

## ***Kinder-und Hausmärchen: a unidade reparadora***

Os capítulos precedentes, em sua rota na busca da compreensão relativa à concepção de leitura que presidira a coletânea, conduziram à articulação entre a afecção melancólica e o tradutor, obcecado pela miragem da origem, e simultaneamente perseguido pelo sentimento de uma perda irreparável. Para que a condução da pesquisa adquirisse sentido, foi necessário averiguar se a relação apontada se sustentava face ao lugar e ao momento em que se inscrevia o acervo. É bem verdade, poder-se-ia objetar, que ainda que o período, em que foi elaborado o acervo, tivesse uma feição melancólica, isso não implicaria necessariamente que sua tradução para o papel viesse sob a marca do mesmo signo. Afinal, as relações não são de causa e efeito como se poderia, comodamente, supor. Contudo, se os prefácios que anunciavam as edições ratificaram o elo, bem como as cartas prenunciaram a pulsão melancólica, importa doravante, examinar a constituição do acervo, vale dizer, suas histórias. Mais uma vez, convém lembrar a prudência a ser adotada, pois com este termo devo assinalar, menos a reconstrução factual de um acervo – dado que esta não se dissocia da perspectiva de quem as narra –, do que uma dentre muitas possibilidades de contar sua constituição.

### **5.1**

#### **Era uma vez um acervo...**

A história principia, já mencionei, no ano de 1805 em certa residência na cidade de Marburg, Alemanha. De lá escreve solitário Wilhelm, com o coração entristecido pela partida de sua outra parte, Jacob, que seguira em companhia do Professor Savigny. Os caminhos, porém, se entrelaçam. Coube ao Professor de História do Direito apresentar a ambos o cunhado, Clemens Brentano, que neste mesmo ano havia publicado juntamente com Achim von Arnim o primeiro

volume da coletânea de canções populares, *Des Knaben Wunderhorn*.<sup>82</sup>, mas que ambicionava já o acréscimo de outros volumes. É bem verdade que o interesse dos irmãos pelas diferentes formas aglomeradas sob o nome *Volkspoesie* (Märchen, canções, crenças, lendas, provérbios) é anterior ao conhecimento travado com os autores da compilação e a isso se deve a afinidade logo encontrada, malgrado as diferenças quanto ao tratamento do material reunido. Para Rölleke (1985), Savigny desempenhou papel crucial, pois seu método histórico privilegiava a documentação dos testemunhos da literatura medieval de dialetos alemães, como o das canções trovadorescas. Não é, pois, fortuito que, em março de 1806, quando Brentano escreve a Savigny, perguntando-lhe se não conhecia em Cassel quem pudesse colaborar na pesquisa de canções populares para o projeto em curso (Rölleke, *ibid*; 1982), o historiador indique prontamente o nome do irmão de Wilhelm, Jacob Grimm, conhecido seu, aliás, já desde o tempo em que lecionava em Marburg. Alguns meses depois, Brentano, escreve a Achin von Arnim pedindo-lhe que se encontrasse em Cassel com um certo Herr Grimm, que estivera com Savigny em Paris. “Um bom homem”, escreve, “ele está coletando canções para nós.” (apud Rölleke, 1985, p. 32)

Quando, no outono do ano seguinte, Brentano transfere-se para a mesma cidade onde viviam agora os irmãos, Jacob, que trabalhava intensamente ao lado do irmão, mostra-lhe um conjunto de narrativas designadas, ainda genericamente, como *Sagen*<sup>83</sup>. Compreendia narrativas retiradas do *Simplicissimus*, do barroco Grimmelshausen, assim como outras sátiras, além do *Allerleirauh*, cuja variante apareceria no acervo (este conto aproxima-se do *Peau d’âne*, de Perrault).<sup>84</sup> Contudo, boa parte deste material só apareceria alguns anos depois, em 1816, numa outra coletânea, intitulada *Deutsche Sagen*, a cargo sobretudo de Jacob Grimm. (1981). Da leitura desse conjunto de textos, mas também do apêndice que acompanha o acervo *Kinder-und Hausmärchen*, a crítica (Rölleke, *op. cit.*, Grätz,[s.d.], Richter e Merkel, 1974) infere que em grande parte a

<sup>82</sup> *Des Knaben Wunderhorn*, que poderia ser traduzido por *Corneta maravilhosa*, costuma aparecer no original (Cf. Burke, 1978). A obra foi publicada em três volumes, entre 1805-1808.

<sup>83</sup> Segundo Rölleke (1985, p. 32), o termo vigente à época servia para sinalizar, de modo inespecífico, a tradição oral. Nesse sentido, a palavra pode ser traduzida pelo termo tradição, na acepção dada por Câmara Cascudo, isto é, reunião de “elementos de estórias e de história popular, anedotas reais ou sucessos imaginários, críticas sociais, vestígios de lendas, amalgamados (...) na memória geral.” (Cascudo, 1984, p. 52). Este parece ser efetivamente o sentido dado ao termo, conforme se lê no “Wesen der Sage.” (Grimm, 1981).

<sup>84</sup> Uma tradução da narrativa, pode ser lida em “Pele de Gato”, na tradução de Celso Paciornik. Grimm (2001)

coletânea alimenta-se da literatura. Contudo, mais do que testemunhar um engodo quanto à proveniência popular do material (ou o que quer que se defina como *Volks poesie*), como julga a crítica posterior a 1968, a obra sinaliza como é ilusória a impressão de homogeneidade provocada pelo termo popular, sobretudo quando utilizado no singular, e quão difusas são as linhas que pretendem setorizar a variedade e circulação cultural.

Contudo, já se viu, para uma nação fragmentada, em uma época sob o signo da melancolia, importava o sucesso dos projetos homogeneizadores, dedicados a forjar uma unidade.

A adesão de Jacob e Wilhelm é, portanto, integral, mas não caberia nos três volumes do *Des Knaben Wunderhorn*. No dia 18 de dezembro de 1807, Wilhelm escreve a Savigny comentando “como crescia a outra coletânea” (apud Rölleke, 1985, p. 34). E, de fato, anota o punho de um dos irmãos ao final da narrativa “A filha de Maria” (*Marienkind*, v. apêndice) o ano de 1807 sob o nome “*Gretchen*”. (Brüder Grimm, 1996, I V., p. 13).<sup>85</sup> Também deste ano seria a anotação de uma variante, intitulada “Prinz Schwan”, proveniente da mesma narradora, mas depois substituída pela narrativa “Der Eisenhofen,”<sup>86</sup> contada por Dorothea Viehmann.

Quando Clemens Brentano, no outono de 1819, escreve aos irmãos pedindo matéria - vale dizer, *Märchen* reunidos -, para publicar, receberia uma compilação que compreende 46 narrativas, editadas um século depois por Leffz sob o título *Märchen der Brüder Grimm: Urfassung der Originalhandschrift der Abtei Öllenberg im Elsaß*.<sup>87</sup> Na portada da obra, vem pois, descrita não apenas o desejo sempre renovado pela origem, mas também sua curiosa trajetória.

De fato, Brentano, além do interesse pelas canções, expressa à época sua inclinação pela pesquisa, reaproveitamento, e publicação de *Märchen*. Em 03 de setembro, dirige-se aos irmãos:

Eu agora comecei a escrever contos para crianças e vocês me fariam um grande favor se me dissessem o que possuem do gênero; como eu trabalho com eles livremente, não perderiam nada com isso, e me dariam, assim, uma grande ajuda. Mandem-me, pois, o que vocês já têm! (Brentano apud Lefftz, op. cit., p. 16)<sup>xxxvi</sup>

<sup>85</sup> Trata-se muito provavelmente de Gretchen Wild, filha do farmacêutico de Cassel, amigo dos Grimm.

<sup>86</sup> Uma tradução do conto pode ser lida em “O Fogão de Ferro” (in GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm, 2000)

<sup>87</sup> A primeira publicação do material deve-se a Hans Schultz (1910), reeditada em 1924. Contudo, a crítica coincide em considerar mais apurada a edição de Leffz (1927), e mais recentemente, a de Heinz Rölleke.(1975). Aqui serão utilizadas estas duas últimas.

Como a carta encontra apenas a Jacob em Cassel, Brentano precisou ainda aguardar alguns dias para que Wilhelm desse, da cidade de Marburg, a autorização:

Os contos para crianças precisam no entanto ser enviados para ele; realmente não perderemos nada, pois ele irá aumentar e abrihantá-los muito. (Brüder Grimm, 2001, p. 218)

Os estudos da gênese da obra (Panzer, 1948; Leffz, 1927; Rölleke, 1975; 1985), coincidem em datar no dia 17 daquele mesmo mês o momento em que Clemens Brentano receberia a compilação então feita, acompanhada da seguinte recomendação:

Querido Clemens, como prometido, segue aqui tudo o que nós reunimos de contos populares, para o emprego que melhor lhe aprouver. Depois, quando for oportuno, nos envie de volta, por favor, os papéis. (Grimm apud Leffz, op. cit., p. 17)<sup>xxxvii</sup>

O material, como já se contou, nunca chegou a ser devolvido. É composto, a crer nas edições de Leffz (ibid.) ou na de Rölleke (1975), por 66 folhas – ou sessenta e três, como opina o segundo -, em trinta e quatro das quais se reconhece a pena de Jacob (trinta e sete, para Rölleke), e, nas trinta e duas restantes (ou dezoito), as de Wilhelm. Após o nome deste último, são relatadas treze narrativas, (quatorze, segundo edição de Rölleke) outras vinte e sete são atribuídas a Jacob (26 *Märchen*, e uma página contendo referências às fontes). Para Rölleke, as outras oito folhas, que somariam as sessenta e três, pertencem a quatro informantes distintos.<sup>88</sup> Parte do patrimônio de Clemens Brentano, foi doado, por ocasião de sua morte, a um abade, amigo da família, pertencente à ordem trapista (*Trappistenkloster*), ramificação beneditina, num mosteiro em Öllenberg, no sul da Alsácia. Após sua morte (1884), passou a fazer parte da biblioteca do mosteiro, até sua primeira publicação, por Franz Schultz (1910, 1924), revisada posteriormente por Leffz (1927).<sup>89</sup>

<sup>88</sup> Segundo Panzer, entretanto, o material deriva de 18 folhas escritas por Wilhelm, quarenta por Jacob, e as outras oito com caligrafias não identificadas. Variam ainda a forma, cor do papel e tinta. Segundo edição mais recente (Rölleke, 1975), três das páginas contabilizadas como dos Grimm, pertencem, entretanto, a Brentano. Onde, o material compreenderia sessenta e três folhas, i.e., 108 páginas escritas, trinta e sete das quais com a escrita de Jacob, dezoito por Wilhelm. Como o material encontra-se atualmente em Gênova não pôde ser conferido. Todavia, ainda que o fosse, representaria apenas a miragem do narrado, dada a insuperável lacuna entre o dito e o escrito. A origem permanece ainda em algum lugar inalcançável.

<sup>89</sup> Em 1953, o manuscrito foi leiloado em Nova York, e adquirido por Martin Bodmer, em cuja fundação hoje se encontra.

Contudo, a prudência da cópia feita, por um lado, e o trabalho contínuo de leitura, compilação, seguido pela progressiva estilização de Wilhelm, por outro, garantiram a primeira edição e o conseqüente sucesso da obra, nas publicações seguintes. O termo compilação, entretanto, não significa, como foi proveitoso fazer crer, que os irmãos circularam pelos campos com pena e papel na mão – seja porque não o permitiria a natureza antes retraída da personalidade de ambos, sobretudo Wilhelm, seja porque muitos de seus narradores agora estavam confortavelmente assentados em suas residências. Nunca é demais frisar, o século agora não é mais emoldurado pela sociedade pré-industrial. A recepção da palavra *Märchen* é radicalmente distinta daquela, prefigurada pelas culturas populares da Europa medieval. Se já fora qualificada como passatempo de ociosos, de comadres e amas desajuizadas, é natural que se deparassem com algumas resistências

Ele [um certo Dr. Muller, docente de Matemática em Marburg] ficou mais embaraçado ainda, pediu de repente desculpas e no dia seguinte chegou até a mim para me repetir tudo novamente e me oferecer seus préstimos. Eu disse a ele que não havia podido obter nada da mulher, e ele imediatamente se ofereceu para ir até Creuzerin, e ontem me trouxe o resultado: a mulher, isto é, a parente sua, havia se recusado, que ela faria uma péssima, ridícula figura, se andasse por aí contando contos, e ela não queria. Tudo terminaria aí não fosse a felicidade do Muller ser o cunhado do diretor do hospital. Ele quer, pois, pedir a este que permita à mulher narrar aos filhos os contos, e, por favor, anotá-los. “(Brüder Grimm, 2001, p. 216)<sup>xxxviii</sup>

Os caminhos, portanto, até as narrativas são mais tortuosos do que fez crer a romântica versão dos folcloristas que percorriam o território alemão com pena e papel na mão. Conquanto muitas narrativas tenham sido apontadas de próprio punho, muitas outras chegavam por via de terceiros, eram lidas, transcritas e progressivamente traduzidas e estilizadas por Wilhelm. No entanto, fechado já o círculo que apartava o *Märchen* da vida cotidiana, circunscrevendo-o ao âmbito dos desocupados, compreende-se as dificuldades enfrentadas por Jacob e Wilhelm, como retratam na carta em anexo ao manuscrito enviado em 1819, para Clemens, a qual parece remontar, por sua vez, ao episódio descrito acima.

Querido Clemens! O envio dos *Märchen* atrasou-se um pouco devido a minha viagem. Eu quis, em Marburg, deixar que a velha mulher me contasse tudo o que ela sabia de narrativas, mas não me saí bem. O oráculo não quis falar, porque as

irmãs no Hospital a interpretariam mal se andasse por aí narrando . (...) (Wilhelm Grimm apud Leffz, op. cit., p. 17-18)<sup>xxxix</sup>

A ironia da imagem do oráculo não esconde a má reputação que recobre os narradores, burgueses agora assentados, graças à labuta dedicada a consolidar o patrimônio e a família. Explica-se assim que para a consecução do projeto fosse necessário abolir as fronteiras traçadas, ainda que ao longo das edições terminassem redesenhadas, exortando a nação a um movimento conjunto e unitário de recuperar a tradição que se acreditava em vias de extinção. A carta “Convocação dirigida a todos os amigos da poesia e história alemã” (“Aufforderung an die gesammte Freunde deutscher Poesie und Geschichte erlassen”) é escrita em janeiro de 1811 por Jacob com o assentimento de Wilhelm e Clemens Brentano. Dirigida ao público leigo de modo geral, resume o projeto, acentuando, todavia, a importância da fidelidade ao material, a ser respeitado por aqueles que se comprometessem com a causa.

Tudo isso desejamos feito com extrema fidelidade, literalmente anotado, incluindo os chamados absurdos, que, facilmente encontráveis, são mais fáceis de resolver do que a mais artística das recuperações.” (Grimm, Jacob in Rölleke, 1985a, p. 65)<sup>xl</sup>

O apelo enumera três aspectos considerados essenciais por seus autores. O primeiro deles, já apontado acima, refere-se à lealdade absoluta ao original. E não poderia ser de outra forma, seja pelo peso que mormente carrega consigo o texto a ser traduzido – no caso aqui, ademais, da voz para o papel –, seja em função da origem que se quer alcançar. De fato, como já se salientou anteriormente, a idealização nostálgica do passado, bem como a melancolia que dela não se distancia, faz daquilo que emana do povo – *Märchen*, tradições, canções, provérbios, lendas – signo da origem, fixada em algum ponto remoto a ser obstinadamente perseguido. Malgrado a lacuna, o espaço intervalar, instaurado pela aceleração contínua do tempo e pela dissolução dos laços com a tradição.

Falta atenção à Antigüidade de nosso próprio povo, seja porque o presente rompeu todos os elos com o mundo antigo, seja porque não logra mais atar o que foi rompido. (ibid., p. 63)<sup>xli</sup>

Desse modo, impõe-se a vassalagem do tradutor à origem, emanada, qual velho sangue – o termo *altes Blut* (ibid, p. 64) talvez não seja acidental –, como

signo de herança legada – *in perpetuum*. Assim, o segundo aspecto apontado na conclamação dirige-se a todos os territórios de língua alemã e demanda a transcrição literal da oralidade pelos tradutores, incluindo o que pareça contrariar a gramática oficial – ainda por se impor.

Por esta razão é que pedimos que as anotações sejam feitas segundo a oralidade, forma, e emprego do narrador, mesmo onde pareça pecar contra as regras, as quais, para a grande felicidade do nosso ainda livre tronco lingüístico, não foram ainda fixadas. (ibid., p. 66)<sup>xlii</sup>

O terceiro ponto assinalado concerne ao modo de condução do projeto que deve viabilizar uma rede de informantes, capazes não só de transcrever o narrado, mas de multiplicar o apelo, ganhando novos adeptos para a causa nacional. Note-se aí o lugar creditado às mulheres alemães, cuja memória é especialmente reverenciada, cabendo ao homem, a pena da transcrição (como, aliás, fora relatado na carta a Brentano). Um penúltimo aspecto, ainda enfatizado pelos irmãos, recorta a finalidade última do projeto – um livro cômico de sua tarefa, a saber, preservar, sem qualquer espécie de concessão, a tradição dos territórios de língua alemã.

Como nossa empresa não visa um livro para entretenimento, mas tem, ao contrário, o sério objetivo de oferecer um livro instrutivo (...), assim não temos nós a menor intenção de obter qualquer outra vantagem. Nós queremos reunir material para a história da poesia alemã, tal como merece esta poesia, e a estilização é, pois, encargo de outras obras. (ibid., p. 67)<sup>xliii</sup>

O último ponto arrolado promete ainda a publicação das narrativas na ordem recebida, com identificação do lugar e, se desejado, o nome de quem as enviou.

Ambas promessas, ver-se-á, não poderão ser atendidas, menos por fraude, como parte da crítica feita na esteira de 68 sugeriu (Dahrendorf, 1979; Merkel, Johannes, 1974), mas pelas diversas (im)possibilidades que atingem toda tradução – das quais o acervo é um eloqüente testemunho. Conquanto seja verdade que o nome do emissor, vale dizer, de quem subscreve a carta enviada, pudesse ser enunciado, isso apenas remeteria àquela lacuna entre a voz e o papel, para não mencionar o outro espaço que separa o leitor da carta, Wilhelm e/ou Jacob, e a passagem desta leitura para outra escrita. Caminhos multifacetados da tradução, cuja origem mantém-se apenas como ponto móvel que obseda o pesquisador.

O roteiro me conduz, entretanto, à primeira edição. Como Brentano não se pronunciou mais sobre a publicação do material enviado, por um lado e, por outro, crescia a quantidade de textos narrados e/ou remetidos, a pesquisa toma rumo independente. Mas foi ainda Achim von Arnim, co-autor do *Wunderhorn*, quem exerceu um papel decisivo – tão decisivo que foi dedicada à esposa, Bettina, a publicação do primeiro volume (Rölleke, 1985a, Panzer, [1962 ©]), e a edição de 1837, após o falecimento do amigo.

Querida Bettina, este livro retorna agora a você, assim como a pomba, que voa, procura de volta sua pátria para nela se aquecer. Há vinte e cinco anos atrás foi Arnim quem primeiro o colocou, enlaçado por fita verde, num lindo corte dourado, entre os presentes de Natal. Alegrou-nos que o prezasse tanto, e ele não poderia nos demonstrar maior gratidão do que essa. Foi ele, quando passava aquelas semanas conosco em Cassel, que nos incentivou a publicá-lo. (Brüder Grimm, 1985, p. 11)<sup>xliv</sup>

Assina a dedicatória Wilhelm, em Göttingen, 1837. A referência deve ser à visita do amigo entre os dias 22 e 26 de janeiro de 1812, ao colega Brentano, onde se hospedou e à casa de quem os Grimm eram freqüentemente convidados. De fato, alguns meses depois, Arnim comunicava aos amigos que seu editor Georg Andreas Reimer, interessar-se-ia pela edição, exigindo, como contrapartida, um honorário quando atingida uma certa quantia de exemplares vendidos. No dia vinte de dezembro, o editor envia para Cassel os exemplares dos autores e também, para Arnim, os volumes dedicados à Bettina, que só os receberia, como visto, após colocarem-no sob a árvore de Natal. A data, o lugar, o receptor, sugerem assim, desde o início, um laço que será desde o início solidificado. A estratégia do editor parece não diferir muito da empregada dois séculos depois, denunciada, ademais, pela inserção, na edição seguinte, das gravuras de Ludwig Emil Grimm, esta recomendada, ademais, também, por Achim von Arnim.

Ficaria muito surpreso, se um especulante de Leipziger não selecionasse os Märchen mais agradáveis e os publicasse acompanhado de ilustrações. (Arnim apud Panzer, op. cit., p. 15)<sup>xlv</sup>

Já comentei aqui a respeito da progressiva e decisiva participação de Wilhelm Grimm na condução do projeto, a partir da publicação do segundo volume (1815) da primeira edição, de tal modo que a obra, mediante o confronto com o texto de partida, vai ganhando novos contornos sem, contudo, eliminar de todo o texto de onde procedeu. De

fato, como anotarei mais adiante, à pena de Wilhelm Grimm se deverá não apenas a filtragem de passagens impróprias ao novo receptor, bem como a exploração de certos motivos vinculados à moral burguesa (obediência aos pais, disciplina, aplicação ao trabalho), mas também a estilização em busca da recuperação da situação original de vocalidade. Nesse, sentido, ver-se-á, a conversão do registro feito em discurso indireto ao direto terá um papel significativo. Assim, a lacônica sentença que anuncia a concepção de “*Dornröschen*” (“A bela adormecida”) – “Um rei e uma rainha não ganhavam filhos.”<sup>xlvi</sup> – é paulatinamente resignificada, passando pela leitura e tradução de 1812 – “Um rei e uma rainha não ganhavam filhos e desejavam tanto ter um”<sup>xlvii</sup> - para chegar à versão de 1857 – „Há muito tempo atrás, existia um rei e uma rainha, que todos os dias diziam, „Ah, se pelo menos nós tivéssemos um filho! E nunca tinham um.”<sup>xlviii</sup>. Se a primeira anotação resume uma situação de carência, a leitura, vale dizer, tradução de 1812, acresce à situação inicial o desejo que a explicita. A edição de 1857, por sua vez, a traduz na condicional desejante, introduzida pela conjunção *se* (*wenn*), enfatizada, outrossim, pela expressão todo dia (*jeden Tag*). Por outro lado, a substituição do discurso indireto pelo emprego das aspas prefigura a existência “original” da voz, acentuada, igualmente, pelo ritmo dado à sentença, graças à expressão enfática *doch*, aqui traduzida por *pelo menos*, contraposta à fórmula *immer / keins* (*nunca / um*). A origem, ou melhor, o melancólico desejo de atingi-la, é sugerido pela inserção do termo *Vor-zeit* (“há muito tempo atrás”), um tempo anterior ao tempo – antigüidade apenas evocada por trás da fina tela narrativa que a envolve.

Assim, sob a pena de Wilhelm que adere e sobrepõe-se a de Jacob, a obra vai se desenhando, elaborando uma imagem única para si e para o mapa da nação que com ela se traça. Leituras que se executam mutuamente, no desejo capaz de – doravante e pela escrita que traduz – realizar-se. Mas não é apenas a Alemanha, este lugar que não está, como dissera Goethe, que testemunha sua (ilusória) existência – existência ademais evocada pela unidade de suas narrativas, como afirma, aliás, o prefácio à edição de 1819, recordando que “sobretudo os de Hessen devem contar entre os povos de nossa pátria”<sup>xliv</sup> (Brüder Grimm, 1982, p. 20). O rosto de Wilhelm e o de Jacob, isto é, os nomes que os singularizam, vão se imiscuindo, suas linhas se confundindo até se perderem naquele vago *Brüder Grimm*, Irmãos Grimm, cuja simbiose, assina a obra. Nesse sentido, o acervo cria uma espécie de ilusão de ótica, miragem não só da origem sempre perseguida, mas também de união e estabilidade num tempo de dispersão.

Desse modo, o participio empregado por Rölleke para referir-se aos manuscritos de Öllenberg, “valiosos testemunhos e registros ainda não retocados” (1985, p. 36) – apontam, embora seu autor não o tenha diretamente percebido, para o problema que desde o início deste percurso tem sido sugerido. Pois se foram retocadas as narrativas, que é a outra face da afirmação de Rölleke, isso implica, por outra via, lembrar que, apesar da miragem, o desejo de chegar à linha do horizonte que move o navegante, o texto anterior, lido e traduzido, adquire, numa mutação permanente, um contorno sempre renovado. O texto não pára, apesar do insistente desejo do pesquisador de encontrar aquele ponto final – origem e fim. “Era uma vez um acervo...”

## 5.2

### Das muitas leituras (e traduções) de Jacob e Wilhelm Grimm

Mais rica que todas são as antigas compilações italianas – inicialmente nos Noites de Straparola que contém algumas boas - mas sobretudo no Pentamerone Basile, um livro escrito em dialeto napolitano, tão conhecido e amado lá, como o é desconhecido na Alemanha, embora excepcional sob qualquer ponto de vista. (...) Nós pensamos evidenciá-lo no segundo volume desta coletânea, onde deverá encontrar também seu lugar, tudo aquilo que se quer preservar das fontes estrangeiras. (Brüder Grimm, 1999, p. 60)<sup>90</sup>

O longo trecho recortado assinala não apenas a reverência ao compilador italiano, mas o inusitado, quase incômodo lugar da obra assinada pelos Grimm. Acervo que se quer representativo da unidade nacional, mas que precisa expurgar de suas traduções as leituras que o atravessam. De um lado, conjunto variado de narrativas provindas de muitos lugares e geografias – e não deve ser fortuito, já se afirmou, o fato da obra não ostentar o designativo forte, *deutsch*, em sua portada –, de outro, acervo que deseja forjar sua homogeneidade. Contudo, como toda tradução é tecida por leituras, demonstra-o o trecho acima, o *Kinder-und Hausmärchen* não foge à regra. Leituras que percorrem desde as páginas de traduções anteriores, donde do meio impresso, até aquelas calcadas na voz.

Nos últimos anos se impôs o reconhecimento de que a existência do *Kinder-und Hausmärchen* não se deve de forma alguma à pura oralidade. Antes, imiscuem-se na obra correntes, quase impossíveis de se distinguirem, provindas da tradição escrita e oral, confluindo numa configuração estética *sui generis* que, para ser

<sup>90</sup> Cf. tradução do prefácio nos anexos

compreendida e julgada, exige que se dispensem os preconceitos populistas. (Richter, 1986, p. 02)<sup>1</sup>

Dada, pois, a extrema variedade de textos que atravessam a coletânea e considerando ademais a natureza migratória da narrativa, bem como a já referida lei da permutabilidade estudada por Propp, não me será possível aqui examinar detalhadamente as leituras que compõem o acervo. No entanto, se devo aludir a alguns exemplos de modo a corroborar a afirmativa de Richter – a obra resulta da intersecção de textos provindos do registro escrito e oral –, ênfase especial deve incidir sobre uma obra anterior, lida e comentada pelos Grimm, como se depreende igualmente do prefácio citado.

A França certamente os tem [contos], e agora muito mais do que quando Charles Perrault os narrou – aliás, só ele os tratou como contos para crianças (não os seus imitadores, a Aulnoy, a Murat). (loc.cit.)

De fato, a participação do *Contes de ma mère loye* é bem maior do que gostariam de admitir, seja pela circulação literária do livro, seja pela procedência natural de uma de suas mais importantes narradoras. Afora, entretanto, a participação francesa – sobre as quais me deterei nas próximas páginas –, seguindo o trajeto da narrativa sobre o acervo, importa antes mencionar a importância da biblioteca de Clemens Brentano e das leituras indicadas por Arnim. É conhecida, como já se indicou acima, a admiração dos irmãos pela coletânea *Pentamerone*. Com efeito, o texto, a crer no depoimento impresso no terceiro volume da edição de 1857, foi lido, ou pelos menos obtido, na biblioteca de Brentano, numa publicação de 1749 (*Collezione di tutti li poetti in lingua napoletana*), traduzida para o alemão por Fishart. A admiração pelo trabalho de Basile, por sua vez, sugere a mesma preocupação manifestada na tradução do acervo de prestar tributo à vocalidade original.

Não somente a transmissão, em si, efetuava-se então mais inteiramente, mas também o compilador detinha, além do conhecimento exato da oralidade, uma habilidade própria para apreendê-la. O conteúdo está quase sem lacunas, e o tom, ao menos para o napolitano, foi plenamente encontrado. (Brüder Grimm, 1982, 3 V, p. 303,.)<sup>ii</sup>

Segue, ao lado da indicação de uma tradução contemporânea (de Felix Lieberecht, em Breslau, 1846) para o leitor de língua alemã, a relação de contos afins. O elenco que compreende 33 narrativas, dentre elas – *Petrosinella*, *Rapunzel*; *Nenillo und Nenella*, *Hänsel und Gretel*; *Solle, Luna, Talia*, *Dornröschen* –, testemunhando o entrecruzamento das narrativas, confronta-se,

por sua vez, com o intento de elaboração de um acervo em que figure a unidade do território alemão, bem como a presença uníssona da oralidade.

Leituras igualmente importantes na confecção do acervo foram as publicadas por Philipp Otto Runge, intermediadas por Achim von Arnim. “Nós as recebemos já no ano de 1809, gentilmente cedidas por Arnim” (p. 40, 3 V.),<sup>lii</sup> afirmam, recordando a recepção do conto publicado em dialeto da região de Pommer, “bem anotado” (*trefflich aufgeschrieben*) por Runge em Hamburgo. Também por seu intermédio chegou o conto “*Der Machandelboom*”, cuja autorização para publicação é dada por Runge a Achim, logo em 1808. É interessante anotar que ambos os textos aparecem no acervo em dialeto, tal qual foram apontados por Runge e publicados inicialmente por Arnim. O fato é tão mais curioso, se recordarmos que, na *Convocação* à nação, é solicitado ao transcritor absoluta fidelidade à origem, e como exemplo paradigmático, é apontado justamente o conto “*Der Machandelbomm*”.

Tanto no que respeita à fidelidade, quanto à correta transcrição não saberíamos nomear melhor exemplo que a narrativa O Pé de Zimbro, transmitida pelo saudoso Runge no *Einsiedlerzeitung*.” (Grimm, Jacob in Rölleke, 1985, p. 66)<sup>liii</sup>

Se lembrarmos, ademais, o prefácio à primeira edição, i.e., o desejo frustrado de “narrar os Märchens num certo e determinado dialeto”, chega-se mais uma vez à contradição entre a pretensão de fixar fiel e corretamente a origem – cujo paradigma de tradução fidedigna, supõem, é dado por Runge – e a impossibilidade de vertê-la, vale dizer, traduzi-la para a escrita.

Ainda no rastro das leituras dos irmãos, haveria que citar o nome de Karoline Stahl ao lado do qual, Wilhelm Grimm escreve o seu, revelando, de modo singular, uma co-autoria comumente negada. Assim, referindo-se ao texto de partida, “*Schneeweißchen und Rosenroth*”, assegura que, “o Märchen do anão ingrato, cujo conteúdo é transmitido abaixo, foi utilizado por mim, mas eu o narrei à minha maneira.” (p. 255, 3 V.)<sup>91</sup> <sup>liv</sup> Com efeito, o conto de Karoline Stahl aparece editado por Friedrich Campe em Nürnberg (1821), como parte do *Fabeln Märchen und Erzählung für Kinder*.<sup>92</sup> Um segundo conto, embora não anotado no volume que acompanha as edições de 1837 e 1857, parece, todavia, ter igualmente servido de texto de partida. Intitulado „*Schneeweißchen und Rosenroth*“,

<sup>91</sup> O conto *Schneeweißchen und Rosenroth* (traduzido por Lobato como Branca de Neve e Rosa Vermelha) aparece no *Kinder-und Hausmärchen*, somente na terceira edição, em 1837.

<sup>92</sup> Sobre a gênese do conto, conferir Rölleke, 1985 b. O artigo reproduz também o texto de partida.

publicado oito anos depois (1829) por Reinrich Lehnert, surge no *Märchenkranz für Kinder* de Johann Heinrich Lehnert. Se este último, como parece, constitui uma leitura do texto anterior, a narrativa contada à maneira de Wilhelm Grimm, revelou-se, inegavelmente, como leitura da leitura. O fato, mais do que ratificar a idéia de que a coletânea não se funda exclusivamente no registro de narrativas orais, assinalando a presença de textos igualmente escritos, indica mais uma vez o entrecruzamento das leituras e a impossibilidade de distinguir o lugar de origem. Se recordo que original e tradução compartilham a mesma instabilidade regida pelas leituras, o exemplo da recepção do texto de Karoline Stahl torna-se nesse sentido esclarecedor. Com efeito, indaga Arrojo:

O que pode fazer o chamado ‘original’ – ou qualquer outro texto – a não ser se entregar a leituras, sempre inevitavelmente datadas e marcadas por um contexto e por uma perspectiva? (...) Contudo, é a um texto supostamente pleno de significados independentes de uma leitura que o tradutor deve ser fiel (Arrojo, 1993, p. 28)

Inferindo dessa vassalagem ao texto, no qual se pretende demarcar a origem, o sentimento de baixa estima que acomete o tradutor melancólico, é de se perguntar por que Wilhelm Grimm, estranhamente, afirma a sua autoria. Como possível resposta – até onde se pode saciar a curiosidade do pesquisador – vale lembrar que o texto de Lehnert, o mais próximo do “*Schneeweißchen und Rosenroth*” do *Kinder-und Hausmärchen*, não é mencionado por Wilhelm. Seja porque não quis referir-se ao texto de partida, anulando o suposto original, seja porque o conto fora tradução do de K. Stahl (e o de Lehnert uma tradução destes dois últimos)<sup>93</sup>, o fato é que em ambos os casos, na terceira edição do acervo, Wilhelm Grimm parece sentir-se mais à vontade para combater a baixa estima com a demarcação, ao menos, de sua co-autoria. Com efeito, “*Schneeweißchen und Rosenroth*” parece ser um desses casos exemplares de leitura e escrita que se sobrepõem, mas não se anulam, num jogo muito próximo à imagem do palimpsesto. (Arrojo, 1986; 1993)

Os exemplos citados testemunham, por um lado, a coexistência no acervo de textos não apenas provindos diretamente da oralidade e, por outro – aspecto que

<sup>93</sup> O estudo de Rölleke (ibid) não descarta a possibilidade inversa de Lehnert ter lido o texto de Wilhelm, numa publicação de 1818 no Jornal *Wünschelrute*. Entretanto, seja qual for a rota do texto, esquadrinhá-la não decifra o enigma perseguido por Rölleke – descobrir, conforme sua ótica, a origem do texto *Schneeweißchen und Rosenroth*. A impossibilidade confirma apenas a instabilidade deste lugar.

interessa mais de perto à tese –, a fugacidade daquele espaço chamado original. A participação da literatura de proveniência francesa, por sua vez, deverá sugerir quão fluida é a noção de original, seja no que concerne à literatura lida e vertida para o papel, seja quanto à nacionalidade, valeria dizer, origem, de quem as narrou. O prefácio à edição de 1812 deixa claro que os irmãos conheciam, e bem, a literatura francesa de Perrault e de seus seguidores. Também aqui o mérito é dado aos pressupostos da fidelidade

Ele deu a lume apenas nove; certamente os mais conhecidos, que são também os mais belos. Seu mérito consiste em não haver acrescentado nada; salvo alguns detalhes, deixou as coisas como eram em si. (Brüder Grimm, 1999, p. 60)

Os Grimm, entretanto, não foram os únicos leitores de Perrault, dado que não eram poucas as traduções em circulação na Alemanha do século XIX. Publicado à época de Luis XIV, destinado ao *divertissement* da corte francesa, o *Contes de ma mère loye ou histoires du temps passé avec des moralités* (1697) chega à Alemanha, ao que indica o estudo de Manfred Grätz (s.d.), quase um século depois numa tradução publicada pelo editor Arnaud Wever, intitulada *Histoires oder Erzählungen der Mutter Loye von den vergangenen Zeiten neben einigen Sitten-Lehren* (1770). A recepção, contudo, não se restringiria ao nome de Perrault, como, aliás, indica a crítica dos irmãos ao trabalho de Murat e Mme d'Aulnoy. Também em Berlim, aparece uma década depois, a coletânea *Feemärchen für Kinder*, que reúne contos de Perrault e da Baronesa d'Aulnoy, para não mencionar a célebre publicação *Blauen Bibliothek aller Nationen*, publicada a partir de 1790, em Weimar, cujo primeiro volume vinha acompanhado de uma brochura intitulada *Ammen-Märchen (Contos da Carochinha)*. De imediato, chama a atenção o fosso que separa a publicação de Perrault da sua tradução para o público alemão, quase um século depois. De fato, se os títulos *Feemärchen für Kinder (Contos de fadas para crianças)* e o *Ammen-märchen* assinalam o público alvo, eles parecem assim, corroborar aquela delimitação a que o gênero foi sendo paulatinamente circunscrito. Entre o *Contes de ma mère l'oye* e suas traduções alemãs, houve um percurso de quase um século, interseccionado, ademais, pelo célebre “De l'origine des fables”. Muito distinto, contudo, deve ter sido a gosto pelo feérico em moda nas cortes francesas como mecanismo, eficiente ou não, de combater o enfado diante das sufocantes etiquetas.

Na avaliação desses Märchens deve se considerar que as histórias d'Aulnoy, com seus jogos eruditos e cortesês, bem como uma certa frivolidade, não foram pensados originalmente para um público constituído por crianças, ainda que instruísem o comportamento correto diante de um mundo galante e impregnado por intrigas. (Grätz, [s.d.], p. 20)<sup>94</sup> lv

Com efeito, o conto de fadas, tal como o concebe a modernidade, parece remontar aos salões franceses da corte de Luis XIV e não se dirigia a uma faixa etária específica. O seu círculo predileto era antes a frívola aristocracia, cuja ânsia inesgotável por novidades demandava, sempre e renovadamente, formas capazes de amenizar a monotonia reinante. Às festas, aos jogos de salão, às intrigas palacianas destinadas a desanuviar o tédio, somar-se-ia a voga dos contos de fadas que, logo, se converteria numas das prediletas distrações do mundo cortês. Coube, entretanto, a Perrault, colaborador e espécie de braço-direito do ministro Colbert, publicar em 1697, camuflada sua assinatura sob o nome que assina a dedicatória do livro – Pierre Darmancourt, seu filho –, a coleção que impulsionaria a voga. A coletânea que incluía o “*La belle au bois dormant*”, “*Le petite Chaperon Rouge*”, “*La Barbe Bleue*”, “*Le Petit Poucet*,” além dos “*Les souhaits ridicules*”, e “*Peau d’âne*”, estes já publicados anteriormente (1694), ao estilizar matéria extraída do inventário popular e adaptá-las ao gosto mundano da corte, criou um gênero de grande aceitação. Tanto que, lembram os Grimm, logo surgiram iniciativas similares. Mademoiselle Charlotte-Rose de Caumont de La Force lança o *Contes de contes* (1698), Condessa de Murat o *Contes de fées* (1698), bem como o *Contes nouveaux ou les fées à la mode*, também do mesmo ano.

A bem sucedida experiência de Perrault não passou, pois, despercebida aos Grimm, malgrado o projeto de fazer do acervo um testemunho da unidade nacional alemã. A leitura do conjunto da obra faz ressaltar o entrecruzamento de narrativas, em função não apenas da circulação das traduções e da própria migração do conto maravilhoso, mas também da heterogênea origem de quem os

---

<sup>94</sup> A avaliação dos Grimm, segundo a qual Aulnoy seria uma “imitadora” de Perrault, ainda que não à sua altura, é pertinente apenas na medida que ambos logram ajustar o féerico aos princípios básicos do racionalismo vigente do século XVIII. (Grätz, *ibid.*). De fato, afora os versos que, com uma lógica exemplar, assinalam a moralidade, as narrativas se esmeram em dar explicações verossímeis, malgrado a presença do maravilhoso (cf. *Le petit poucet*, “Il était une fois un Bûcheron et une Bûcheronne qui avait sept enfants tous Garçons. L’ainé n’avait que dix ans, et le plus jeune n’en avait que sept. On s’etonnera que le Bûcheron ait eu tant d’enfants en si peu de temps; mais c’est que sa femme allait vite en besogne, et n’en faisait pas moins que deux à la fois.” (Perrault, 1990. p. 277)

narrou. Uma de suas principais narradoras é apresentada logo na edição de 1819 assim ao seu público:

Foi por um desses felizes acasos que conhecemos, no vilarejo Nederzwehren, em Cassel, uma camponesa, que nos narrou a maior parte e os mais bonitos Märchen do segundo volume. (Grimm, 1982, 3. V., p. 19)<sup>lvi</sup>

Trata-se, sugerem os irmãos, de Dorothea Viehmännin, narradora dos contos “*História daquele que saiu pelo mundo para aprender a ter medo*” (“*Märchen von einem, der auszog das Fürchten zu lernen*”), “*A Menina sem as mãos*” (“*Das Mädchen ohne Hände*”), “*O Parvo*” (“*Das Burle*”), dentre outros.

A descrição dos irmãos da camponesa fazem dela testemunho vivo da tradição popular, cuja memória extraordinária preserva da ação corrosiva do tempo o espírito da nação. Sua voz, enfileirando os acontecimentos narrativos numa sucessão inquebrantável não daria sequer espaço para as lacunas do esquecimento.

Ela conservava as velhas sagas presas à memória (...). Narrava refletidamente, segura e com extrema vivacidade, e nisso tinha um grande prazer. Primeiro completamente livre, depois, quando se lhe pedia, narrava lentamente, de forma que, com uma certa prática, era possível transcrever. Desse modo, algumas partes foram mantidas literalmente e não será possível menosprezar sua veracidade. (loc. cit.)<sup>lvii</sup>

A imagem genuína do povo é dada ao leitor pela gravura composta pelo irmão Ludwig Grimm, o mesmo que faria as ilustrações do acervo.



As linhas do desenho, querem reproduzir de forma “muito semelhante e natural” seus “traços firmes”, mas simultaneamente “agradáveis e sensatos”. De fato, ao leitor da imagem não escapam as mãos, no centro da gravura, equilibradamente pousadas uma sobre a outra, indicando um tranqüilo auto-domínio. Os olhos, dirigidos para além da moldura, denotam uma espera serena, reforçada pelo esboço de um sorriso que quer despontar. A gravura e o depoimento complementam uma imagem que serve de contraponto à angústia diante da aceleração do tempo, e da fragmentação do território ocupado. A segurança manifestada em suas frases sempre repetidas repele, assim, o avanço das transformações e mesmo a circulação livre das narrativas, como já se disse com Martín-Barbero, celebradas sob os vãos do esquecimento.

Entretanto, essa imagem parece reclamar algo mais de quem a observa, dois séculos depois. Porque se de um lado seus olhos esvaem-se para além da moldura que a aprisiona, suas mãos estão quietas, paradas, bem no centro da imagem, numa posição que contracena com o rosto virado para a esquerda de quem a vê. São em verdade dois gestos contraditórios. No olhar, o movimento para além de; nas mãos, o instante gravado, parado. Colocada a imagem lado a lado com a fala de quem a apresenta, Wilhelm, a incômoda impressão suscitada pela imagem – esse algo mais a exigir atenção do expectador – é reforçada. Pois se suas frases, “com extrema vivacidade”, constituem um fluxo, são, estranhamente, passíveis de serem repetidas, e tão exatamente, a ponto de serem gravadas na escrita. Pena e cinzel cumprem a missão de uma tradução que se quer exata e literal. Pétreas – conquanto, movimento narrativo (como o olhar, contraposto às mãos). Com efeito, o mesmo instante que fixa a palavra ou as mãos, no papel, é aquele com o qual, paradoxalmente, se constata a virtualidade do movimento. Não se excluem, mas sinalizam que, sob a impassível rigidez do momento estagnado, abriga-se a dinâmica da palavra, virtualmente em movimento. Impossível aqui evitar a lembrança de W. Benjamin, sobre o narrador exemplar e seu ouvinte.

Não se percebeu devidamente até agora a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade da reprodução. A memória é a mais épica de todas as faculdades. (Benjamin, 1986, p. 210)

Contudo, alerta-me o ensaio, se o que funda a cadeia da tradição é a comunicação da experiência narrada pelos “inúmeros narradores anônimos” (p. 198), imagem e escrita entram em tensão com o que afirma. Nem a narradora é anônima, nem o é quem progressivamente grava seu nome junto ao acervo. Tampouco o tempo é ainda o das atividades artesanais, propiciador da distensão e do tédio atento ao continuum narrativo; sua tradução para as páginas impressas nos livros, ocorrem quando então as experiências não podem mais ser compartilhadas. E os *Märchen* revelam-se assim despojos, cacos, fragmentos que precisam ser colados, unidos uns aos outros de modo a desenhar, nas linhas da recomposição, a imagem coerente e unívoca do que se quer anunciar.

Viehmännin, traduzida por Wilhelm e Ludwig Grimm, está a ponto de impelir o texto para o remate com o ensaio de Walter Benjamin, com o qual iniciei a empreitada – “A tarefa do tradutor”. Pois de fato, intrometeu-se na escrita a lembrança da ânfora requisitada pelo ensaísta para referir-se à relação entre texto original e a tradução. Mas ainda não é chegado o momento de fazer o remate. É preciso antes concluir a apresentação de Dorothea, e enveredar por algumas histórias.

Nesse percurso, logo se verá, elas não são imaculadas, limpas de signos outros que não aqueles batizados pelo *Volkgeist*. Quem folhear as anotações marginais à edição de 1812, lerá as abreviações anotadas em pena trêmula, na página 138, no canto direito, “nova narrat. da mulher de Zwehrt, 17 Ag. 1813” (“*von der zwehrt. Frau neue Erzähl. 27 Aug 1813*”) e, no centro da página, fechando a narrativa, “Maria 10 Março 1811” (“*Maria 10 März 1811*”) <sup>95</sup>. A contaminação, uma dentre muitas outras apontadas pelos irmãos, não se restringe às narrativas mas, não poderia deixar de ser, é extensiva à quem as narra.

Como no caso das colaborações de Hassenpflug, não é de se menosprezar a direta influência francesa em alguns dos textos de Viehmann, e isso não deve causar estranheza, quando se sabe, que o nome de nascimento da colaboradora era Pierson, que ela provinha de huguenotes, falava bem francês, e fora encaminhada aos Grimm por uma das filhas do francês Ramus, capelão da cidade. Era esposa do alfaiate da vila, e portanto, só com muita boa vontade poderia ser designada ‘camponesa’, ainda que vendesse produtos de seu quintal em Cassel. (Rölleke, 1985a, p. 83) <sup>lviii</sup>

<sup>95</sup>Trata-se muito provavelmente de Marie Hassenpflug, longamente acobertada pelo designativo “die alte Maria”, ou simplesmente Maria. Outro estudo de Rölleke, sobre a gênese da obra, afirma ser Maria, uma das descendentes da família Hassenpflug, de huguenotes franceses refugiados na Alemanha.

Se o estudo da gênese da obra, a exemplo da rigorosa lupa de Rölleke procura espreitar a fenda de onde jorraria a fonte, ele, por outra via, destrói os monumentos erigidos em tributo à nação e ao povo alemão. Onde, mais do que testemunhar as verdadeiras origens do acervo, corroboram a tese de que são tênues as linhas que separam as narrativas e seus porta-vozes. Afirmar que nem é propriamente uma camponesa, nem uma legítima alemã, implica, de fato, dizer, como já se afirmou com Bollème (op. cit.), que noções como povo e cultura popular são categorias construídas conforme a perspectiva de quem as nomeia. Ao fim e ao cabo, Viehmann aparece como tradução, igualmente estilizada, seja sob a pena de Wilhelm e Jacob, seja sob a de quem grava seus traços. Elementos de ordem diversa, imagem e depoimento escrito, mas que talvez possam ser compreendidos ambos como forma de *Übersetzung* – textos calcados sobre textos que desejam traduzir uma imagem idealizada de origem e união.