

Parte II

**Era uma vez um acervo, ou de quando a
melancolia entra em cena**

Do Märchen , entre Idade Média e Modernidade

Assim foi quando percebemos que daquela riqueza da antiga poesia alemã nada mais se conservara, mesmo a recordação se perdera, e que somente restaram as canções populares e estes ingênuos Märchen. Os lugares junto ao forno, ao fogão de lenha, o vestibulo sob as escadas, os dias festivos, as várzeas e bosques em seu silêncio, mas sobretudo a transparente fantasia, foram as cercas-vivas que as protegeram e asseguraram sua transmissão através dos tempos. (Grimm, 1982) ^{14 i}

O fragmento citado pertence ao prefácio que acompanha a edição do *Kinder-und Hausmärchen*, publicado em 1819. ¹⁵ O trecho tem o mérito de recortar na eloquência romântica de louvor aos hábitos cotidianos e lugares simples do lar, uma crítica sutil aos progressos da modernidade experimentados no século XIX. Reportando-se à poesia que impregnara testemunhos de outra época – sagas, mitos, lendas, canções, cantos – enuncia a procedência irrecuperável das narrativas coletadas, perdida em outros tempos. Com efeito, precisar a origem, o tempo de nascimento de um conto maravilhoso de natureza oral é tarefa inglória, conquanto a miragem da fonte continue a perseguir os pesquisadores.

De fato, se há aqueles que apostaram na busca pelas raízes históricas – um estudo de fôlego a esse respeito é o sempre citado *As raízes históricas do conto maravilhoso* ¹⁶, precedido porém pelas pesquisas e os intentos de Antti Aarne (1910; 1913) de classificar os Märchen reunidos pelos Grimm – ou os que, já na trilha da psicanálise junguiana, enxergam no Märchen a expressão de resíduos

¹⁴ BRÜDER GRIMM. Vorrede der Brüder Grimm. In: *Kinder-und Hausmärchen*, 1982. p 15 . Todos os textos citados em língua alemã serão traduzidos no corpo do trabalho. As passagens citadas poderão ser lidas no original nas notas colocadas ao final. A tradução deste prefácio pode ser lida, na íntegra, nos anexos.

¹⁵ Uma tradução para o inglês do prefácio à edição de 1819, acompanhado por estudo, pode ser lido in GUMBRECHT (1995)

¹⁶ PROPP, 1997. O autor aponta no conto maravilhoso a existência de fenômeno que designa como *reinterpretação do rito*. “O conto conservou vestígios de numerosos ritos e costumes; muitos motivos só encontram sua explicação genética quando confrontados com os ritos”. E esclarece mais adiante, “mais freqüente é outra relação, outro fenômeno que pode ser chamado de *reinterpretação do rito*”, isto é, “substituição pelo conto, de um elemento (...) do ritual, que se tornou inútil ou obscuro devido à modificações históricas, por um outro elemento mais compreensível.” (p. 10-11)

arquetípicos ¹⁷, as narrativas se escusam aos intentos, sempre frustrados, de cercear sua natureza migratória.

No caso particular do acervo que compõe este estudo, o que posso identificar é um processo de fixação na escrita de narrativas provindas ora da oralidade, ora de compilações anteriores – como é o caso do *Il Pentamerone* ¹⁸–, malgrado seja possível notar tanto uma remota presença de mitos, quanto traços das condições de vida anteriores à modernidade. Tais resquícios serão, contudo, sempre restos, cuja percepção me é legada somente mediante o filtro de um estilo e de uma época. Em outros termos, aquilo a que tenho acesso é o resultado de uma leitura – leitura esta, entretanto, que transladada para a escrita não impede que os vestígios da oralidade na escrita exerçam ainda seu poder de atração.

Seguindo, pois, a marca d'água impressa no papel, rastreio, no próximo capítulo, o trajeto sugerido pela figura de um trovador. A sedução da personagem do conto *Der wunderliche Spielmann* (“O jogral maravilhoso”) ¹⁹ deriva da tripla significação de seu herói: testemunha do poder encantatório do acervo, legítimo representante dos intérpretes de uma comunidade fundada sobre a oralidade ²⁰, e emblema do trânsito que, em última instância, caracteriza a ação de traduzir uma leitura. Nesse sentido, servirá como alegoria ²¹ da situação limiar característica do acervo que ele mesmo enuncia.

De fato, lembra-o Burke (1978) ²², o acervo, embora publicado em plena modernidade, quando a Europa já se ressentia dos avanços da civilização industrializada, emite ainda notas de uma população e de um modo de vida pré-industrial. O seu lugar, tentarei mostrar nos próximos capítulos, situa-se num

¹⁷ Hettmann, 1982. O autor comenta as teses de Marie-Louise von Franz. V. mais recentemente, estudo de Estés (1994), centrado sobre as representações arquetípicas da mulher nas narrativas do gênero.

¹⁸ Cf. estudo de Ginschel, 1963 .

¹⁹ Traduziu-se no título do conto, Spielmann por jogral, conforme sugestão de Zumthor, embora os dicionários consultados (1989 ©; Tochtrop, 1989) não façam distinção entre trovador, jogral e menestrel. O alemão, entretanto, registra para trovador, *Minnesänger*. O uso ocasional do termo trovador como expressão sinônima não pretende obliterar as diferenças de uso histórico dos termos. A respeito do papel e posição na hierarquia social medieval dos jograis, de caráter mais ambulante que os trovadores (compositores em sua maioria fidalgos ou que circulavam nas cortes) e menestrelis (termo que tende a substituir os anteriores na Baixa Idade Média), v. Hauser. (1994)

²⁰ V. a respeito Zumthor, 1993.

²¹ Entende-se aqui o termo alegoria em sua acepção mais genérica, i.e, como discurso que compreende, ou dissimula outras possibilidades de significação.

²² O autor estuda aqui a faixa que se estende de 1500 a 1800, ressaltando, entretanto, que embora designe o período com nomenclatura dada pela história clássica, idade moderna, reconhece outras divisões. Já Le Goff (1994) prefere estender o período investigado em torno do imaginário medieval do século III a meados do XIX, instituindo assim balizas bem mais generosas do que as tradicionais para a Idade Média.

entre: leitura que traduz, numa escrita dirigida aos lares burgueses, a cultura oral e periférica dos povos europeus, de modo geral, ou, mais especificadamente, da nação germânica ainda em formação.

Para este provisório percurso serão, portanto, recortados alguns aspectos destacados pelos estudos medievalistas, visando a compreensão de setores da cultura predominantemente oral, por um lado, e, por outro, refletir acerca da passagem corporificada no acervo. É importante, outra vez, frisar que não se quer com isso delimitar as raízes do acervo, mas possibilitar a visão de um traslado situado no enclave de épocas e textos.²³

1.1

Das migrações de um *Spielmann*: o maravilhoso da oralidade aos manuscritos

A caminhada começará por terra. O roteiro inicial é dado, espécie de convite, pelas notas musicais de um jogral.

Era uma vez um maravilhoso jogral que caminhava solitário pelo bosque pensando sobre isto e aquilo. E quando por fim não havia mais pensamento que pensar, disse para consigo, << Já estou ficando farto desta floresta, vou tratar de me conseguir uma boa companhia>>. Dizendo isso, puxou das costas a rabeça e começou a tocar, e logo as notas ecoaram através das árvores. (Grimm, 1982, I V., p. 68)ⁱⁱ

E à medida que iam soando as notas, aproximavam-se, narra o conto, os que por ela se encantavam: um lobo, uma raposa, um coelho e, por último, um lenhador.

A lembrança de Orfeu interpela de imediato o leitor. Em 1857, num volume que acompanha a última edição, os Irmãos notam a afinidade e as diferenças com o mito.

Parece que o conto não está completo; teria que ser dada a razão porque o jogral que é capaz, como Orfeu, de atrair para si os animais, os trata de forma tão traiçoeira. (Grimm, 1982, III V, p. 31)ⁱⁱⁱ

Com efeito, se parece ser inegável o parentesco entre o herói do conto e o filho de Calíope, ou pelo menos entre o poder da música criada por um e outro,

²³ Refiro-me ao empenho do advérbio feito por Larrosa (op. cit.). “La traducción, como la lectura, tienen su lugar propio en un *entre*. “ (p. 303, grifo do autor)

afasta-os o cuidado por quem é seduzido (na narrativa do acervo, o herói preferindo a companhia do homem, repudia e atraiçoa os animais).

À par do justo desconcerto, e para além dos problemas concernentes à origem e influência do conto, interessa, para o que se delineou como alvo, aceitar a solicitação entoada pela emblemática figura do trovador.

1.1.1

***Wanderlust*, ou do prazer da caminhada**

Uma das formas de se aproximar das palavras é folhear o léxico, deixando passear o olhar sobre as surpreendentes variações do verbo. Consultando o verbete *caminhar*, chega-se a *vagar* e, com este, a outros significados: quem *vaga*, “anda sem rumo.”, “movimenta-se ao sabor dos ventos, das vagas, do acaso.” (Houaiss, 2001) O leitor talvez esteja já a supor o rumo da argumentação e a formular suas primeiras objeções.

De fato, talvez não me encontre tão sem norte como poderia sugerir a eleição dos verbos – a agulha da bússola aponta claramente a rota e, se é possível usar a metáfora de Blanchot (1959), as amarras de Ulisses são necessárias. O lugar para aonde aponta é esta condição de ser errante, do qual o verbo *vagabonder* é, aliás, outro legítimo sucedâneo. A cultura sedentária difamou, sabe-se, este nômade sob a depreciação do termo *vagabundo*, relegado à condição de indolente, isto é, vadio. Da minha parte, prefiro o termo *vagamundo* e com ele me acerco ao título do capítulo.

A palavra *wandern* (*caminhar*, *vagar*) também tem suas curiosidades, sobretudo, quando contraposta à outra que assinala ação aparentemente similar: *reisen* (*viajar*). A primeira implica, informa o dicionário *Deutsches Universal Wörterbuch* (1989), andar sem destino (*ohne ein Ziel anzusteuern, sich irgendwo ergehen*), ao passo que *reisen*, viajar a um lugar distante (*fahren zu einem entfernten Ort*). Donde, entre um e outro verbo, modifica-se a postura de quem percorre uma distância – a ausência do ponto de chegada é o lugar, ou o não-lugar, daquele que vagueia ao sabor dos ventos – ou das vagas.

A medida que se vai sondando as palavras, retorna a leitura já referida de Blanchot (op. cit.): a sutil, mas sagaz diferença notada entre dois navegadores, errantes pelo mundo, Ulisses e Achab. Se o primeiro soube domar o prazer de

ouvir o canto sem perder-se, o segundo lançou-se ao vórtice provocado pela voz das sereias.

L'on ne peut nier qu' Ulysses ait un peu entendu ce qu' Achab a vu, mais il a tenu bon au sein de cette entente, tandis qu' Achab s'est perdu dans l' image. Cela veut dire que l'un s'est refusé à la métamorphose dans laquelle l'autre a pénétré et disparu. Après l' épreuve, Ulysses se retrouve tel qu'il était, et le monde se retrouve peut-être plus pauvre, mais plus ferme et plus sûr. Achab ne se retrouve pas et, pour Melville lui-même, le monde menace sans cesse de s'enfoncer dans cet espace sans monde vers lequel l' attire la fascination d'une seule image. (Blanchot, *ibid.*, p. 16)

O que Blanchot diz com os dois exemplos é que se há em Ulisses uma atitude refletida – e nesse sentido, seria um viajante, seu destino é a pátria – Achab move-se pelo fascínio de Moby Dick, ou nos termos de Blanchot, pelo fascínio da narrativa.

Na atitude de quem erra, opera-se, eis a aí meu provisório porto, uma transformação. Recorrendo às personagens de Achab/Melville, Ulisses/Homero, Blanchot alude às metamorfoses dos heróis como sinais de outra ordem de transformação: a narrativa, e mais ainda, o tempo da narrativa transmudam-se. Da minha parte, invoco aqui o *Spielmann* como figura alegórica que abriga diferentes sortes de migrações e suas conseqüentes mutações.

Cumpre, porém, ao enunciar este gosto peculiar das narrativas por vagabundear – este *Wanderlust* que lhe é próprio – resistir, mesmo que provisoriamente à sedução de Blanchot, e deter-se ao texto de Zumthor (*op. cit.*), malgrado a distância que os separa. A sentença adversativa procura a prudência, ou, dito mais objetivamente, asseverar que a menção não sugere analogia direta entre as reflexões de Blanchot e as de Zumthor, seja porque o *corpus* com que um e outro trabalham são distintos, seja porque os campos de saber a que se dedicam também diferem. Todavia, a referência é necessária quando se quer aludir ao trânsito de um texto, emitido pela voz, para o manuscrito ²⁴, tomando, ademais, como referência a figura de um trovador, marca de uma cultura edificada sobre a oralidade.

²⁴ Utiliza-se o termo manuscrito na acepção genérica, abrangendo com ele todo texto pelo qual a voz foi vertida, pela mão, para a escrita. Deve-se, entretanto, aludir à menção de Zumthor (*op. cit.*) à manuscritura medieval, com o qual registra a especificidade do escritura medieval.

Com efeito, coube ao pesquisador suíço observar que se foi graças à hegemonia da linguagem escrita e à performance por ela exigida, que se olvidou o uso da voz, nem por isso deixou ela de existir.

Se o poeta ou o intérprete, ao contrário, lê num livro o que os ouvintes escutam, a autoridade provém do livro como tal, objeto visualmente percebido no centro do espetáculo performático (...). Por isso mesmo, a leitura pública é menos teatral, qualquer que seja a *actio* do leitor: a presença do livro, elemento fixo, freia o movimento dramático, introduzindo nele as conotações originais. Ela não pode, contudo, eliminar a predominância do efeito vocal. (ibid., p. 19)

Em outros termos, o que Zumthor está afirmando é a onipresença da voz, o exercício do seu poder, capaz de, pela fonia, transformar o signo simbólico na coisa narrada. Pela ação transfiguradora da palavra, o narrado se realiza na ação mesma de narrar – e vemos aí o ponto fugidio onde se tocam momentaneamente o pensamento de Blanchot e o do medievalista.

O artesão que modela um objeto pronuncia as palavras que fecundam seu ato. Verticalidade luminosa que jorra das trevas interiores, fundadas sobre os paganismos arcaicos, (...) a palavra proferida pela Voz cria o que ela diz. No entanto, toda palavra não é só Palavra. Há a palavra ordinária, banal, superficialmente demonstradora, e a palavra-força (...). (ibid., p. 75)

Se é possível depreender da afirmação do Autor que a potencialidade da palavra-força advém da sua capacidade lúdica, ver-se-á que não é gratuito o nome que intitula o conto uma vez que, justapondo *jogo (Spiel)*²⁵ e *homem (Mann)*, abriga em si o potencial uso da voz em prol dos jogos com a linguagem – como de resto, se pode inferir do adjetivo jocoso com a mesma raiz latina de *jocus*.

Nos séculos XI e XII, generaliza-se nas línguas vulgares o uso dos derivados do latim *joculator* (de *jocus*: jogo): francês *jongleur* e *jongleur*, occitânico *joglar*, espanhol *juglar*, galego-português jogral (...). Ao mesmo tempo, o alemão *Spielmann*, semanticamente calcado sobre *joculator* (*Spiel*: jogo), ganha as terras flamengas, escandinavas, bálticas, a própria Europa central. (ibid., p. 56)

Eram efetivamente os portadores privilegiados da *palavra fundadora*, no dizer de Zumthor. A esta palavra-força dedicavam-se, pois, os que vagavam entre as cidades, de praça em praça, sob os umbrais da igreja, ou simplesmente errando pelas florestas. Com efeito, ademais de ser ele portador da palavra poética, o

²⁵ Deve-se, entretanto, notar que o verbo *spielen* congrega duas significações: tocar e jogar.

jogral, o *Spielmann*, ilustra o nomadismo característico do período medieval e, num espectro mais amplo, da Europa pré-industrial.

Mas a figura do trovador tomada do conto do Grimm não é emblemática apenas por encenar a oralidade da época que ele mesmo corporifica. Ela nos serve ainda como alegoria da dinâmica que preside a construção do acervo. Conquanto não seja aqui ainda o lugar indicado para desenvolver o tema, é inevitável indicar a situação de trânsito sugerida por seus passos e sua voz, que parece, por sua vez, aludir à operação de leitura e tradução. De fato, já se mencionou anteriormente, quando Larrosa descreve a experiência de leitura como correlata à da tradução, salienta a impossibilidade da rigidez, a ausência de um ponto fixo. Diante da alteridade do texto, o lugar da leitura é este não-lugar, ou melhor, um entre-lugar, oscilante entre o texto lido, original, e suas próprias leituras.²⁶

É, pois, nesse sentido que se abstraiu da figura do *Spielmann*, da sua condição de ser cuja pulsão é estar entre (con)textos – cidades, geografias, escrituras – a condição de leitor-tradutor. Com ele, se quis introduzir a *vocalidade* e o nomadismo, características presentes no acervo, lido e trasladado pelos Grimm. Significa isso, por outra via, dizer que a escritura dos Grimm situa-se numa espécie de encruzilhada onde se mesclam a tradição oral herdada e o padrão de leitura imposto pela impressão no livro.

Se o meu empenho é examinar a leitura efetivada pelos irmãos a partir da metáfora da tradução empregada por Larrosa, cumpre agora refletir acerca das possibilidades de tradução diante da voz.

1.1.2

Do leitor, entre o impresso e a voz

A relação entre texto impresso e voz é intrincada e apresenta problemas de ordens diversas que vão desde o grau de oralidade preservado no manuscrito até as práticas históricas demandadas por uma ou por outra. Para refletir acerca da (im)possibilidade de tradução mediatizada pela leitura dos Grimm, importa recortar dois elementos cruciais para o alvo proposto. De um lado, compreender os filtros impostos pela passagem para o manuscrito, e por outro, examinar ainda

²⁶ V. a respeito Larrosa. “La traducción, como la lectura, tienen su lugar propio en un *entre* .”(p. 303, grifo do autor)

que brevemente os padrões de leitura requeridos pela oralidade, e pelo texto vertido para a página. Dito de outro modo, não se quer aqui aferir os índices de oralidade marcados no texto, mas tão somente reconhecer, como observa Zumthor, esta espécie de murmúrio que costuma ecoar ainda dos manuscritos.

Coube de fato ao medievalista suíço anotar que, muito além da abstração contida no termo oralidade, a Idade Média esteve impregnada pela materialidade da voz, derivando daí, como se viu, o conceito empregado de *vocalidade*, pelo qual assinala a história do uso da voz. (cf. pág 21 e passim). Se, como observa, é inegável sua função como portadora da linguagem, seu papel extrapola a tarefa de transportar uma mensagem ou de enunciar uma cadeia de significantes. O que Zumthor destaca é o aspecto sensorial da *phoné*, sua capacidade de atração dada a ressonância da língua que nela vibra. Com efeito, parece advir daí este irresistível apego que perdura pela escuta da fala, pela sonoridade que contorna o discurso pronunciado.

Vale aqui ratificar, com Yunes (2002) que, malgrado a concepção criada pela hegemonia da palavra impressa de que escrita e leitura são segmentos naturais e indissociáveis, a oralidade esteve presente na vida dos homens não apenas para desempenhar o papel de guardiã das tradições transmitidas pela voz, mas também, e quiçá sobretudo, para garantir o espaço do jogo lúdico, o prazer sensorial de ouvir o murmurejar da fala.

A divulgação destas narrativas costumava ocorrer em contextos festivos, onde a mimesis tinha lugar: o repertório mitológico era reatualizado pelo canto e pelas danças, propiciando a memorização dos fatos e dos feitos (...). Assim sendo, a oralidade que precedeu a escrita como forma de preservação da memória estava associada ao imaginário e ao ludismo sonoro, capaz de criar laços mais duradouros que a linguagem ordinária. (p. 52)

É nesse sentido que parece localizar-se a experiência descrita por Nadine Decourt (1989),²⁷ em torno da migração dos contos a outros contextos culturais e lingüísticos, na qual se lê o testemunho do fascínio exercido pela voz.

²⁷O estudo traça uma sagaz correlação entre a migração das narrativas da cultura bérbere, na França atual, e a situação contemporânea dos imigrantes. A partir da constatação de traços comuns entre as narrativas árabe-berbere e os contos europeus, destaca as funções mediáticas possíveis do conto em migração, ressaltando, assim, também seu papel social. V. Decourt, Nadine. *Le conte magherebin dans tous ses états ou les enjeux et la variation en situation pluriculturelle*. (1988-89) e “Atravers les contes de Grimm: invitation au Voyage” (1996).

S'il est facile de les repérer, il est moins facile de les entendre et ce ne fut pas une moindre surprise que d'en voir revenir quelques-uns à l'identique em kabyle en chaouia, en arabe oui en hmòng, dans une psalmodie et une melodie qui les distinguent si fortemten du reste du conte que tout le monde retiente son souffle, et écoute cette parole archaïque d'une autre oreille, d'une oreille qui se moque de la traduction, toute à la magie du Verbe. (p. 87)

Todavia a atração pelo que fora a voz, em sua materialidade, pela impossível recuperação dos traços perdidos de uma melodia entoada por uma certa língua – nas duas acepções do nome, como parte do aparelho fonador, mas também como resultado de Babel – e ouvida por Wilhelm ou Jacob, implica auscultar as diferenças oriundas das situações de leitura diante de quem personifica a voz e mediante a presença do livro. Em outros termos, implica salientar a cena de performances distintas pela presença ou ausência de quem narra.

De fato, anota ainda Zumthor (op. cit.), modifica-se radicalmente o cenário no qual o livro ocupa o centro do espetáculo, pois é para este objeto que converge o olhar não só de quem lê, mas também de quem escuta. Ilustra-o bem a passagem das memórias de Sartre (1964 ©) em torno de sua formação de leitor, calcada no espanto diante da voz provinda não mais da fonte materna, mas das páginas impressas do livro que tinha ao colo.

Anne-Marie me fit asseoir en face d'elle, sur ma petite chaise: elle se pencha, baissa les paupières, s'endormit. De ce visage de statue sortit une voix de plâtre. Je perdis la tête: qui racontaît? Quoi? Et à qui? Ma mère s'était absentée: pas un sourire, pas un signe de connivence, j'étais en exil. Et puis je ne reconnaissais pas son langage. Où prenait-elle cette assurance? Au bout d'un instant j'avais compris: c'était le livre qui parlait. (p. 40)

O testemunho, conquanto o separe uma larga distância dos exemplos de Zumthor (op. cit), manifesta, no assombro recordado, o súbito deslocamento da convivência vivenciada pelo registro afetivo da voz e a autoridade imposta pela presença do livro. (não é fortuito que Sartre registre a surpresa diante da inesperada confiança com que Anne-Marie alinhavava as palavras antes truncadas pela sua insegurança habitual). Malgrado o desvio imposto, ele tem o mérito de

ilustrar o deslocamento performático da voz para a autoridade da escritura, que passa a mediatizar novas relações com o texto anteriormente calcado na voz.²⁸

Com efeito, o manuscrito, e mais tardiamente o livro impresso, ao acolherem a voz, colocam para quem os lê, ou ouve, uma nova realidade. Entende-se, pois, que passe a exigir a intervenção de intérpretes. Dentre os diversos fatores, apontados por Zumthor (op. cit.) e Parkes (1998) para ilustrar a necessária mediação imposta pelo novo padrão de leitura, interessa-me destacar a analogia sugerida pela tarefa dos intérpretes e a atividade do tradutor. De fato, diante da inexistência, na composição dos manuscritos de noções como coerência textual, o copista via-se compelido à prática da exegese. Ademais, se destinados à leitura em voz alta nos momentos litúrgicos, cumpria a identificação de núcleos temáticos que facilitassem o trabalho de memória, ou o emprego de sinais gráficos que indicassem o modo a ser lido.

Fosse para sugerir o ritmo, as necessárias pausas, fosse para agrupar idéias convergentes, ou ainda para suprir a carência de coerência, os exemplos alinhados confirmam, vale frisar, a tênue linha que separava a tarefa de interpretar e a de trasladar. Em seus testemunhos, sugerem uma paulatina, porém progressiva compreensão, quanto ao estatuto diferenciado da escrita em relação ao discurso pronunciado.²⁹

É interessante nesse sentido notar que a idéia de Babel, i.e., a noção da separação irrecuperável, conquanto sempre almejada, das línguas aparece associada ao processo descrito por Parkes (op. cit.). Pois foram justamente os copistas estrangeiros os que mais agudamente perceberam o fosso entre a língua falada e o sistema da escrita.

Estas práticas dos copistas insulares foram desenvolvidas em resposta às necessidades de leitores para os quais o latim era uma segunda língua e correspondiam a um crescente reconhecimento de que o latim escrito tendia, cada vez mais, a ser concebido como uma língua autônoma. Esses escritores ingleses e irlandeses inventavam assim, os rudimentos de uma gramática de 'legibilidade', válida tanto para as escritas novas, quanto para as antigas, o que deve ter ajudado muito seus leitores. (p. 110)

²⁸ Por um caminho diverso, embora reportando-se também a Zumthor, Costa Lima (1986) observa, em seu estudo sobre as formas de controle impostos ao imaginário, que à medida que o problema do subjetividade se coloca no centro da modernidade, a autoridade da palavra antes pronunciada e agora transportada para a escrita é posta entre parêntesis.

²⁹ Propugnando uma revisão da história da leitura e assinalando a possibilidade de, a partir dela, se repensar a alfabetização - comumente ancorada na idéia de que escrita é processo decorrente da leitura, Yunes (2002; 2001), por outra via, também anota a natureza singular da linguagem escrita.

Tais “rudimentos de gramática” desenvolvidos por copistas situados entre a língua estrangeira, o latim, e a dos falantes anglo-saxões, implicava, pois, enlaçar a transcrição à interpretação. Também Zumthor (op.cit) anotou a necessária intervenção dos intérpretes, capacitados, senão autorizados, a reduzir os obstáculos de toda ordem – o já citado latim, as funções retóricas da linguagem, manipulações gráficas – impostos pela escrita.

Todavia, importa salientar, o ato interpretativo concernente à transcrição, seja ela entre manuscritos, como a elaborada por copistas, ou da voz para o manuscrito, radica-se num processo modulado pela censura. “A escritura sempre interpõe seus filtros”, afirma-o com razão Zumthor. (ibid., p. 109) ³⁰Pode-se depreender daí a dificuldade da empresa dos Grimm, desejosos, logo se verá, de verter para a escrita destinada a um público já afeito à linguagem do livro, um acervo calcado na voz.

Antes, porém, de me deter, no próximo capítulo, ao processo e à crítica a esse traslado em consonância com o projeto romântico, cumpre ainda considerar os liames que unem o maravilhoso às narrativas da compilação. O exame, que não quer exaurir todas as facetas do problema, uma vez que não constitui este o alvo do estudo, deve contribuir a compreender mais um aspecto concernente à situação de encruzilhada do acervo, concorrendo, por outra via, à reflexão em torno da leitura, e da tradução efetivada pelos irmãos.

1.2

Das maravilhas de um jogral, ou da alteridade no conto maravilhoso

Com o título, chamo a atenção para o adjetivo com o qual é qualificado o herói do conto. O jogral, vagamundo que espalha a música com sua voz, define-se pela aliança que executa entre o poder de maravilhamento e sua rabeça. Se como quer Zumthor (op. cit.) a *phoné* encantava o imaginário medieval, depreendo da figura do jogral, o encantamento advindo do rumor da língua, no ato narrativo. A palavra aqui, a palavra-força de Zumthor, reporta-se a um campo narrativo, ou melhor, um *corpus* delineado pela naturalidade com que o sobrenatural é enunciado.

³⁰ Também PORDEUS JR (2004)., tem chamado atenção para o processo que converte em texto as narrativas calcadas na voz.

Embora não seja o propósito aqui travar a discussão em trono da especificidade do gênero, é inevitável tangenciá-la dada a singularidade do material que compõe a coletânea. Nesse sentido, é necessário que faça menção ao caráter multifacetado das narrativas compiladas no acervo, o que tem dado margem a uma variedade de linhas investigativas. Contudo, por mais divergentes que sejam as perspectivas adotadas, elas de modo geral são unânimes ao assinalar o maravilhoso como elemento qualificador do *Märchen*.

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

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

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

Em seu clássico estudo do fantástico ³¹, gênero narrativo fronteiro entre o estranho e o maravilhoso, Todorov assevera:

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

Donde, malgrado as diferentes orientações metodológicas, percebe-se um fulcro comum: a recorrência do termo maravilhosos e sua associação ao mundo do sobrenatural, do que foge à lógica da experiência cotidiana, merece atenção. Outrossim, se os *Märchen* compilados provém de uma ordem social pré-industrial

³¹ O livro de Todorov, embora reconhecido em seu afã por criar um modelo que explicita as leis do fantástico, é criticado por V. Bravo, uma vez que sua teoria estaria assentada sobre a figura do leitor, para o venezuelano, de cunho, extraliterário. “(...) Pensamos no obstante, que el modelo quiebra cuando el principio de esa delimitación en una razón textual, sino en un elemento extratextual, en la duda del lector (...).” (Bravo, 1985, p. 43). Outrossim, para Bessière (1974), Todorov, preso à sua concepção de gênero histórico, não atenta para o fato de que “loin d’établir ou de réclamer des ruptures intellectuelles et artistiques, le fantastique conjugue les contraires.” (p. 59)

calcada na oralidade como tenho afirmado até agora, importa aliar o exame dos postulados em torno do maravilhoso ao da dinâmica feudal.

Com efeito, para Hilário Franco Jr (1998), o maravilhoso está na raiz das sociedades feudais do Ocidente medieval, e não se reduz, por conseguinte, a um dado grupo ou região. Assim, servindo como “contraponto ao cotidiano, exercia uma função compensatória em relação ao conhecido, ao previsível, ao regular (...)” (p. 27) E acresce, citando a Poirion:

O maravilhoso não é uma qualidade objetiva do mundo, mas uma forma de vê-lo, uma ruptura com os valores de referência, uma alteridade. É a recepção de outra cultura dentro da examinada, é o desejo proibido que se coloca na fronteira de dois sistemas culturais, o cristianismo e o paganismo. (...) Por isso, o maravilhoso medieval, apesar de não ter relação com o cotidiano, estava totalmente inserido nele. (loc. cit.)³²

A longa citação teve sua razão de ser, uma vez que abriga duas informações necessárias. A primeira delas faz referência à intersecção entre a vida cotidiana, prosaica e à ordem do maravilhoso. Ver-se-á mais adiante o quanto a modernidade pretendeu estabelecer fronteiras claras para os dois universos, mas a julgar pela historiografia da cultura medieval, a relação entre maravilhoso e mundo familiar era de outra ordem.

Embora não constitua um período homogêneo – e, por conseguinte, o maravilhoso não poderia desempenhar papel idêntico numa tão larga faixa temporal – ele, a *grosso modo*, fazia parte da realidade cotidiana medieval.³³ Assim os *dracs* – seres que atacavam os bebês à noite –, as fadas, os sítios encantados – ilhas venturosas, montanhas que se deslocam –, os objetos protetores – anéis, capas, que dão invisibilidade; mesas que garantem o alimento, animais falantes –, são todos testemunhos de um inventário que interagiu com o mundo familiar sem provocar perturbações maiores que não fosse o medo diante do imprevisível.

³² O autor pesquisa no livro as variantes e a função compensatória desempenhada pelas narrativas em torno do *pays de a Cocagne*, sítio imaginário, idílico e simultaneamente às avessas, retratado nas narrativas medievais que floresceram sobretudo no século XIII. No acervo dos Grimm, o conto aparece com o título *Das Märchen vom Schlauffenland*.

³³ Le Goff, aponta para a Alta Idade Média (para ele entre os séculos V-XI), a tendência à repressão ao maravilhoso, ao passo que os séculos XII e XIII assistiriam à irrupção do gênero entre a cultura erudita.

Todavia, diante dos temas-chave elencados por Le Goff no imaginário medieval, especialmente *a viagem ao Além* desperta a atenção, dada sua recorrência no acervo – incluído-se aí o conto *Marienkind* que, logo se verá, me serve de fio condutor à tese. Mas não é apenas o aspecto temático que atrai o interesse, apesar da aparição comum do paraíso; o que aguça é a interseção testemunhada entre o popular e o erudito efetivada mediante processos de leitura e tradução (e aqui, sim, também na acepção restrita do termo, como traslado entre línguas). O exemplo pesquisado por Le Goff (op. cit), a partir dos estudos de Schmitt, dá conta de uma passagem de um conto (segundo o autor, do tipo 470 AT) que transita do latim narrado por um clérigo, i.e., um “literatus” para um “illiteratus” que afirma não ter podido reter todo o conto na memória uma vez que fora contado “na outra língua”, donde, do latim, depreende Le Goff. Esta mesma narrativa, provinda de um clérigo, chega aos ouvidos de quem não dominava o latim, que a narra em língua vulgar e a transmite a outro escriba, o qual, por sua vez, a subjugua às ordenações e censuras a que já se fez alusão com Zumthor (op. cit.) e Parkes (op. cit.). Há, portanto, um trânsito entre línguas e leituras, entre o popular e o erudito, pelo qual o maravilhoso se dinamiza e circula entre as culturas medievais.

Por outro lado, vale frisar, o relato de viagem ao Além, conquanto seja da ordem do maravilhoso não é concebido como inverídico. E eis aqui meu calcanhar de Aquiles, espécie de flanco aberto que, se não posso evitar sob pena de tratar o maravilhoso com olhos pueris, se não mesmo com leviandade, tampouco posso exaurir. Já se observou que a leitura que faz Todorov (op. cit.) do maravilhoso reserva um papel especial para o leitor, malgrado a tentativa do teórico em designá-lo como ‘implícito’. Efetivamente, o problema da recepção é crucial para a natureza do maravilhoso, pois uma qualificação do que pertence à ordem do familiar ou do que extrapola a ordem natural das coisas está estreitamente vinculada à percepção que se tem do fenômeno em julgamento. Uma criança de quatro anos, um adulto inserido na cultura metropolitana do século XXI, um jovem, do interior em uma cidade, por exemplo, do norte brasileiro, um comerciante inglês do século XIX, um moleiro do século XIII, certamente não conceberão narrativas engendradas pelo maravilhoso da mesma maneira. Para uns, conquanto inexplicável e assustador, o sobrenatural é parte integrante da vida cotidiana; para outros só poder ser percebido a partir de categorias antagônicas,

como real/irreal, natural/sobrenatural, verídico/inverídico. Implica isso dizer, por outra via, que o maravilhoso, situando-se no terreno sobre o qual erige-se um certo discurso, só pode ser apreendido como uma idéia que se tem acerca dela, do referente. A concebida realidade, ou seu suposto par antagônico, ao ser nomeada, torna-se pelo ato mesmo de nomeá-la, uma convenção, ou dito mais claramente um signo lingüístico. A discussão conduz, pois, a um campo minado em que desponta, num círculo mais restrito, a polêmica em torno dos gêneros vizinhos (o fantástico, o estranho, ou mesmo o realismo maravilhoso), e, em território mais vasto, o problema do ficcional e das categorias discursivas envolvidas (quem fala, a quem fala, quando fala, de onde fala, etc.)

Como meu alvo não é explicitar as discussões em torno do gênero, e muito menos, propor uma nova teoria para o maravilhoso, cabe, de resto, eleger o recorte teórico mais condizente com o objeto delineado. Mas antes, é bem-vinda a estratégia de sublinhar os usos culturais das palavras e mais uma vez recorrer ao dicionário, buscando os jogos do homem com a linguagem. Vale, pois, dirigir o olhar para a origem etimológica da palavra. De fato, se *mirabilis* era termo empregado no ocidente medieval no âmbito da cultura erudita para referir-se a uma coleção de objetos extraordinários ³⁴ em *mirabilia* parece situar-se uma presumível origem do maravilhoso. (Le Goff, 1994; Chiampì, 1980). Em *mirabilis* está a raiz do verbo *mirari* (*mir*), que permite remissão para o terreno visual, evidenciada no verbo *mirar*. De *mirar*, chega-se ao *miroir*, traduzido pelo português por espelho, dada a contaminação do latim *speculum*. Em ambos, contudo, a miragem do que não é real – a inversão em imagem *outra* do que reproduz especularmente.

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

³⁴ É importante, todavia, lembrar com Le Goff (op. cit.), que na Idade Média, o quadro conceitual que servia de referência aos *mirabilia* era radicalmente distinto do moderno, uma vez que inexistia a dúvida face à (im)possibilidade do evento.

são aqui as teses do venezuelano Victor Bravo (op. cit.) sobre a literatura fantástica e outras circunvizinhas.

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

Se, por linguagem poética, Bravo entende uma linguagem constituída como *outra* face à comunicacional, espécie de “perturbação de águas tranquilas” (Bravo, 1987, p.24), é lógica a consequência que daí retira: a alteridade é o centro gerador do acontecimento literário . Por decorrência, a narrativa fantástica ³⁵ sobrevive, ainda segundo Bravo, da situação limiar entre as leis da verossimilhança e as ilimitadas possibilidades da ficção, encenando, por conseguinte, como nenhuma outra, a alteridade.

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

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

Afirmar com Bravo que a razão de ser do maravilhoso reside na experiência ininterrupta da alteridade ao longo da leitura de um *Märchen* seria uma temeridade se não houvesse advertido para a importância do campo da recepção. De fato, se anulado o jogo ficcional próprio do *como se* (Iser, 1996) ³⁶... fora – note-se a fórmula inversa do *era uma vez* – no *Märchen*, – situação, aliás, bem próxima à do mito, consolida-se uma tendência à confirmação dos mesmos valores sobre os quais as narrativas se erigem (o rigor da ordenação social, os códigos de ética fundados na relações de antinomia bem/mal, e seus derivados, virtude/vício, bondade/maldade, trabalho/ócio). Por outro lado, avaliar ou rechaçar do universo

³⁵ V. também a respeito do fantástico, do estranho e do conto de fadas, estudo sobre a novela de Hoffmann, de Freud (1996d), que serve de referência às pesquisas posteriores de Todorov e Bravo.

³⁶ Em *O fictício e o imaginário*, Iser (1996) examina a natureza do jogo ficcional, anotando que o significante aí perde parcialmente sua função de designação da extraterritorialidade do texto. O signo é assim desreferencializado, e, conservando sua capacidade de compactuar com o mundo referencial do leitor, passa a indicar o jogo que ele próprio simula.

literário o *Märchen* propugnando seu caráter monolítico, agenciador das verdades institucionalizadas, implica partir de paradigmas calcados na descrição moderna do ficcional, inexistentes para o lugar que avalia. Com efeito, salientou-se com Le Goff (op. cit.) que as noções de *mirabilia* e de maravilhoso não se opunham, de modo geral, à experiência do cotidiano medieval – quadro, portanto, muito distinto do que se oferecia aos Grimm no século XIX.

É, pois, nesse sentido que se afirma que os Irmãos lidam com um acervo provindo de uma mentalidade radicalmente distinta, constituindo, dessa forma, um texto-outro. Resta saber se esta alteridade³⁷ será posta a serviço das instituições modernas em consolidação – vale dizer, domesticada –, ou se seu poder de resistência – a potência dos *mirabilia* – será refratário aos atos de subjugação, regenerando-se nas leituras-traduições. No percurso, porém, impõe-se o exame das mutações sofridas pelo termo *Märchen*, testemunha também do controle impingido pela modernidade aos discursos que extravasam as categorias do real/irreal.

³⁷ Neste trabalho, emprega-se o termo na acepção dada por Paz (1996), para quem a alteridade resultaria da dinâmica subjacente à dolorosa experiência humana de ser racional, e simultaneamente “Outro” – ser primitivo, intuitivo, desgovernado, malgrado os ditames da Razão. Assinalando, por sua vez, o lugar da literatura no conhecimento da alteridade humana, Yunes (2002), lembra que “alteridade é condição do conhecimento de si e do mundo.” Tampouco se destoa do quadro referencial assinalado o pensamento de Larrossa acerca da experiência de leitura como formação do sujeito, em confronto com uma alteridade. “En la formación como lectura lo importante no es el texto sino la relación con el texto. (...) O, dicho de otro modo, que lo outro permanezca como otro y no como ‘otro yo’ o como ‘otro desde mí mismo’.”(1996, p. 19)