pais como lembrança, um naco de pão, para a fome, uma jarrinha d’água, para a sede, e uma cadeirinha, para o cansaço. (“*Die sieben Raben*”, in Brüder Grimm, 1982, IV., p. 155)<sup>lxxiii</sup>

Com efeito, demonstram os estudos acerca da história da melancolia (Klibansky, [s. d.]; Peres, 2003), não só a Idade Média reconheceu entre os homens o signo sombrio de Saturno, como também procedeu a um aviltamento do estado melancólico, conquanto a visão sobre a afecção se mantivesse ambígua.<sup>102</sup> Se na Antigüidade, fora caracterizada inicialmente como enfermidade, decorrente do aumento excessivo do “*humor melancholicus*”, a que se seguiu a interpretação segundo a qual a afecção acometia especialmente os homens dotados de grande

<sup>102</sup> Um acurado exame acerca das ambíguas caracterizações da melancolia, pode ser lido em *Saturne et la mélancolie* (Klibansky, op. cit.). Os autores observam que desde a Antigüidade tardia, Saturno é considerado o planeta que rege a vida dos que padecem do excesso de produção da bílis negra. Assim como a própria definição de melancolia, a percepção que se tem do vínculo entre o planeta e seus filhos, também é ambivalente: de um lado, são eles condenados ao infortúnio, dado que nascem sob a estrela daquele que engoliu seus próprios filhos; de outro, Saturno, o mais alto dos planetas, é também, segundo a tradição platônica, o Deus dos filósofos. Identificado, porém, como Cronos, ele é ainda o tempo que devora seus filhos. Outrossim, *Saturnus*, do verbo *serere*, “plantar, semear”, tornou-se o Deus pródigo, que semeia os bens da terra, instalando a era da Idade do Ouro (Sobre os aspectos contraditórios do Deus, cf igualmente, o *Dicionário mítico-etimológico* de Brandão, 1991)

valor intelectual,<sup>103</sup> na Idade Média, assiste-se a sorrateira recuperação da concepção de melancolia como um estado enfermo.

Na Idade Média, século XII, domina a Escola de Salerno representada por Constantinus Africanus. A melancolia decorria de um excesso de um elemento frio e seco no organismo, a bilis negra. A teoria dos humores ainda predomina (...). (Peres, *ibid.*, p. 15).

De fato, escoltado pela cristandade medieval, o homem melancólico experimenta de forma bastante acentuada no período, a ambivalência que ronda seu emprego. Pois se de um lado, pelo viés místico, a melancolia é acedia capaz de apontar os caminhos até Deus, também é pecado, dado que muito próxima, em excesso, à sede orgulhosa do conhecimento. Conquanto seja verdade que o melancólico torne-se um herói da vontade, como bem recorda Sonntag (1986), isso se deve à compulsão – a esse estranho narcótico que envolve o trabalho intelectual, feito à sombra da solidão. O melancólico é um sujeito dobrado sobre si.<sup>104</sup>

Heróica e obsessiva é também a jovem que parte em busca de seus outros irmãos, da sua outra parte que lhe fora arrancada. O seu percurso é eminentemente solitário, feito mesmo em exílio. Como única companhia, a aliança, signo de uma unidade perdida e que se quer alcançar. O naco de pão e a pequena jarra d'água sugerem a vontade, igualmente heróica, de ascese, própria do caráter melancólico, igualmente evocado pelas heroínas de “Os cisnes” ou a de “Os doze irmãos”. No entanto, nestes contos acentua-se o martírio, uma vez que a prova infligida consiste não apenas no isolamento mas, e principalmente, no voto de silêncio. Assim, na narrativa “Os seis cisnes”, após a fatigante caminhada durante todo um dia e uma noite, chega a heroína extenuada a um pequeno casebre perdido no bosque, onde se abrigam os irmãos durante os únicos minutos em que lhes é permitida a forma humana.

A irmã, chorando, perguntou: “Vocês não podem ser desencantados?” “Ah, não”, exclamaram, “as condições para isso são muito, muito difíceis. Você não poderia falar nem rir, durante seis longos anos, e durante esse tempo teria que cozer para

<sup>103</sup> Cf. *Problemata XXX, I*, o texto, atribuído a Aristóteles, é traduzido no livro *Saturne et la mélancolie*, de (Cf. Klibansky, *op. cit.*)

<sup>104</sup> O vínculo estabelecido entre vida contemplativa e melancolia pode ser lido, por exemplos, nos tratados de Guillaume d’Auvergne (se. XVI). (Cf. Klibansky, *ibid.*)

nós seis blusinhas tecidas com miosótis.<sup>105</sup> Mas se sair da tua boca uma só palavra, então todo o trabalho estará perdido.” E assim que terminaram de dizer aquelas palavras, passou o quarto de hora, e todos eles voaram feito cisnes pela janela. (“Die sechs Schwäne”, in Brüder Grimm, 1982, I V, p. 254)<sup>lxxiv</sup>

Narrada em 1857, possui aquelas características que parecem querer evocar a voz de Dortchen, no jardim em 1812. Todavia, introduz-se aqui, como na edição anterior, uma outra seqüência narrativa que, somada àquela, sugerem a constituição de duas histórias agrupadas em uma. Este segmento, presente igualmente em “Os doze irmãos”, serve não só para explicitar a quebra do feitiço, mas ata-o à danação da própria heroína, cuja redenção, aliás, seguirá uma via bastante conhecida na Alta Idade Média.

Mas a menina tomou a firme decisão de desencantar seus irmãos, mesmo que isso custasse sua vida. Abandonou a cabana selvagem, foi para o meio do bosque e sentou-se numa árvore, e ali ela passou a noite. No dia seguinte, ela saiu, reuniu miosótis e começou então a cozer. Conversar ela não podia com ninguém, e para rir, tinha vontade nenhuma, e ficou ali, sentada, e olhava apenas para seu trabalho. (“Die sechs Schwäne”, in Brüder Grimm, 1982, I V., p. 254)<sup>lxxv</sup>

Se o corpo dobrado sobre si, os olhos fixos no trabalho de tecelão, lembram algo muito próximo à imagem do *scriptor* debruçado sobre o texto que interpreta – ou quiçá traduz em minuciosas iluminuras –, a imagem indica, para o leitor contemporâneo, a névoa da melancolia que se acerca. Dito mais explicitamente, a passagem, dentre outras, além de sinalizar a manifestação da melancolia entre aqueles que erravam pelos campos, também aponta para esse mal que acomete o tradutor em busca da origem. Com efeito, se os contos compilados são pródigios na encenação de figuras errantes que circulam à sombra dos bosques, também não lhes falta a figura dessa espécie de mártir em busca da relação pessoal com Deus, mediante o abandono do mundo. E de fato, anota-o Michel Rouche, se a Alta Idade Média, de modo geral, conheceu uma onda de peregrinos que guiavam-se pelo desejo de conhecimento e revelação da palavra divina, a região invadida pelos povos germanos sentiu-se especialmente atraída pelo silêncio e pela humildade.

<sup>105</sup> No texto de partida, lê-se *Sternblumen*, cuja tradução literal seria flor-estrelar. Como o nome popular dado à flor no Brasil é bico-de-papagaio, designação que se afasta do lirismo manifesto no conto, optei por trocar a flor por miosótis, também conhecida como não-te-esqueças (Cf. Dicionário Aurélio)



(...) Uma das novidades mais surpreendentes das sociedades germano-latinas foi o desenvolvimento, em vagas sucessivas, do eremitismo. É surpreendente verificar o quanto esse movimento se desenvolveu num mundo de extraordinária violência, onde, como acabamos de ver, a pequena comunidade fraternal é indispensável para proteger o indivíduo. Ora, em certos casos este último não hesita em se enfiar nas florestas solitárias da Gália, que deviam então cobrir mais de dois terços do país, e tornar-se um autêntico selvagem, um homem das florestas (*silvaticus*, ‘selvagem’, deriva de *silva*, ‘floresta’). (Rouche, 1990, p. 420)

Como os melancólicos, entretanto, esses eremitas errantes nem sempre eram admitidos de bom grado, dado que sua condição o aproximava do fora-da-lei pois continham em si o gérmen da subversão. Vagando pelas florestas, situavam-se sempre à margem, e a recusa sobre a qual se pautava o modo de vida eleito, constituía em si mistério e velada ameaça. Donde, não se estranha que sejam logo postos sob suspeita, desconfiança esta igualmente dirigida aos melancólicos. Formas todas elas muito próximas a da loucura, ou a da heresia condenada à fogueira.<sup>106</sup> Se são além de tudo, mulheres, seres dados a copular com “os Poderosos”, com maior razão ainda reclama-se a purificação pelas labaredas do fogo (Kramer; Sprenger, 2002).

Contudo, seja na *Haus* burguesa, seja entre os narradores ambientados na vida rural, a desconfiança face aqueles curiosos eremitas podia se converter em solidária simpatia, conquanto embaraçosa para a crescente estrutura eclesiástica. O seu martírio transmudava-os em heróis marcados pelo voto de silêncio e pela ascese. Com efeito, se no primeiro segmento narrativo o que se lê é a busca obstinada pelos irmãos perdidos – sinalizando a quebra de uma união –, no segmento seguinte, conforme ilustra o conto “Os doze irmãos”, o leitor se depara com o martírio de suas heroínas.

A menina perguntou, chorando: “Não há nenhum meio de desencantá-los?” “Não”, respondeu a velha, “ não existe em todo o mundo maneira de desfazer o encanto, além de uma. Mas ela é tão difícil, porque você teria que se manter muda durante sete anos, não poderia falar e também não poderia rir durante todo esse tempo. E se você falasse uma só palavra antes de soarem os sete anos, então todo o trabalho estaria perdido. , e seus irmãos seriam mortos por uma única palavra. (“Die zwölf Brüder” in Brüder Grimm, 1982, I V., p. 75)<sup>lxxvi</sup>

<sup>106</sup> O estudo de Panofsky (op. cit.) sobre o *De Universo*, texto escrito por Guillaume d’Auvergen, ressalta como eram ambivalentes as visões acerca da vida contemplativa, dado que o fervor em excesso poderia conduzir à melancolia patológica.

Abandonam o mundo, recolhem-se em solidão absoluta e marginal, alimentam-se de frutos silvestres, tornam-se *silvaticus*. O modelo parece assim ser o da ascese, de conteúdo também bastante ambíguo. Vale, pois, observar sua definição.

Uma primeira consulta às páginas do dicionário assevera provir o termo do grego *āskēsis, eōs* que, significando inicialmente uma forma particular de labor (de uma arte, ou de trabalho com material bruto), passou a referir-se ao gênero de vida dos ginastas, refluindo daí para a filosofia e teologia (Houaiss, 2001). A mesma informação pode ser lida no verbete concernente à palavra no *Introdução à história da filosofia* (Chauí, 2002). Com efeito, o vocábulo parece apontar para uma prática de fortalecimento do espírito mediante exercícios de meditação. Outrossim, “é usado para indicar o processo de elevação espiritual, de desenvolvimento do intelecto sem interferência e sem perturbação dos desejos corporais e dos conhecimentos sensórias.” (Chauí, *ibid*, p. 496). Contudo, é o *Dizionario enciclopédico di spiritualità* que esclarece o caráter extremamente ambivalente que envolve a prática do asceta, permitindo entrever a brecha pela qual pode-se olhar a opção destas estranhas heroínas. Assim, a natureza da ascese no âmbito da teologia consiste no “esfuerzo personal y fatigoso que, sostenido por la gracia de Dios, el cristiano debe llevar a cabo para alcanzar la perfección sobrenatural” (Llopis, p. 172) Em seu fundamento está o dogma do pecado original, vale dizer, a lembrança do momento em que a vontade do homem sucumbiu aos sentidos. Onde, se o homem converte-se simultaneamente em “combatiente y campo de batalla”, o fato deriva da crença basilar segundo a qual a natureza humana edifica-se sobre uma estrutura fundamentalmente antagônica. Ressalta-se assim uma forte tensão oriunda da contraposição dos termos martírio / purificação.

De fato, não parece ser outro o trajeto dessas irmãs que não apenas abdicaram do circuito do mundo, convertendo-se em seres silvestres, mas resignam-se ao silêncio, muito próximo à afasia melancólica.

O rei perguntou “Quem é você?” O que você faz aí em cima da árvore?” Mas ela nada respondeu. Ele perguntou em todas as línguas que conhecia, mas ela permaneceu muda como um peixe. (“*Die sechs Schwäne*”, in Brüder Grimm, 1982, IV., p. 255)<sup>lxxvii</sup>

Estranha imagem a de um peixe, cujo corpo, evocando o brilho glauco de suas escamas, assinala seu caráter desqueto e fugidio. Ser desprovido de voz e pouso, sugere o magnetismo conferido aos que habitam no mistério. Contudo, se é verdade que a beleza, tornada estranha e enigmática devido à névoa que aparta do mundo o melancólico, fascina, também provoca temor e desconfiança.

O rei, porém, tinha uma mãe má, que não ficou nada contente com aquele casamento e começou a falar mal da jovem rainha. “Sabe-se lá de onde vem essa moça”, dizia ela, “que não sabe nem falar; ela não é digna de um rei ! (“Die sechs Schwäne”, in Brüder Grimm, 1982, V. I, p. 255)<sup>lxxviii</sup>

Se o mesmo receio pode ser lido no texto de 1812 de “Os seis cisnes”, no conto “Os doze irmãos”, a aprrensão é enfatizada pela sentença que identifica a consciência do pecado, na ausência do riso.

É uma menina má esta esmoleira que você trouxe para casa. Sabe-se lá que espécie de perversidades não estará secretamente tramando. Se é muda e não pode falar, pois poderia então ao menos rir. Mas quem não ri, é porque lhe pesa a consciência. (“Die zwölf Brüder”, in Brüder Grimm, 1982, V. I, p. 76)<sup>lxxix</sup>

De um lado asceta, eremita na busca sublime da redenção; por outro, mendicante e sorumbática figura e, portanto, ímpia. Equação aparentemente insolúvel, mas que talvez se resolva ao se examinar o campo semântico que cerca o termo mendigo. Vocábulo provindo do latim *mendīcus*, parece ter significado primeiramente “aquele que possui algum defeito físico (do antepositivo latino *mend-*, defeito físico), e daí deslizou seu sentido também para lazarone, isto é, “pessoa mantida à margem da sociedade; pária”.<sup>107</sup> Em todos eles, contudo, está a lembrança de Lazarus, vale dizer, do miserável coberto de chagas e pústulas, posto à margem. Sua condição de homem errante e excluído, vagando entre ou fora dos muros da cidade, aponta para seu parentesco com outra figura igualmente temida. Ao se reportar aos sistemas de internamento legados pelo século XVII, vale dizer, à cisão de espaços morais de exclusão como os destinados às doenças venéreas, Foucault assinala o elo primeiro criado entre lepra e loucura.

<sup>107</sup> Cf os verbetes *mendigo* e *lazarone* no Dicionário Houaiss da língua portuguesa (2001). O autor observa que a etimologia do lazzarone, isto é, ‘homem da ínfima plebe’ passou a significar mendigo, leproso, possivelmente pela influência do espanhol.

De fato, a verdadeira herança da lepra não é aí que deve ser buscada, mas sim num fenômeno bastante complexo do qual a medicina demorará a se aproximar. Esse fenômeno é a loucura. (Foucault, 2004, p. 08)

Assim, com o exame da palavra mendigo, com a qual é assinalada a perspectiva pela qual é vista a heroína – uma menina que esmola, uma *Bettelmädchen* – quis se avançar mais um passo na compreensão dessas figuras assinaladas pelo caráter contraditório da melancolia. De fato, não são apenas ascetas que peregrinando buscam a purificação; são também mendigos, donde, intimamente ligados à condição dos lazarentos e dos loucos. Por fim, como se não fora suficiente, adverte, na narrativa de 1812 d’Os doze irmãos, a mãe do rei: “É uma menina má, esta esmoleira que você trouxe do estrangeiro para casa” (“Die zwölf Brüder” in Brüder Grimm, 1999, p. 78)<sup>lxxx</sup>. Donde, não apenas esmoleira, vale dizer, lazareto e marginal como os loucos, mas também estrangeira. Sua condição é, em suma, da absoluta alteridade e comporta em si todos os perigos que espreitam o homem medieval (Delumeau, 1989), pois seu corpo, marginal e erradico, assinala não apenas a possibilidade da migração, mas também o deslocamento das doenças. Converte-se, assim, em signo do caráter mutante das narrativas que contam seu destino, e simultaneamente corporifica a ameaça de um medo que se espalha em epidemias. Dizer que a doença desloca-se para além dos muros, quiçá em naus como as do *Narrenschiff* (Foucault)<sup>108</sup>, é o mesmo que dizer que ela pode estar em qualquer lugar, inclusive ali, no corpo que se habita. Com efeito, sugerem as três narrativas, são demasiadamente finas as linhas em que se embarçam, o homem – vício e virtude, loucura e razão, pecado e reparação<sup>109</sup> – o homem sempre a um passo de. Nesse embate, convém, de fato, construir uma legião de adversários, inventariar males, listar agentes: judeus, heréticos, lazarentos, mulheres e, em especial, as bruxas e feiticeiras. Se nomeá-los implica a elaboração minuciosa de uma triagem, destinada a atenuar, talvez erradicar, os males que se abatem sobre o homem, também significa introjetar,

<sup>108</sup> Cf. Foucault (2004), que reportando-se a longa tradição literária e/ou pictórica sobre o tema da Nau dos Loucos, recorta sua relação com um costume medieval. “Mas de todas essas naves romanescas ou satíricas, a *Narrenschiff* é a única que teve existência real, pois eles existiram, esses barcos que levavam sua carga insana de uma cidade a outra. (...). As cidades escorraçavam-nos de seus muros; deixavam que corresse pelos campos distantes, quando não eram confiados a grupos de mercadores e peregrinos. Esse costume era freqüente na Alemanha (...).” (p. 09)

<sup>109</sup> Cf. Yunes (2001b). No ensaio, comentando o debate que deu lugar ao livro, a autora salienta a ambivalência que ronda a noção de pecado, seja considerando as “falhas como excessos”, seja ao se “flagrar os ‘pecados’ nas fronteiras de suas ambigüidades com as ‘virtudes’.” (p. 08)

potencialmente, o mal. A atenção volta-se não apenas para fora do corpo, observando secretamente os vizinhos, mas igualmente através das estreitas fendas do pensamento forçadas para que se sondem os desejos. Efetivamente não basta criar a cultura do medo.

Cultura do medo há também de ser cultura da culpa. Iniciando-se como inimigo externo, o mal insinua-se, sorrateiro, na interioridade do espírito. O pecado, tentação demoníaca, já não precisa de figuras visíveis, nossos devaneios, sonhos e mais secretos desejos cindem nosso ser e o mal chama-se apenas paixão da alma. Emprestamos nosso corpo e nosso espírito para que o diabo seja, restando-nos o medo de nós mesmos. O inferno somos nós. (Chauí, 1987, p. 41)

Se o inferno habita a interioridade de cada ser, se nele reside o mal que cumpre perscrutar, a fogueira, nessa perspectiva, é a condução lógica do martírio que anela a purificação. E esse efetivamente parece ser o destino das protagonistas de “Os doze irmãos” e “Os seis cisnes”, ambas caluniadas pela sogra que lhes rouba os filhos recém-nascidos, para em seguida imputar o crime às suas mães.

Mas quando, pela terceira vez, a velha roubou o filho recém-nascido e acusou a rainha, que não podia dizer uma única palavra em sua defesa, então o rei não teve outro remédio, senão entregá-la ao tribunal, que decretou que ela devia padecer no fogo até a morte. (“Die sechs Schwäne” in Brüder Grimm, 1982, p. 256)<sup>lxxxii</sup>

Aí terminaria o conto “Os seis cisnes”, não fosse a exigência, sempre renovada, de uma definitiva felicidade. De fato, o dia da condenação é o mesmo em que completados os seis anos de labor e silêncio, a salvação é anunciada. As seis blusinhas pacientemente tecidas estão concluídas – ou melhor, quase terminadas, pois apenas na última delas faltava ainda o braço esquerdo. E é nesse quase, na linha mantida em suspenso, no movimento incapaz de arrematar o último ponto que a narrativa deseja assinalar o mistério pressentido nos seres.

Os cisnes, revoando, desceram até o solo, e assim ela pode jogar sobre eles as blusas. No mesmo instante em que elas os tocaram, começaram a cair suas plumagens. Lá estavam novamente seus irmãos diante dela: vivos, cheios de viço e beleza. Apenas ao mais moço deles, ficou faltando o braço esquerdo, e por conta disso ele passou a ter nas costas uma asa de cisnes. (loc. cit.)<sup>lxxxii</sup>

O júbilo acenado pelo alvoroço das aves é pois parcialmente anuviado pelo gesto a ponto de se consumir. O desencanto que não se completa, se parece

colidir com a inclinação dessas narrativas em assegurar um desfecho feliz para seus protagonistas, sugere a manutenção de uma alteridade - homens que são estranhamente também aves. Nesse ponto de, permanece em estado germinal a promessa que não se cumpriu. Mas também, e para seus leitores, a lembrança da possibilidade vôo.

## 6.2

### ***Marienkind*, ou do veto de Babel**

*Marienkind*, a filha de Maria. Com essa estranha narrativa, acerco-me do fim, que quisera entretanto adiado. Deixei-o para encerrar o percurso, porque foi ele quem me estendeu a ponta do novelo. As razões, espero que fiquem claras nas páginas que se seguem.

*Marienkind*, sugere a anotação feita à mão ao fim da página 28 (Brüder Grimm, 1996), foi narrada em 1807 por Margarete Marianne Wild, conhecida pelo apelido Gretchen, quando tinha ainda 20 anos. Wilhelm, quem se casaria anos depois com sua irmã, foi quem anotou esta variante aparecida já em 1812, como o terceiro conto do acervo. Com razão, nas anotações, os irmãos assinalam a afinidade com o *Barbe bleue* francês, dada a encenação do motivo da porta proibida (AT 312), mas também o da mudez seguida de injúria, como no “Os doze irmãos” (*Die zwölf Brüder*) (AT 451), já estudado. Como não foi localizada tradução brasileira do conto, convém uma apresentação sumária do enredo.<sup>110</sup>

A narrativa principia pela descrição de um estado de extrema carência. Um pobre lenhador, que vivia com sua mulher e única filha, não tinha mais como alimentar sua família. Certo dia, quando caminhava para o trabalho, encontra na floresta uma mulher, que se diz a Virgem Maria, “mãe do menininho Jesus” (*Die Mutter des Christkindleins*). Promete se encarregar da criança, que doravante se alimentaria somente de “leite doce” e “pão-de-ló”.<sup>111</sup>

Portanto, *Marienkind* começa, como usualmente, expondo uma situação de penúria, na qual irrompe o sobrenatural como meio de superação. O *mirabilia* aqui configura-se dentro da ordenação cristã. A suntuosidade desta aparição, embora igualmente sinalizada na

<sup>110</sup> O leitor também pode verificar, ao fim do trabalho, uma tradução das edições de 1857, 1812 e do manuscrito de Öllenberg.

<sup>111</sup> Cf. tradução da narrativa (edição de 1857), no anexo.

estatura e extraordinária beleza sobre a qual repousa a “coroa de estrelas brilhantes”, é todavia amenizada, se contraposta ao manuscrito que lhe serviu como texto de partida. Neste, a realeza da Virgem é acentuada pelo brilho que “iluminava seu rosto” e, afora a “coroa toda de estrelas”, traz ainda um vestido “azul celeste banhado de estrelas prateadas”.<sup>112</sup> Esse aspecto não deixa de ser curioso, se recordado o fato de que a adaptação dirigia-se ao lar construído sob a égide da família cristã. Contudo, ver-se-á, o que a edição de 1857 reforça são noções mais caras à ordenação hierárquica da *Haus*, nas quais desponta a obediência incontestada aos pais.

Entretanto, para a cosmografia medieval, os temas que evocam a assunção de Maria tiveram um forte apelo, uma vez que nele se imiscuíam elementos provindo das cenas do Éden. A iconografia da época, observa Delumeau (2003), é pródiga em ilustrar a realeza da Virgem, como signo evidente das promessas maravilhosas que aguardam o homem no Paraíso.

É impossível não comparar essa Virgem em glória a um tema paradisíaco que o fim da Idade Média prezou: a coroação de Maria, que explode na arte ocidental a partir de cerca de 1400. A piedade e a iconografia ocidentais tomaram essa coroação como pretexto para evocar com luxo e cores os esplendores da corte celeste. (p. 184)

Se o manto azul celeste assoma como elemento distintivo de sua magnitude, acompanham-no uma série de signos mediante os quais encena-se a visão da felicidade eterna. A filha adotiva de Maria alimenta-se, como se disse, de pão-de-ló e leite doce; seus companheiros de folguedo são os anjos e suas roupas tecidas em ouro. A passagem acentua efetivamente a bem-aventurança da cidade celeste, a beatitude perpétua assegurada aos convidados de Deus que, enfim ressuscitados, vêm face a face o “enigma” e a Santíssima Trindade.<sup>113</sup> E de fato, citando a São Tomás de Aquino, Delumeau recorta ser este o propósito sobre o qual repousava a vida medieval cristã.

Também para ele [Santo Tomás de Aquino] nenhuma dúvida é possível: a aspiração mais profunda do homem é de ver Deus, pois o ‘desejo natural de conhecer não pode apaziguar-se em nós antes que conheçamos a causa primeira, não de uma maneira qualquer, mas em sua essência. Ora, a causa primeira é Deus [...]. O fim último de uma criatura intelectual é, portanto, ver Deus por sua essência. (ibid., p. 198)

<sup>112</sup> Cf. tradução da narrativa (manuscrito de Öllenberg), no anexo.

<sup>113</sup> Observe-se, entretanto, que Delumeau (ibid.) destaca que a percepção do paraíso como a cidade celeste não foi imediata, mas paulatina e por contaminação de diferentes textos, a exemplo dos do Apocalipse

A placidez concedida aos eleitos resulta, assim, da saciedade absoluta de conhecimento e sabedoria, quando o homem, após a longa e tenebrosa espera, vê e conhece a “Origem” de tudo – a origem de todos os textos, poderia talvez acrescentar à perspectiva histórica de Delumeau.

Contudo, a plenitude que conhecera o homem antes da queda – incluindo-se aí a de nomear e instituir as coisas – estava ainda vetada, narra o conto, à filha de Maria. Certo dia, portanto, antes de uma viagem, a Virgem entrega-lhe as chaves do palácio. Doze portas eram permitidas, a décima terceira lhe era interdita sob pena de cair em desgraça. Desnecessário dizer que, como Eva, não resistiu ao fruto proibido do conhecimento.

Quando ela abriu as doze portas, sobrou ainda a proibida, e por um tempo resistiu, mas finalmente foi vencida por sua curiosidade, e então abriu também a décima terceira porta. (Brüder Grimm, 1999, p. 68)<sup>114 lxxxiii</sup>

O trecho recortado da primeira edição sinaliza a pulsão da *curiositas*, que será desdobrada no texto de 1857. Aqui também, como nos contos estudados anteriormente, se o discurso direto pretende evocar a situação narrativa julgada original, a eles se acresce uma série de indicadores da ânsia que move a heroína. Ademais, o diálogo com os “anjinhos” – o diminutivo sugere a associação do pueril ao imaculado, vale dizer, a inexistência do desejo – encena a tensão e com ela destaca o caráter irrefreável da pulsão que a move.

Até que restou sozinha a porta proibida; e a menina sentiu uma enorme vontade de saber o que se escondia lá por detrás. E foi então que disse aos anjinhos “Abri-la completamente, eu não quero, e nem mesmo entrar. Mas só um pouquinho, para dar uma olhadinha pela fresta.....”. “Ah, não! - exclamaram os anjinhos - “Isso seria um pecado: a Virgem Maria proibiu, e isso poderia te causar uma desgraça.” Assim, ela silenciou, mas não o desejo em seu coração; pelo contrário, ficou lá espicaçando e alfinetando direitinho a sua vontade. (Brüder Grimm, 1982, V. I, p. 37)<sup>115 lxxxiv</sup>

A longa citação, visando a contraposição dos textos, se ambiciona evocar a leitura e tradução de Wilhelm desse espicaçar que atormenta *Marienkind*, também prepara o leitor para a visão proibida. E, como tentei advertir com Marin (op. cit.), se escrita e imagem possuem encavalamentos, o texto espelha aquilo que está por

<sup>114</sup> Uma tradução do texto (edição de 1812) pode ser lida nos anexos

<sup>115</sup> O leitor também pode verificar a tradução do conto (edição de 1857), nos anexos.



trás da porta. O movimento de tatear e reconhecer na pele o formato da chave, *segurá-la* entre os dedos para, finalmente, “enfiar no buraco da fechadura”, e ainda depôs de enfiada, *girá-la*, explora todas as lacunas temporais entre cada um desses gestos – e a possibilidade, sempre igualmente à espreita, de frustrar o desejo. Não locupletá-lo. Se abrir (*anoigō*) significa remover a obstrução, dar a volta à chave implica também tornejar, vale dizer, não ceder diante do interdito. Com efeito, a outra ponta do texto é dada pela impossibilidade de conter o desejo provocado pelo veto. Proibição, entretanto, que se consubstancia como enunciado desde o início da narrativa pela falta. Pois se era permitido entrar nos doze cômodos, o décimo terceiro sinalizava que um restava ausente: a não completude. A percepção de insaciabilidade será ainda mais aguçada se por trás daquela porta se resguarda aquilo que oferece a placidez absoluta. “E, num salto”, narra o conto, “a porta se abriu e ela de repente viu, em fogo e esplendor assentada, a Santíssima Trindade” (Brüder Grimm, 1982, IV., p. 37)

Desse modo, da parte da heroína, o irrefreável desejo de eliminar a interdição. Se o veto está corporificado na décima terceira porta, pela qual se ascende ao poder do Espírito Santo, atravessar o interdito, tocar a Trindade com a minúscula e rósea ponta do dedo, é violar a proibição e chegar aonde impulsiona toda a força do desejo. No gesto incontido de *Marienkind* reflete-se especularmente o movimento de quem também quis transgredir a Lei.<sup>116</sup> Na ponta da pena de Wilhelm, cuja caligrafia vislumbro do outro lado do espelho, desenha-se em filigrana o mesmo impossível desejo de romper a obstrução – o hímen de que fala Derrida (2002) torneando o ensaio de Benjamin. “O sempre intacto, o intangível, o intocável (*unberührbar*), é o que fascina e orienta o trabalho do tradutor. Ele quer tocar o intocável (...)” (p. 51), afirma lúcido o texto. À margem da página em que é transcrita a recusa da filha adotiva de Maria, transborda, efetivamente, uma segunda sorte de irresignação. “Por sua curiosidade!” (*von seiner Neugierde*) acrescenta-se à “vencida” (*überwältigt*), enquanto a sentença “quando a tinha em sua mão, enfiou-a no buraco da fechadura e depois de enfiada, girou-a<sup>117</sup>, sinaliza a *jouissance*, a eroticidade de

<sup>116</sup> A alusão aqui é ao veto de Babel (11,6.9): “Por isso, ele chama seu nome: Babel, pois lá, I HV H embaralhou o lábio de toda a terra, / e de lá I HV H os dispersou/ sobre as faces de toda a terra.” (Cf. *GEN.* 11 : 1-91, 995.)

<sup>117</sup> Remeto o leitor à edição de 1812 com anotações manuscritas, publicada por Heinz Rölleke. Cf. BRÜDER GRIMM, 1996.

uma leitura tradutória. Pena e chave elaboram-se como objetos que aderem no intenso desejo de romper o interdito. A imagem da página recoberta pela caligrafia de Wilhelm, que lê e traduz novamente o texto ouvido de Gretchen, bem como a descrição do gesto da protagonista do conto, parecem encenar, como num pré-ato, o ponto nodal da narrativa: de um lado, o veto à tradução, mas também toda a energia gerada pela interdição.

Abre-se, assim, a porta. Além dela, vislumbra o leitor aquilo que lhe fora interdito. Por trás do umbral, aguarda-o em fogo e esplendor assentada, a Santíssima Trindade. Se nesta unidade reúne-se indissociáveis o Pai, o Filho, e o Espírito Santo, a imagem assinala a potência de onde deriva a palavra. De fato, se a raiz do vocábulo (*pneuma*) significando tanto vento, como espírito – e também hálito (*pnoe*) – denota o movimento dinâmico de ar, ela sinaliza, em sua figuração, não só a ensejada origem, mas também o dom que só ela poderia conceder, o *genera linguarum*, ou a glossolalia, suposta capacidade de se expressar em línguas desconhecidas.<sup>118</sup>

De repente veio do céu um ruído, como de um vento impetuoso, que encheu toda a casa em que estavam sentados. E viram, então, uma espécie de línguas de fogo, que se repartiram e foram pousar sobre cada um deles. Ficaram todos cheios de Espírito Santo e começaram a falar em outras línguas (...) (Atos, 1-2)<sup>119</sup>

Donde, o texto reporta-se não só à visão prometida apenas aos eleitos, mas também a uma proibição radical dado que sobre ela erige-se a cultura judaico-cristã. Ver a Santíssima Trindade implica ambicionar o poder que só, narra o texto fundador, o Espírito Santo concede – vale dizer, chegar à língua. A atração será fatal: tocar com a ponta do dedo a fulgurante visão redonda na delação do crime. Note-se, porém, que as leituras de 1812 e 1857 vão dar diferentes significados aos motivos que engendram a perda, na medida em que acentuam ora a desobediência (1857), ora a visão da Santíssima Trindade. Se o primeiro atém-se e resume a confirmação da suspeita – “Então ela viu o dedo manchado de ouro, com o qual ela tocara o fogo celestial, e teve certeza que era culpada” (1999, p. 68)<sup>lxxxv</sup>-, o

<sup>118</sup>Cf. o verbete “langues”, in *Dictionnaire de Théologie Catholique*, 1924. “Ce don est certainement un charisme de l’Esprit Saint, en vertu duquel, ceux qui en furent favorisés acquièrent le pouvoir surnaturel de s’exprimer en des langues étrangères, inconnues d’eux”

<sup>119</sup>A composição dos Atos é, de modo geral, atribuída a Lucas, em que pese algumas discordâncias quanto sua autoria.

último explora a angústia e o medo proveniente da culpa, expressos e simultaneamente inoculados pelo conto. (Delumeau, 1989; Chauí, 1987)

Logo ela sentiu um medo violento, bateu com força a porta e saiu dali correndo. O medo não quis mais abandoná-la, e começasse a fazer o que quisesse, lá recomeçava seu coração a bater violentamente, e não parava de bater. Também o ouro ficou em seu dedo e não saía, lavasse e esfregasse o quanto quisesse. (Brüder Grimm, IV., 1982, p. 37) <sup>120</sup> lxxxvi

Donde, a leitura de Wilhelm traduz e explora até o limite o caráter pegajoso do medo que adere à pele e, insuportável, não abandona mais o sujeito. Marcado, assim, o indicador com o signo indelével do crime, *Marienkind* delata-se. Desse modo, ao retornar da viagem, a Virgem pune a insubordinação ao veto com o mesmo interdito que têm perseguido os homens desde a construção de Babel. Com efeito, se a visão proibida foi admirar uma das pontas que compõe a tríade sagrada, o Espírito Santo, é lógica a punição. *Marienkind* não apenas é expulsa do paraíso, mas perde a fala. <sup>121</sup> Dali em diante, viveria afásica, em estado de barbárie sobre uma árvore. Sua trajetória, doravante, irá se confundir com a das outras heroínas mencionadas anteriormente. Também ela conhecerá um rei com quem se casará e terá três filhos. Todavia, quem inusitadamente os leva, não é a mãe do rei, ciumenta e perversa (e ao escrevê-lo, “a mãe do rei”, - estranhas são também as pulsões que comandam a mão – noto que bem poderia tê-lo escrito com letra maiúscula). A mãe do rei converte-se – a mão percebeu-o antes? – de fato em mãe do Pai. Lógica terrível, assustadora da narrativa, porque, enredando um conto no outro, assinala o emaranhado que assombra o sujeito, leitor e tradutor. De fato, o Pai, presença tão obscura quanto fulgurante no texto, pois está no Espírito Santo, é quem ordena a missão imposta por seu próprio nome – Babel.

<sup>120</sup> Cf. Brüder Grimm, 1982, V. I, p. 37 (ed. 1857).

<sup>121</sup> Dany-Robert Dufour (2000), num estudo sagaz, refere-se à trindade como figuração que encena a vocação da língua natural, e dos sujeitos, de se expressar dentro de um espaço de interlocução ternário. “ *A trindade* representa, em suma, a essência do laço social já que sem ela, não haveria relação de interlocução, *não haveria cultura humana*. “ (p. 56, grifos do autor). O autor alude ainda à vigência do sistema ordenador binário que reprime a organização ternária, manifesta em sua unidade.

“Toda nova colagem efetuada a partir do absurdo corte em fatias do sujeito falante – uma para a psicologia, uma para a sociologia, uma para a lingüística... – só poderia restituir uma criatura *à la* Frankenstein, um monstro teórico casto e frio, a que sempre faltará o essencial, ou seja, o que faz a unidade, a unidade trina do ser.” (p. 61)

A proposição instigante de Dufourt ofereceria, outrossim, uma possibilidade extremamente produtiva de leitura para o acervo. E isso não só pela situação narrativa de modo geral, mas também pela especificidade da leitura no lar (“eu” narra a um “tu” que ouve //lê uma narrativa d’outrem). Não sigo, aqui, entretanto esse viés, dado que me afastaria do percurso traçado.

A cidade carregaria o nome de Deus o pai e do pai da cidade que se chama confusão. Deus, o Deus teria marcado com seu patrônimo um espaço comunitário, essa cidade onde não se pode mais se entender. (...) Dando seu nome, dando todos os nomes, o pai estaria na origem da linguagem e esse poder pertenceria de direito a Deus o pai. E o nome de Deus o pai seria o nome dessa origem das línguas. (Derrida, 2002, p. 14)

Doravante, o homem se vê constrangido a executar reiteradamente a tarefa de traduzir os *lábios dos outros homens*.<sup>122</sup> Tarefa interminável, porque condenada desde Babel *à l'échec*.<sup>123</sup> “A tradução torna-se então necessária e impossível.” (ibid., p. 19)

Se é assim, se lhe foi imposta uma missão, cuja execução, pretende-se, está irremediavelmente fadada ao fracasso, a afasia de *Marienkind*, encena, de fato, a imposição e o veto do Pai. Com efeito, a narrativa parece se constituir como uma espécie de grande metáfora, ou sombra projetada, que engole e devora todas as outras. Mas há outro conto, oblíquo, porque retirado do acervo, que lança ainda outra sombra sobre os Märchen reunidos e traduzidos. Membro expulso, constitui-se como zona privada de luz, opaca. Propositamente, coloquei-o aqui, fora e adiante dos anexos.

### *Sobre Marienkind*

*Uma outra narrativa é a seguinte:*

*Um pobre homem foi para o bosque, e como não podia mais alimentar seus filhos, queria se enforcar. Então ele viu se aproximar um coche negro, com quatro cavalos negros, e uma linda virgem trajando negro saltou, e disse que ele ia encontrar no arbusto um saco cheio de dinheiro, mas para isso ele teria que lhe entregar o que se escondia na sua casa. O homem concordou, encontrou o dinheiro, mas o que estava escondido era sua filha, no ventre da mãe, e assim que ela nasceu, veio a virgem e quis levá-la. Mas a mãe pediu tanto, que ela deixou que a menina ficasse até completar doze anos. Então elas se dirigiram para um palácio todo preto – tudo ali era magnífico, ela podia ir a todos os lugares: menos a um aposento. Quatro anos ela obedeceu, mas então não pôde*

<sup>122</sup> Utilizamos aqui lábios por línguas, conforme a tradução de Chouraqui do Gênesis, já aludida anterioremtne.

<sup>123</sup> Termo empregado pelo autor e mantido em francês na tradução, pois reportando-se à situação limítrofe experimentada no xadrez (xeque), também sentencia o fracasso eminente, como recorta em nota o tradutor (cf. ibid., p. 14)

mais resistir ao tormento da curiosidade, e olhou por uma fenda. Viu então quatro virgens negras, absortas na leitura de livros, que pareceram se assustar. Sua mãe adotiva saiu e disse: “Eu tenho que te punir. O que você prefere perder?” “A língua”, ela respondeu. Então ela lhe deu um tapa na boca, o sangue começou a escorrer, e ela a expulsou dali. Ela teve que dormir sob uma árvore, mas no dia seguinte encontrou um príncipe, e ele se casou com a bela muda, contra a vontade da mãe. Quando nasceu o primeiro filho, veio a sogra má, jogou-o n’água, salpicou a boca da mãe com sangue e acusou-a de ter devorado o próprio filho. Assim se passou outra vez, e então a inocente, que não podia se defender, foi condenada à fogueira. Já estava no fogo, quando veio o coche preto, a virgem saltou, andou sobre as chamas, que logo diminuíram e se apagaram, foi até a rainha, esbofeteou novamente sua boca, e com isso devolveu-lhe a língua. As outras três virgens trouxeram as três crianças, que foram salvas da água. O Conselho se reuniu no dia, e a sogra má foi fechada num barril com serpentes e víboras venenosas, e jogada morro abaixo.

Esta variante, na tradução aqui apresentada, surge para o grande público do *Kinder-und Hausmärchen* logo na primeira edição (1812), porém, em separata, numa espécie de suplemento que foi anexado à publicação. Faz parte, portanto, daquelas “menos importantes, mas coletadas com a maior exatidão (...)”, a que se refere o prefácio<sup>124</sup>, e corresponde, em linhas gerais, a uma outra narrativa, assinada por Friederike Mannel, encontrada entre os papéis de Jacob, no manuscrito de Öllenberg. O título desta última, “*Um Märchen*” (*ein Märchen*), abaixo do qual à direita vem a data, seis de abril, e a seguir o subtítulo, *das stumme Mädchen*, escrito pela pena de Jacob. O adjetivo *muda* (*stumme*) aparece sublinhado e, à esquerda, o número 46 (indicador do lugar no corpo do manuscrito), e abaixo, também com a caligrafia de Jacob<sup>125</sup>, as anotações, “*cf. le bucheron et Merlin*”, “*cf. Marienkind*”, que remetem e recordam a outros cruzamentos narrativos. A par dessas anotações de Jacob, vou me deter na versão expurgada do acervo oficial, aparecida, porém, como suplemento.

<sup>124</sup> Cf. tradução em anexo

<sup>125</sup> Segundo Rölleke, a observação marginal de Jacob, refere-se à narrativa medieval francesa do século XIII em que é relatada a ingratidão de um lenhador e a decorrente vingança do feiticeiro. As observações concernentes à caligrafia de Jacob também são fornecidas por Rölleke, dada a impossibilidade de localizar o manuscrito “original”. (V.Rölleke, 1975, p. 278; p. 387)

Diferentemente da variante publicada, quem aparece ao pai miserável – sua situação de carência, note-se, é reforçada pelo suicídio interrompido – é uma mulher, trajando negro, que lhe promete ouro em lugar do que se esconde na casa. Donde, de imediato, ao leitor de *Marienkind* é contraposta à visão celeste da Mãe, uma outra, cujo signo, identificado na cor da roupa, associa-se à imagem do luto, e, por extensão, à morte. De fato, o princípio da narrativa enlaça-se a outro conto, *Der Gevatter Tod*, traduzido por *A Madrinha Morte*.<sup>126</sup> Há, pois, uma série de elos – a imagem do labirinto tampouco aqui é acidental – que, entrelaçados, ameaçam enredar o seu leitor. Pois não apenas sua aparição, a morte, surge como projeção do ato não locupletado do pai – o gesto derradeiro que permanece em suspenso, ou o nó que não se cerra – como aponta, mais além do texto, – dito mais explicitamente, em sua intertextualidade – para o problema mesmo da tradução. Casualidade, mas não fortuita, é o fato de ser este conto, *Der Gevatter Tod*, ao qual Jakobson se refere, para exemplificar como a tradução, daquilo que denomina “mitologia verbal de todos os dias (sonhos, gracejos, magia)”, torna-se mais refratária. Aludindo, assim, a categorias gramaticais como a do gênero, anota que estas podem estar intimamente relacionadas a certas maneiras de personificar os substantivos, como o dia, a noite, a morte.

Da mesma forma, uma criança russa, ao ler uma tradução de contos alemães, ficou estupefacta ao descobrir que a Morte, seguramente uma mulher (em russo *smert*, feminino), era representada por um velho (em alemão *der Tod*, masculino). (Jakobson, 1995, p. 71)

Donde, mais além do texto, interpõe-se a imagem da criança leitora de uma tradução, para quem se revela a confusão e a ordem instada por Babel. Mas o conto eliminado do acervo oficial – sou tentada a escrever arquivo – não é o *Gevatter Tod*, mas sua versão feminina. O nome, de fato impossível em alemão, para este Märchen, que só aparece como suplemento, seria por ventura, a Madrinha Morte. Sua afilhada, ao invés de subir à Jerusalém dos eleitos, é levada para um castelo também marcado pela sombra do luto, ou pela proximidade da melancolia. O jogo de sombras – seu efeito parece provir de zonas

<sup>126</sup> V. “Madrinha Morte”. Traduzido por David Jardim Jr. in *Contos de Grimm*, 2000. Pai pobre recusa dar o filho como afilhado a Deus, e ao Diabo, cedendo-o, porém, à Morte. O padrinho leva o menino já crescido e lhe dá erva milagrosa, com a qual pode curar os enfermos, desde que não esteja aos pés do doente, mas na cabeceira. O filho ludibria o padrinho duas vezes ( ao curar o rei condenado e a princesa) e é ele mesmo condenado à morte. (Brüder Grimm, 1982, pp.227-230)

escuras, mas também brancas – é ainda acentuado pelo olho que espreita pela fenda. De fato, a brecha, ou melhor, a condição de existência da brecha, é ser ela um minúsculo espaço de luz contornado pela opacidade do objeto em que se encaixa. O que é espionado, vislumbrado no interior dessa ínfima fenda pelo olho situado do outro lado da porta, só é captado pela luz que atravessa esta retina. Não há, pois, ainda que quisesse conter a mão enferma, como me desviar dos signos contidos em *Lethé*: noite, silêncio, esquecimento, morte. Pois o que é retirado do acervo, e o que se esquiva à visão do leitor, destinando-se ao esquecimento, é uma narrativa encetada pela *Madrinha Morte*, se assim a denomino, ou pela *Menina muda*, *stumme Mädchen*, título que lhe dá Jacob.

Mas não é *stumm*, esta palavra que ressoa como o surdo que acompanha as marchas fúnebres, a mesma que li no *Mal de arquivo*?

Mais tarde, Freud diria que esta pulsão com três nomes [pulsão de morte, pulsão de agressão, pulsão de destruição] é muda (*stumm*). Ela trabalha, mas, uma vez que trabalha sempre em silêncio, não deixa nenhum arquivo que lhe seja próprio. Ela destrói seu próprio arquivo. (Derrida, 2001, p. 21)

A leitura desconstrutivista de Derrida do “Mal da civilização”, se acerta a “anamnese autobiográfica” a partir da qual engendram-se o ensaio freudiano e a própria clínica psicanalítica, põe a descoberto não apenas o caráter extremamente eloquente do que se quer silenciar, mas, nas fraturas do arquivo, a aparição do recalcado. E, com efeito, se releio o texto a que me remeteu Derrida, parece ser efetivamente a pulsão de morte, que “operava silenciosamente, dentro do organismo, no sentido de sua destruição.” (Freud, 1996b, p. 123), que comanda a extração do membro, cujo nome, *stumm*, já anuncia seu próprio destino- ostracismo do conto, mas também silenciamento do próprio processo tradutório que constitui a elaboração do acervo.

“Eu tenho que te punir”, diz a mãe, “o que você prefere perder?” “A língua”, ela responde, ainda desta vez. Logo, também aqui o silêncio e a interdição – a punição pela indiscrição do olhar é, pois, a afasia. A narrativa parece tecer-se assim como manto dobrado, por ventura, esquecido, em cujas fimbrias e nervuras, entretanto, ressurgem o mesmo desenho rasurado – a condição e o gesto irremediavelmente fadado ao fracasso de chegar à língua. Se é assim, se é texto enclausurado no anexo, esquecido em sua condição marginal, sua sombra, quando lida, projeta-se e engole todas as demais narrativas. Porque em suma, o que ela narra é o que não foi dito, é a experiência singular de leitura, e

particularmente dos Grimm, consubstanciada como tradução. A pena da menina muda, imposta pela Madrinha Morte, confunde-se ao martírio infligido pelo Texto que se crê original, porque virgem (mas bem poderia ser o contrário: não pertenceria a este último o suplício e o tormento de aguardar o ato que nunca se completará?). Diante dele, só resta a afasia, como expressão da assimbolia que assalta o tradutor melancólico ao buscar as palavras errantes entre os dedos.

Todavia este é, também, o reverso da impressão secreta. O texto posto à parte encena, no mesmo fragmento que resulta em punição, a viabilidade de sua leitura ser invertida – como no *speculum*. De fato, conquanto a narrativa deslize entre as sombras da *Lethé*, a visão, ou melhor, o ato de aproximar a pupila da fenda, da brecha, enuncia a possibilidade ou a promessa do texto assomar. Não porque ela, leitura, possa desvendar o sentido primevo, secreto e único, do Original – desvelar sua nudez, virginal. Mas porque o movimento que se quer camuflar – o gesto de deslizar o lápis sobre o papel em busca da tradução do rumorejar da voz, ou o gesto do olho em busca da fenda, – realiza-se exatamente assim: neste ínfimo e transitório espaço do movimento que o constitui. Nesse sentido, a tradução só se efetiva *como um por se realizar*.

Se se pode arriscar uma proposição de aparência tão absurda, o texto será ainda mais virgem após a passagem do tradutor, e o hímen, signo da virgindade, mais enciumado dele mesmo após o outro himeneu, o contrato passado e a consumação do casamento. A completude simbólica não acontecerá até seu final e, contudo, a promessa de casamento será advinda – e é a tarefa do tradutor no que ela tem de mais aguçado como de insubstituível. (Derrida, 2002, p. 52)

Assim, ela nunca chega. É como o nó da força que nunca se completa (ou como o jogo ao qual deu seu nome). Seu fado é sempre o movimento – da mão enferma sobre o papel, o ruído áspero e surdo da ponta do lápis, da língua batendo no palato da boca, o ar, *pneuma*, vibrando as cordas vocais. Sua razão de ser, portanto, não é chegar, mas o desejo de. *A jouissance* que move também os dedos do jogral.