



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
REGIONAL CATALÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTU SENSU*
MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM, CULTURA E IDENTIDADE**

GUILHERME WEBER GOMES DE ALMEIDA

**PAGANISMO CRISTÃO:
O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA MORALIDADE
DOS CONTOS DOS IRMÃOS GRIMM**

**CATALÃO (GO)
2017**

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

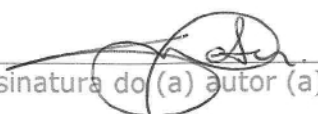
Nome completo do autor: **Guilherme Weber Gomes de Almeida**

Título do trabalho: **Paganismo Cristão: O processo de construção da moralidade dos contos dos irmãos Grimm**

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento **SIM** **NÃO**¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do (a) autor (a) ²

Data: 28 / 04 / 2017

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

²A assinatura deve ser escaneada.

GUILHERME WEBER GOMES DE ALMEIDA

PAGANISMO CRISTÃO:

**O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA MORALIDADE
DOS CONTOS DOS IRMÃOS GRIMM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* Mestrado em Estudos da Linguagem – nível de Mestrado – da Universidade Federal de Goiás, Campus Catalão, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e identidade.

Orientador: Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva.

CATALÃO (GO)

2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Almeida, Guilherme Weber Gomes de
Paganismo Cristão: [manuscrito] : O processo de construção da moralidade dos contos dos irmãos Grimm / Guilherme Weber Gomes de Almeida. - 2017.
131 f.

Orientador: Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística, Catalão, Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem, Catalão, 2017.
Bibliografia.

1. Irmãos Grimm. 2. Literatura. 3. Cristianismo. 4. Paganismo. 5. Contos. I. Meireles da Silva, Alexander , orient. II. Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS – REGIONAL CATALÃO
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* – MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM DA UNIDADE ACADÊMICA ESPECIAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS – REGIONAL CATALÃO.

Defesa: nº 71/2017

Às quatorze horas do dia onze de abril de dois mil e dezessete, no Laboratório Multimeios, Bloco E, Sala 04, Campus I da UFG – Regional Catalão, reuniu-se a Banca Examinadora designada pela Coordenadoria do Mestrado em Estudos da Linguagem, composta pelos/as docentes: Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva [Orientador], da Universidade Federal de Goiás – UFG/RC; Profa. Dra. Silvana Augusta Barbosa Carrijo, da Universidade Federal de Goiás – UFG/RC; Profa. Dra. Karin Volobuef, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP/Araraquara (participação não-presencial, por videoconferência), para proceder à Defesa Pública de Dissertação intitulada “PAGANISMO CRISTÃO: O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA MORALIDADE DOS CONTOS DOS IRMÃOS GRIMM”, de autoria do mestrando **Guilherme Weber Gomes de Almeida**, matrícula 20150636. Iniciando os trabalhos, o Presidente da sessão apresentou a Banca e o candidato ao título de Mestre. Em seguida, agradeceu a presença do público e passou a palavra ao mestrando para a apresentação do trabalho. A seguir, o Presidente concedeu a palavra às examinadoras, que passaram a arguir o candidato. A duração da apresentação do discente e a arguição dos examinadores aconteceram conforme regulamento do Programa. Ao término da arguição, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta para atribuir os conceitos finais da Dissertação. Em face do resultado obtido, a Banca Examinadora considerou o candidato: Aprovado, estando Apto a fazer jus ao Título de Mestre em Estudos da Linguagem. Nada mais havendo a tratar, foi lavrada a presente ata que, após lida e aprovada, será assinada pelos/as membros da Banca Examinadora e pelo discente. Regional Catalão, UFG, aos onze dias do mês de abril de dois mil e dezessete. Esta defesa de Dissertação de Mestrado Acadêmico é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre. O diploma correspondente será emitido após cumprimento dos demais trâmites, conforme normas do Programa e legislação da Universidade Federal de Goiás, especialmente o Artigo 62 da Resolução CEPEC 1403/2016.


Banca Examinadora: Parecer:


Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva (UFG/RC) – Orientador

Aprovado Reprovado


Profa. Dra. Silvana Augusta Barbosa Carrijo (UFG/RC)

Aprovado Reprovado


Profa. Dra. Karin Volobuef (UNESP/Araraquara)

Aprovado Reprovado

Discente:

Guilherme Weber Gomes de Almeida: 

Observações (se for o caso):

Visto:

Coordenação do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* – Mestrado em Estudos da Linguagem
Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão

Luciana Borges.

Prof^a Dr^a Luciana Borges
Coord. Mestrado em Estudos da Linguagem
UFG / RC
Bateria D.O.U. 4524115

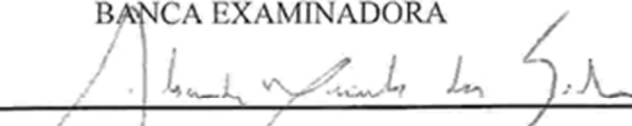
GUILHERME WEBER GOMES DE ALMEIDA

**“PAGANISMO CRISTÃO: O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA
MORALIDADE DOS CONTOS DOS IRMÃOS GRIMM”**

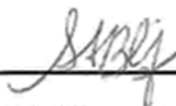
Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos da Linguagem, área de concentração: Língua, Linguagem e Cultura.

Aprovado em 11 de abril de 2017.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva
Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão



Prof. Dr. Silvana Augusta Barbosa Carrijo
Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão



Prof. Dr. Karin Volobuef
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP/Araraquara

Dedico este trabalho com muito amor à memória de meu pai.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelo dom da vida. Obrigado por tudo.

Agradeço a Deus pelo tempo que passei com meu pai.

À minha mãe, Maria de Jesus, e aos meus irmãos, Leonardo e Giuliano, obrigado pelo amor, carinho e apoio, especialmente nos momentos mais difíceis. Do mesmo modo, gostaria de registrar aqui todo meu amor pelos meus sobrinhos, Geovana e Vithor.

Agradeço ao professor Dr. Alexander Meireles da Silva pela orientação, paciência e dedicação.

É importante também agradecer aos professores do Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem da UFG – Regional Catalão. Obrigado a todos, sem exceção. Um agradecimento especial aos professores Dr. Pedro Henrique Kalil Auad e Dra. Maria Helena de Paula.

Obrigado à professora Dra. Silvana Augusta Barbosa Carrijo que acompanhou esse trabalho desde o começo. Obrigado à professora Dra. Karin Volobuef que tanto contribuiu com essa pesquisa.

Obrigado à professora Dra. Luciana Borges, atual coordenadora do Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem da UFG – Regional Catalão. Muito obrigado à professora Dra. Grenissa Bonvino Stafuzza, ex-coordenadora.

Aos meus colegas de mestrado que se tornaram meus amigos, Clécio, Fernanda, Luana, Léa e Raul.

Obrigado a todos meus amigos pelas palavras de incentivo ao longo dessa caminhada (especialmente minha amiga Leíza).

Obrigado à FAPPEG (Fundação de Amparo à Pesquisa de Goiás).

Esse trabalho é o resultado de orações intermináveis e longas horas de dedicação. Apesar de não ter citado todos os nomes, humildemente reconheço que diversas pessoas me ajudaram a tornar isso possível. Palavras não podem expressar minha gratidão.

Muito obrigado. Deus abençoe a todos.

No princípio era Aquele que é a Palavra.
A Palavra estava com Deus, e era Deus.
(João 1.1)

RESUMO: No século XIX, os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm realizaram um amplo mapeamento cultural do folclore alemão com ênfase nos contos de tradição oral popular. O trabalho a seguir tem como objetivo analisar o processo de construção da moral dos contos dos irmãos Grimm, tendo em vista a relação entre o simbolismo pagão e os dogmas cristãos. Foram analisados 4 contos dos irmãos Grimm: “Branca de Neve” (“*Schneewittchen*”), “A água da vida” (“*Das Wasser des Lebens*”) e “Rumpelstiltskin” (“*Rumpelstilzchen*”) (publicados originalmente na coletânea *Kinder- und Hausmärchen* de 1812) e “O Flautista de Hamelin” (“*Die Kinder zu Hameln*”) (que consta na obra *Deutsche Sagen*, publicada em 1816). Os contos foram analisados a partir de alguns pontos considerados como relevantes para a construção da moralidade literária: espaço, tempo, personagens, estrutura da narrativa, temática e conflitos. Foi realizada também uma profunda pesquisa de informações importantes para melhor compreender a evolução histórica de cada peça literária em questão. Os contos serão analisados a partir da primeira edição de *Contos maravilhosos infantis e domésticos 1812-1815* (2012), traduzido por Christine Röhrig, publicado pela editora Cosac Naify. O conto “O Flautista de Hamelin” foi analisado a partir das versões traduzidas pelo pesquisador americano D. L. Ashliman de 2013 que constam em sua página acadêmica. A fundamentação teórica foi realizada a partir de importantes pesquisadores literários tais como Nelly Novaes Coelho (1998), Jack Zipes (2002), Maria Tatar (2004), Karin Volobuef (2011), D. L. Ashliman (2013), entre outros.

Palavras-chave: Irmãos Grimm. Literatura. Cristianismo. Paganismo. Contos.

ABSTRACT: The Brothers Jacob and Wilhelm Grimm made a deep research of the culture and folklore from Germany in the XIX century, which is focused on the popular oral tales. The following work focuses on analyzing the construction process of the moral of the Brothers Grimm tales regarding the relation between pagan symbolism and Christian values. In sum, four Brothers Grimm's tales were analyzed "Snow White" ("*Schneewittchen*"), "The Water of Life" ("*Das Wasser des Lebens*") e "Rumpelstiltskin" ("*Rumpelstilzchen*") (originally published on *Kinder- und Hausmärchen*, from 1812) e "The Pied Piper of Hamelin" ("*Die Kinderzu Hameln*") (from *Deutsche Sagen*, published in 1816). The literary analysis considered several important things such as space, time, characters, narrative structure, themes and conflicts. A deep research was necessary to understand the historical evolution of each tale. The literary analysis was done from the Portuguese translation of *Kinder- und Hausmärchen, Contos maravilhosos infantis e domésticos 1812-1815* (2012), translated by Christine Röhring, published by Cosac Naify. The Pied Piper of Hamelin was analyzed from the version translated by American scholar D. L. Ashliman from 2013, which is available in his personal academic web page. The theory base comes from several important scholars, such as Nelly Novaes Coelho (1998), Jack Zipes (2002), Maria Tatar (2004), Karin Volobuef (2011), D. L. Ashliman (2013), among others.

Keywords: Brothers Grimm. Literature. Christianity. Paganism. Tales.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO 1: A CULTURA POPULAR E O UNIVERSO DO SOBRENATURAL.....	22
CAPÍTULO 2: SOBRE FADAS E MONSTROS: OS CONTOS DE FADAS.....	41
CAPÍTULO 3: ENTRE O CRISTÃO E O PAGÃO: OS CONTOS DOS IRMÃOS GRIMM.....	63
3.1 Informações importantes sobre o legado literário dos irmãos Grimm	63
3.2 “Branca de Neve” (“ <i>Schneewittchen</i> ”).....	70
3.3 “Rumpelstiltskin” (“ <i>Rumpelstilzchen</i> ”).....	83
3.4 “O Flautista de Hamelin” (“ <i>Die Kinder zu Hameln</i> ”).....	98
3.5 “A água da vida” (“ <i>Des Wasser des Lebens</i> ”).....	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	117
REFERÊNCIAS.....	119

INTRODUÇÃO

Ao longo dos primeiros anos do século XIX, Jacob e Wilhelm Grimm, dois pesquisadores da língua alemã, preocupados com a herança cultural da Alemanha face ao crescente progresso do período, publicaram o resultado de seus estudos e pesquisas sobre cultura e folclore, focando nas lendas, festas populares e crenças religiosas circulantes no meio popular. Dentre os resultados desse processo de pesquisa, destacaram-se as histórias que culminaram na publicação, em 1812, de *Kinder- und Hausmärchen*.

O título original da obra na língua alemã, *Kinder- und Hausmärchen*, em tradução livre, significa “Contos para crianças e para o lar”. A página acadêmica de Volobuef (2014) informa que é provável que a primeira tradução da obra tenha sido realizada em 1894, por Alberto Figueiredo Pimentel, como *Contos da Carochinha*. Ainda segundo a pesquisadora, em 1886, Júlia Lopes de Almeida e Adelina Lopes Vieira publicaram outro trabalho que também pode ser considerado como uma das primeiras adaptações dessa coletânea de contos na Literatura Brasileira. Dentre as inúmeras traduções e adaptações que foram realizadas ao longo do tempo, é importante destacar as publicações de Monteiro Lobato do ano: *Contos de Grimm* (1934) e *Novos Contos de Grimm* (1936).

Dentre os muitos elementos presentes nos contos dos Grimm, esta pesquisa, inicialmente, tinha como intenção chamar a atenção para alguns símbolos recorrentes (numerologia, cores, citações a textos bíblicos e mitologia teutônica) naquele que é popularmente considerado o mais famoso dos contos de fadas, “Branca de Neve” (“*Schneewittchen*”), e destacaria como esses elementos se configuram em suas diferentes versões. Porém, após tomar conhecimento de outros trabalhos coletados pelos autores, foi necessário ampliar o estudo, dada a constatação de que certas características também se fazem presentes neles, evidenciando a peculiaridade das versões dos contos populares dos Grimm.

O simbolismo, o ocultismo e o misticismo anglo-saxões foram tratados com extremo cuidado pelos irmãos Grimm ao redigirem as histórias, para que elas fossem repassadas às gerações futuras como herança cultural. Sendo assim, esta pesquisa pretende analisar os elementos religiosos (judaico-cristãos), pagãos e sobrenaturais que se fazem presentes nos contos. Entende-se que os contos transmitem uma mensagem nas entrelinhas, o que vai além da simples “moral da história”, estando, muitas vezes, vinculada à ideologia cristã. Nesse sentido, destacamos as palavras dos pesquisadores João Luís Ceccantini, Geovana Santos e Thiago Valente (2010):

Durante muitos séculos, a prática de narras histórias serviu como veículo de transmissão de ensinamentos, de concepções de mundo, de princípios

religiosos, morais e éticos. Esses valores eram repassados de geração a geração, por meio de cantos, de rituais e de histórias que circulavam oralmente (CECCANTINI; SANTOS; VALENTE, 2010, p. 191)

Os irmãos Grimm deixaram um legado forte e poético do qual é possível extrair inúmeras lições de vida, em razão da simbologia e da força criativa que permeiam todas as suas histórias (CANTON, 2009, p. 37). A proposta deste trabalho é evidenciar as características simbólicas dos contos de fada reescritos e registrados por Jacob e Wilhelm Grimm, em razão dessa forma de manifestação literária, também conhecida como “contos maravilhosos” (VOLOBUEF, 2011, p. 47), representar um desdobramento dos contos populares orais. Os contos de fada possuem uma estrutura que se caracteriza por uma narrativa simples, curta e direta, por meio da qual são transmitidos valores e tradições culturais através das gerações. Por conseguinte, eles acabam fazendo parte do folclore de uma determinada região.

Essa produção literária tem sido objeto de estudos que analisam a distinção entre o mito (*Mithus*) e os contos populares (*Märchen*). De acordo com Brandão (1995, p. 72-73), diante das Teorias Mitográficas, os mitos são entendidos como narrações que visam a oferecer explicações sobre fenômenos da natureza. De fato, podemos ir além deste sentido simplificado para compreendermos o mito não apenas como um meio para se entender os fenômenos da natureza, mas também outros aspectos intrínsecos da experiência humana como a vida, a morte e a velhice. Por meio do mito, portanto, o ser humano sinaliza sua busca constante de conhecimento para dar entendimento ao universo ao seu redor. Os *Märchen*, por sua vez, conseguem transcender o aspecto explicativo por se aliar a outros elementos, como os religiosos, filosóficos, alegóricos e moralizantes. Sua característica primordial é ilustrar a luta do bem contra o mal, sendo que, no fim, o bem sempre prevalece.

A respeito da estreita relação entre contos populares e mitos, o escritor Ricardo Azevedo faz importantes considerações tomando como fundamentação teórica o trabalho de Claude Lévi-Strauss (1986):

Parte considerável dos contos populares parece ser originária de mitos arcaicos. Os mitos, como se sabe, são, em princípio, narrativas sagradas relatando fatos que teriam ocorrido num tempo ou mundo anterior ao nosso e que, em geral, tentam explicar a origem e a existência das coisas: como e por que surgiram o mundo, os homens, os costumes, as leis, os animais, os vegetais, os fenômenos da natureza etc. Em outras palavras, através de histórias, as culturas criaram (e criam) mitos com o objetivo de tornar compreensíveis e interpretáveis a existência humana e tudo o que existe (AZEVEDO, 2007, p.1).

O trabalho dos irmãos Grimm é revestido de todas essas características. Porém, há uma série de elementos subjetivos, como referências bíblicas, numerologia, cores, simbolismo e

mitologia teutônica, que possibilitam interpretações interessantes a partir de uma análise mais minuciosa. Destarte, ressalta-se que as narrativas dos irmãos Grimm “[...] são marcadas por uma variedade de traços míticos e simbólicos que apontam para sua distante gênese oral ao mesmo tempo em que lhe conferem valor poético” (VOLOBUEF, 2011, p. 8).

Os contos populares, contos de fadas ou mesmo contos maravilhosos são um rico repertório de tradições e valores históricos, culturais, religiosos, místicos e folclóricos, transmitindo oralmente, de geração para geração, a identidade de determinada região e seu povo. Adotar-se-á, aqui, a terceira terminologia apresentada, “contos maravilhosos”, seguindo a conceituação de André Jolles (1976, p. 181), para quem esta forma simples de narrativa encontra-se aliada a uma característica maravilhosa que a dota de singularidade essencial, em virtude do contexto artístico e literário em que a mesma pode estar inserida. Nesse tipo de narrativa, na maioria das vezes, o tempo, o espaço e alguns personagens são indeterminados ou indetermináveis.

Os irmãos Grimm conseguiram transmitir todos esses elementos aos seus textos e impactaram tanto a Europa quanto outros países. No Brasil, por exemplo, inúmeros pesquisadores, tais como Sílvio Romero (1954), Adelino Brandão (1995), Nelly Novaes Coelho (1998), Luís Câmara Cascudo (2000), e Karin Volobuef (2011), identificam sua influência na tradição folclórica brasileira.

O problema levantado será discutir como Jacob e Wilhelm Grimm conseguiram trabalhar os elementos simbólicos e míticos pagãos em seus contos, dialogando com os fundamentos da fé cristã presentes na cultura europeia. Outra questão a ser discutida é o conto enquanto parte da relação entre Literatura e cultura.

Considera-se, assim, a linha de pesquisa “Literatura, Memória e Identidade” como ideal para a realização desta pesquisa dentro do Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem, já que os contos dos irmãos Grimm são produtos da busca dos pesquisadores em conservarem a memória cultural da Alemanha, resultando em obras que ultrapassam as fronteiras de seu país para marcar sua importância no âmbito da cultura mundial.

O processo de contar histórias esteve presente na humanidade desde a Antiguidade, manifestando-se na formulação de mitos e lendas que eram transmitidos oralmente através das gerações. Assim, repassavam-se valores culturais e religiosos, tradições e costumes, os quais traduziam a estrutura folclórica de povos e nações.

Levando em conta a constante presença de elementos religiosos e espiritualistas (especialmente aqueles norteados por princípios originários do Cristianismo) na cultura europeia, os contos populares acabaram por representar um meio de transmissão dessas crenças,

bem como de outras de origem considerada “pagã”, relacionadas, portanto, a um período anterior à implantação do Cristianismo. É justamente nesse ponto de interseção que se pode identificar um suposto conflito de valores e crenças religiosos, que conseguiu se estabelecer de maneira consistente, caracterizando os contos de fadas como uma manifestação literária tão peculiar que conseguiu ir além das fronteiras dos países europeus, atingindo o mundo todo.

Tendo em vista o trabalho de Jacob e Wilhelm Grimm de publicação desses contos de tradição popular, é possível perceber a preocupação de se preservar todo esse simbolismo pagão, religioso, mítico e mágico. Em vários dos contos dos Grimm, esses elementos em questão são apresentados de maneira similar e recorrente, caracterizando uma questão relevante a ser estudada.

Diante do exposto, chega-se ao seguinte questionamento: *Como se apresenta a relação entre o simbolismo pagão e os valores do cristianismo nos contos dos irmãos Grimm?*

Em razão da contribuição dos contos dos Grimm para a Literatura, é interessante analisar os pontos que tornaram esses pesquisadores tão importantes para o estilo literário em questão. Isso é relevante haja vista que esses contos representam um dos principais meios de expressão folclórica de diversos lugares, já que estão presentes em universos culturais de diferentes países. Portanto, é possível identificar desdobramentos e versões dos mesmos de forma adaptada à realidade e ao contexto de cada lugar em que estão inseridos.

Ressalta-se, conforme explica Brandão (1995, p. 38-41), que na literatura e no folclore brasileiro constam inúmeros contos que são considerados adaptações dos chamados “Contos de Grimm”, e que foram objeto de estudo e trabalho de grandes nomes da literatura e língua portuguesa, como Luís Câmara Cascudo, Monteiro Lobato, Osvaldo R. Cabral, Silvio Romero e outros.

Diante dessa conjuntura, esta pesquisa busca dialogar com a linha de pesquisa “Literatura, Memória e Identidade” de modo a construir um estudo que seja relevante do ponto de vista literário e cultural.

Os contos maravilhosos representam um estilo literário permeado por elementos culturais, históricos, sociais, religiosos, míticos e folclóricos, os quais traduzem a identidade de determinados povos. Sendo assim, este estudo propõe-se a fazer uma análise dos elementos simbólicos e míticos presentes na obra dos irmãos Grimm, utilizando como *corpus* os seguintes contos: “Branca de Neve” (“*Schneewittchen*”), “O Flautista de Hamelin” (“*Die Kinder zu Hameln*”), “A água da vida” (“*Das Wasser des Lebens*”) e “Rumpelstiltskin” (“*Rumpelstilzchen*”). O que se pretende é demonstrar que, por trás de todo simbolismo pagão presente nesses textos, existe uma base cristã fundada no contexto em que se enquadram, o que

evidencia a convivência entre dois sistemas de pensamentos religiosos diferentes e, à primeira vista, conflitantes, no meio popular.

A escolha de “Branca de Neve” se dá em razão da popularidade desfrutada por este conto não apenas junto ao público, mas também no âmbito acadêmico. Na esfera do público leitor, é interesse deste trabalho tentar oferecer uma nova perspectiva desta narrativa visando reiterar e renovar o interesse por esta história. Da mesma forma, dentro da esfera acadêmica, a escolha por este conto contribuirá para aumentar a sua fortuna crítica para trabalhos de outros pesquisadores a partir da contemplação da simbologia cristã e pagã na literatura de *Kinder- und Hausmärchen*. Quanto aos demais contos, principalmente no caso de “A água da vida”, a escolha se justifica pela intenção de divulgar criticamente narrativas que, apesar de compartilharem pontos em comum com “Branca de Neve”, não são tão conhecidas pelos leitores.

Especificamente, esta pesquisa objetiva demonstrar que, ao contrário do que comumente poderia se esperar, por trás dos elementos vinculados ao paganismo nos contos dos irmãos Grimm, existe uma base cristã. Da mesma maneira, este trabalho tem como foco realizar um panorama geral do legado literário dos irmãos Grimm e ao processo de construção da moralidade dos contos, levando em consideração os elementos vinculados ao paganismo e aos fundamentos da fé cristã.

É interessante fazer uma abordagem mais complexa do conto, apesar de ele se configurar como um estilo textual simples em um primeiro momento. Sendo assim, é fundamental haver um forte embasamento teórico de estudiosos que já se utilizaram do trabalho dos irmãos Grimm como objeto de pesquisa. A partir disso, realizamos um panorama geral histórico e literário sobre o que já foi publicado a respeito do tema proposto. No mais, novas abordagens e análises poderão ser obtidas.

Em relação aos elementos culturais e folclóricos que estão associados ao legado dos irmãos Grimm, Adelino Brandão (1995, p. 72) teoriza sobre o fenômeno *Mutatis mutandis*, que se caracteriza essencialmente pela manifestação cultural de uma região em outra, de maneira similar. No caso em questão, tem-se a literatura oral e tradicional brasileira documentada a partir dos conceitos sociológicos de povo, estado e nação, com seus conceitos básicos de fundamentação de sua identidade e memória. É conveniente ressaltar que Hall (2000, p. 59) afirma que o processo de unificação cultural não se deu de maneira instantânea e pacífica, pois a supressão das diferenças culturais foi forçada.

O que se pretende é analisar alguns contos, que foram selecionados por apresentarem um simbolismo característico da obra dos irmãos Grimm, que os torna uma referência para esse

tipo textual tão peculiar. Esses contos “[...] constituem verdadeira matriz para o gênero maravilhoso tanto aos olhos do estudioso, quanto do leitor comum” (VOLOBUEF, 2011, p. 47). Ainda segundo a pesquisadora Karin Volobuef (2011),

A despeito da presença dessas outras fontes, o legado dos Irmãos Grimm ocupa um lugar de proeminência única. Para além da enorme popularidade de sua antologia de contos, os Irmãos merecem especial destaque por terem fincado as raízes de um novo campo de pesquisa. Sua valorização da cultura popular e seu empenho em prol da coleta de material folclórico significou um estímulo decisivo para que pesquisadores de inúmeros países passassem a recolher contos, rimas, canções, lendas, etc. de todas as partes do mundo. Também aqui no Brasil o impulso advindo dos Grimm trouxe uma nova postura diante do legado cultural do povo [...] (VOLOBUEF, 2011, p. 48).

Nos contos dos Irmãos Grimm, conforme já mencionado, é possível identificar várias formas de simbolismo, como é o caso, por exemplo, da numerologia.

É importante ressaltar que “Por sinal, o próprio Wilhelm Grimm foi dos primeiros a apontar caminhos naquelas direções, ao observar que o “significado” dos contos, de há muito perdido, continuava, não obstante, sendo ‘sentido’” (BRANDÃO, 1995, p. 85). Em relação à estrutura das histórias, Katia Canton (2009, p. 35) explica que elas adquirem “[...] uma forma muito paralela e simétrica, com repetições de acontecimentos e de refrãos que penetram o texto de forma a reforçar suas ideias”.

Em relação aos aspectos religiosos à luz da doutrina cristã, destaca-se que “A maioria dos contos de fadas teve origem em períodos em que a religião era a parte mais importante da vida [...]” (BETTELHEIM, 1991, p. 22). Para o autor,

Bastantes das outras histórias dos irmãos Grimm começam por alusões religiosas. O Velho Rejuvenescido começa assim: "No tempo em que Nosso Senhor ainda andava neste mundo, ele e São Pedro pararam uma noite em casa de um ferreiro". Noutra história, O Pobre e o Rico, Deus, tal como qualquer outro herói dos contos de fadas, está cansado de tanto andar. A história começa: "Nos velhos tempos em que Deus ainda andava neste mundo por entre os homens, aconteceu uma vez que, cansado, foi surpreendido pela noite antes de poder chegar a uma estalagem. Duas casas estavam na sua frente, uma em face da outra", [...] (BETTELHEIM, 1991, p. 23).

Todo esse contexto consegue criar um ambiente literário em que o sagrado e profano coexistem e transmitem uma mensagem peculiar dentro dos contos maravilhosos. Nesse caso, a natureza humana aparece questionada de uma maneira sutil e subjetiva, mas de forma bem coerente. Nas palavras de Katia Canton (2009),

Os valores e ideais que os irmãos Grimm compartilham em suas histórias se mostram bem diferentes daqueles, por exemplo, presentes nos contos de Charles Perrault. Enquanto nos livros do francês as noções de civilidade eram explícitas, buscando educar as crianças com boas maneiras, Jacob e Wilhelm davam ênfase a qualidades como a força de sobrevivência, a justiça, a perseverança. Em seus textos, o bem se paga com o bem e o mal, com o mal (CANTON, 2009, p. 35-36).

Dos estudos referentes aos contos dos irmãos Grimm, percebe-se que “Branca de Neve” é o mais conhecido e um dos melhores representantes dos elementos simbólicos recorrentes em

outras obras, conforme explica Adelino Brandão (1995, p. 107). De acordo com Bruno Bettelheim (1991, p. 253), “Branca de Neve é dos mais conhecidos contos de fadas. Tem sido narrado sob várias formas em todos os países e línguas europeias; daqui se disseminou para outros continentes (...)”. Elementos como o bem, o mal, a vida, a morte, o sangue, as cores, o tempo, o castelo, a realeza, a floresta, a numerologia, as relações familiares, bem como aspectos negativos da natureza humana, tais como a inveja e a vaidade, todos são trabalhados com extremo cuidado, de modo a transmitir, nas entrelinhas do conto, mensagens que podem ser passadas despercebidas por um olhar mais desatento. Os contos “A água da vida”, “Rumpelstiltskin” e “O Flautista de Hamelin” também apresentam essas características recorrentes nas obras dos irmãos Grimm, conforme foi supramencionado. Os dois últimos conseguem ilustrar de maneira interessante a figura do mal ao utilizarem um personagem masculino como vilão da história, ao contrário da grande maioria dos contos, que faz uso da imagem de uma mulher. Esse potencial simbólico desde cedo chamou a atenção de pesquisadores.

Destarte, o pesquisador Jack Zipes (1999, p. 78) explica que, ao longo do tempo, a crítica literária abordou o trabalho dos irmãos Grimm por diferentes modos, em virtude do contexto psicológico em que o mesmo pode estar inserido. As teorias de Max Lüthi (1976) e Vladimir Propp (1984) análises formalistas, estruturalistas e semióticas buscaram estudar minuciosamente cada elemento dos contos dos irmãos Grimm, levando em conta o ocultismo presente em cada história.

Jack Zipes (1999, p. 78-79) afirma que estudiosos da literatura, tais como Ludwig Denecke e Hainz Rölleke, situaram o trabalho dos Grimm dentro de um recorte histórico que possibilitou o desenvolvimento de um gênero misto conhecido por *Buchmärchen* (contos de livro), combinando elementos literários e de tradição oral. Ainda de acordo com o pensamento de Zipes (1999, p. 79), os contos dos irmãos Grimm estão permeados de valores cristãos, com uma especial ênfase na ética protestante. Evidencia-se, pois, um conteúdo moralizante, no qual há luta contra as injustiças sociais e possibilidades de autoafirmação.

Os contos maravilhosos representam um estilo literário peculiar. Eles trabalham de maneira sutil aspectos culturais, históricos, sociais, folclóricos e religiosos, que conseguem representar um importante ponto de intersecção na tradição cultural de um determinado povo, construindo, assim, sua identidade e memória. A obra dos irmãos Grimm é um bom exemplo de como os contos maravilhosos, por apresentarem elementos culturais que dialogam com várias culturas, podem transcender as fronteiras dos países ou regiões onde originalmente estas narrativas estão vinculadas para chegarem a outros lugares, como o Brasil. Isso ocorreu em

virtude da tradição religiosa do país, que assimilou os elementos extraídos de uma tradição de dogmas judaico-cristãos, observados no processo de organização desses contos.

A pesquisa tem caráter histórico e analítico, sendo que sua principal preocupação é estudar os contos, sempre explicitando o simbolismo revisitado pelos irmãos Grimm. Nesse processo de análise literária foi levado em conta o contexto histórico e social europeu, em especial os dogmas religiosos e as práticas pagãs que representam um reflexo importante das manifestações culturais do século XIX, período em que os irmãos Grimm realizaram sua pesquisa de coleta dos contos populares.

Desse modo, foi feita uma pesquisa de revisão bibliográfica pautada em diversos autores considerados referência dentro da temática proposta, sendo eles Jack Zipes (2014), Maria Tatar (1987), Bruno Bettelheim (1991), Adelino Brandão (1995), Karin Volobuef (2011), entre outros. O trabalho em questão centrar-se-á nos embasamentos teóricos (principalmente livros e artigos científicos) que foram publicados e, portanto, constituem-se como norteadores para estudos e análises. A partir dos dados coletados, será possível realizar uma aplicação interpretativa e analítica dos mesmos no contexto do estudo proposto. Logo, foi realizado um estudo sobre todos os elementos supramencionados, os quais demonstram toda a complexidade e relevância da obra dos irmãos Grimm.

Posteriormente, será realizada a análise dos contos “Branca de Neve”; “A Água da Vida”; “O Flautista de Hamelin” e “Rumpelstiltskin”, observando diversos pontos relevantes para a construção da moralidade nos mesmos, tais como: espaço, tempo, personagens, estrutura da narrativa, temática, conflitos, entre outros que se façam importantes. Os contos serão analisados a partir da primeira edição de *Contos maravilhosos infantis e domésticos 1812-1815* (2012), traduzido por Christine Röhring, publicado pela editora Cosac Naify. A escolha do trabalho de Christine Röhring se dá em virtude desta ser a versão em língua portuguesa mais completa e fiel ao idioma alemão do original dos irmãos Grimm, conforme afirma o pesquisador Marcus Mazzari, na apresentação desta obra. O conto “O Flautista de Hamelin” será analisado a partir da tradução para o inglês do pesquisador D. L. Ashliman.

1. A CULTURA POPULAR E O UNIVERSO SOBRENATURAL

A cultura é um elemento complexo e de grande importância na sociedade em virtude de seu amplo e interdisciplinar campo de abrangência. Por assim ser, o processo de identificação e classificação daquilo que hoje se concebe como cultura é extremamente dinâmico e singular, pois os meios de se lidar com a produção dos fluxos e manifestações culturais de um povo são diversos.

Apresentar um conceito único de cultura, portanto, não é uma tarefa fácil em razão dos seus múltiplos sentidos, bem como do seu amplo contexto de aplicação. Neste estudo, utiliza-se a definição elaborada por Tomaz Tadeu da Silva (2006), segundo a qual

O significado mais simples desse termo afirma que cultura abrange todas as realizações materiais e os aspectos espirituais de um povo. Ou seja, em outras palavras, cultura é tudo aquilo produzido pela humanidade, seja no plano concreto ou no plano imaterial, desde artefatos e objetos até ideais e crenças. Cultura é todo complexo de conhecimentos e toda habilidade humana empregada socialmente. Além disso, é também todo comportamento aprendido, de modo independente da questão biológica (SILVA, 2006 p. 85).

A memória também aparece como um fator de extrema relevância quando se trata de cultura. Os chamados resgates culturais têm se apresentado de maneira recorrente nas sociedades, pois a cultura é um registro de tradições e costumes dos povos. Pelo entendimento de Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2007, p. 14), na elaboração dos discursos sobre cultura e suas formas de produção, o uso da noção de resgate para salvar algo que estaria em desaparecimento é recorrente.

Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2007, p. 15) explica que a noção de resgate implica em uma origem utópica de pureza. Nessa perspectiva, teriam existido, em um determinado tempo, acontecimentos idênticos, os quais foram repetidos com semelhanças absolutas, e refletidos diretamente nas identidades produzidas, uma vez que essas necessitam ser guardadas na memória. Apesar de existir uma interligação forte entre os elementos cultura, identidade e memória, diante das considerações do autor, percebe-se a necessidade de se utilizar com cautela a ideia de resgate cultural, tendo em vista a inexistência de uma tradição cultural imaculada e imutável nas práticas humanas.

É importante entender o papel da memória para se estabelecer uma definição precisa de cultura. Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 26) explica que é preciso reconhecer a certeza da morte e a obrigação de se “[...] cuidar da memória dos mortos para os vivos de hoje”.

A realidade que envolve os indivíduos na sociedade proporciona meios diferentes para que aconteçam os registros dos processos de criação de sentidos e dos significados das

memórias sociais, históricas, religiosas e culturais. Os chamados sistemas classificatórios aparecem nas considerações de Kathryn Woodward (2000, p. 42) como um instrumento de suma importância para o compartilhamento das produções culturais relevantes em cada sociedade. Para ela:

Cada cultura tem suas próprias e distintivas formas de classificar o mundo. É pela construção de sistemas classificatórios que a cultura nos propicia os meios pelos quais podemos dar sentido ao mundo social e construir significados. Há, entre os membros de uma sociedade, um certo grau de consenso sobre como classificar as coisas a fim de manter alguma ordem social. Esses sistemas partilhados de significação são, na verdade, o que se entende por “cultura” (WOODWARD, 2000, p. 42).

É impossível realizar uma análise cultural sem levar em consideração o complicado processo de produção das identidades e sistemas de identificação, conforme explica Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2007, p. 14). Os discursos formulados em torno da cultura fundam-se no princípio basilar da identidade, que transcende os limites dos hábitos linguísticos, revelando uma postura epistemológica a ser problematizada.

Solange Ramos de Andrade Davi (2001, p. 233) discorre sobre a impossibilidade de se estudar a cultura de maneira isolada, entendendo que há que se considerar seus inúmeros desdobramentos e ramificações, que abrangem um vasto campo de atuação de processos políticos e socioculturais, com uma infinidade de pontos em comum.

De acordo com o entendimento de Maria do Rosário Gregolin (2008, p. 32), o conceito de identidade é extremamente complexo e multifacetado por possibilitar diferentes análises, em diversos campos de estudo. Contudo, há algumas questões em comum que devem ser observadas independentemente da área de conhecimento, pois o processo de identificação dos sujeitos ocasiona efeitos relevantes.

Kathryn Woodward (2000, p. 8-9) esclarece que o sentido expresso nas identidades é adquirido essencialmente através da linguagem e dos sistemas simbólicos nos quais as mesmas estão inseridas. A autora é categórica ao afirmar que a identidade é caracterizada principalmente por meio de símbolos. Nesse sentido, valendo-se das considerações de Stuart Hall (2002), a pesquisadora Maria do Rosário Gregolin (2008, p. 83) assevera que a identidade diz respeito a um processo dinâmico que se desenvolve e se transforma juntamente com a história, tendo em vista as concepções de sujeito.

A análise de Woodward (2000, p. 16-17) está fundamentada a partir dos estudos de Stuart Hall (1997) para justificar o processo de análise do conceito de identidade e sua inserção no circuito da cultura. Woodward (2000) ainda chama a atenção para a maneira como são apresentadas as igualdades e as diferenças dentro desse complexo sistema de identificação do sujeito, e também suas relações com as discussões sobre a representação.

A partir das teorias de Michel Foucault (1995), Maria do Rosário Gregolin (2008, p. 92) afirma que o processo de autoconhecimento do ser humano é realizado por meio de técnicas de produção, bem como através de comunicação de símbolos que interagem entre si e com os outros a sua volta, em relações de poder. Nesse sentido, é conveniente destacar o entendimento de Kathryn Woodward (2000, p.17), que considera de grande importância o estudo cauteloso do sistema de produção das identidades, que pode ser concebido como um circuito interdependente e não linear, pois alguns pontos de conexão são inexplicáveis, ou mesmo de difícil fundamentação teórica.

Os seres humanos transmitem, a cada geração, costumes, valores, hábitos e crenças religiosas e filosóficas. Isso resulta na formação das sociedades nas quais os homens estão inseridos, e em que decidem adotar determinadas práticas como tradição. “Neste sentido, a tradição é construída a partir de uma memória que parte da experiência vivenciada, uma tradição que se reatualiza constantemente. Daí uma noção mais rica para cultura, que é a do fluxo, da fluidez, da dinâmica cambiante” (NASCIMENTO, 2009, p. 121-122).

Conforme explica Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2007, p. 16), aquilo que se conhece como tradições, na verdade, nada mais são que invenções sociais em um determinado contexto histórico. E essas tradições, apesar de terem sido repassadas ao longo do tempo, não se encontram isentas de modificações, transformações e adaptações. Segundo o autor,

Em qualquer sociedade humana, o que caracteriza a produção cultural sempre foi as misturas, os hibridismos, as mestiçagens, as dominações, as hegemonias, os traços, as antropofagias, as relações enfim. O que chamamos de cultura, conceito que por seu uso no singular já demonstra sua prisão à lógica da identidade, é na verdade, um conjunto múltiplo e multidirecional de fluxos de sentido, de matérias e formas de expressão que circulam permanentemente, que nunca respeitaram fronteiras, que sempre carregam em si a potência do diferente, do criativo, do inventivo, da irrupção, do acasalamento. Na verdade, nunca temos cultura; temos trajetórias culturais, fluxos culturais, relações culturais, redes culturais, conexões culturais, conflitos culturais, lutas culturais. As classes e grupos hegemônicos muitas vezes fazem de suas manifestações culturais a cultura (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 16).

Émile Durkheim (1954), em “As formas elementares da vida religiosa”, percebe os sistemas classificatórios que organizam e ordenam símbolos e sentidos de elementos da vida social expressos nas falas e rituais que configuram a complexidade da existência humana. A argumentação de Durkheim (1954) é reforçada por Kathryn Woodward (2000, p. 40), pois, por meio dos sistemas classificatórios, é possível fragmentar a sociedade. As relações de identidade são estabelecidas por um meio de um discurso permeado por símbolos e sujeitos. Nessas relações, as semelhanças e as igualdades são definidas num primeiro momento, apesar da diferença ser apresentada no mesmo instante. É importante entender que o processo de produção

e reprodução das identidades é inerente aos contextos sociais e históricos, e, conforme afirma Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2007, p. 18), as identidades não são originais.

Para Kathryn Woodward (2000, p. 40), para reafirmar posicionamento de Émile Durkheim (1954) a respeito da forma como os processos simbólicos funcionam, é possível utilizar a religião como exemplo. Através de símbolos e rituais, acontecem a produção e reprodução de relações sociais, bem como a segregação daquilo que pode ser classificado como sagrado e profano. É conveniente ressaltar que esse estigma é assim considerado porque existe uma convenção social por parte de determinado grupo, seja ela oficial ou não, que atribuiu essas características aos artefatos e seus significados, com a finalidade de união e consolidação cultural.

Segundo Durkheim, se quisermos compreender os significados partilhados que caracterizam os diferentes aspectos da vida social, temos que examinar como eles são classificados simbolicamente. Assim, o pão que é comido em casa é visto simplesmente como um elemento da vida cotidiana, mas, quando especialmente preparado e partido na mesa da comunhão, torna-se sagrado, podendo simbolizar o corpo de Cristo. A vida social em geral, argumentava Durkheim, é estruturada por essas tensões entre o sagrado e o profano e é por meio de rituais como, por exemplo, as reuniões coletivas dos movimentos religiosos ou as refeições em comum, que o sentido é produzido (WOODWARD, 2000, p. 41).

Em relação ao multiculturalismo, é conveniente destacar o entendimento de Tomaz Tadeu da Silva (2000), que evidencia as problemáticas envolvendo a diversidade a partir das diferenças das identidades. Segundo Kathryn Woodward (2000, p. 68), “a diferença é um elemento central dos sistemas classificatórios por meio dos quais os significados são produzidos”. A autora ainda se vale dos padrões utilizados para demarcar as distinções entre aquilo que é considerado sagrado e profano, em razão da importância da religiosidade e da espiritualidade na cultura.

As estruturas classificatórias são produzidas pelos sistemas sociais por meio dos símbolos, que dotam de sentido a vida social, resultando nas distinções fundamentais que demarcam cada identidade. Nesse sentido, é possível perceber íntima relação entre igualdades e diferenças nos centros de significação da cultura.

Entretanto, esses sistemas classificatórios não podem explicar, sozinhos, o grau de investimento pessoal que os indivíduos e as identidades assumem. A discussão das teorias psicanalíticas sugeriu que, embora as dimensões sociais e simbólicas da identidade sejam importantes para compreender como as posições de identidade são produzidas, é necessário estender essa análise, buscando compreender aqueles processos que asseguram o investimento do sujeito em uma identidade (WOODWARD, 2000, p. 68).

Segundo Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2007, p.22-23), as políticas culturais relativas aos meios de expressão artística precisam permitir o fluxo criativo de produção de sentidos e saberes, que acarretam na diversidade, e não somente na identidade, concebida em

um plano homogêneo e singular. É justamente a singularidade que culmina em uma pluralidade criativa e dinâmica, o que reflete em culturas, no plural.

Percorrendo os estudos de Mircea Eliade (2001, p. 36), é possível identificar importantes observações acerca do contexto histórico das religiões e sua íntima ligação com as produções culturais e o espaço em que as mesmas são manifestas. Segundo o pesquisador, ao observar uma determinada denominação religiosa (no caso do estudo apresentado, ressalta-se a perspectiva judaico-cristã nas sociedades ocidentais e as que são classificadas como pagãs, de acordo com esses mesmos padrões), é necessário demonstrar as variações das experiências religiosas dentro de um espaço, mesmo que as realidades culturais sejam de épocas diferentes, pois as encenações ritualísticas ilustram a experiência humana em um espaço considerado sagrado.

Até o momento, foi apresentada uma abordagem ampla acerca das definições de cultura para explicar a relação de interdependência entre a memória e identidade dentro desse complexo processo de produção de sentido cultural. Sendo assim, a partir agora, é interessante focar em uma análise da cultura considerando alguns de seus desdobramentos doutrinários e teóricos, levando em conta suas peculiaridades, como a cultura popular.

A cultura popular, segundo Roger Chartier (1995, p. 179), é uma categoria erudita. O autor ressalta que os conceitos referentes às teorias que versam sobre cultura, de uma maneira geral, acabam marginalizando seus elementos característicos em relação àqueles pertencentes às categorias de culturas eruditas. De acordo com Chartier (1995), a elucidação de cultura popular formulada por intelectuais ocidentais é múltipla e contraditória, fato esse que dificulta as análises realizadas no contexto em questão.

As representações culturais populares são constantemente produzidas e reproduzidas em uma realidade multidimensional, em que diferentes elementos (sociais, históricos, folclóricos, religiosos e filosóficos) conseguem encontrar um ponto de interseção em comum, que apresenta concepções sobre os mais variados setores da vida humana. De acordo com Solange Ramos de Andrade Davi (2001, p. 233), é justamente no processo de fragmentação desses elementos culturais específicos que reside o dinamismo que resulta na complexidade das criações e recriações populares. A produção do conhecimento, analisada a partir do senso comum, explica as tradições passadas e os fragmentos da cultura dominante, que refletem na classificação do que é considerado como cultura popular.

De acordo com Martha Abreu (2003, p. 83), o conceito de cultura popular é um dos mais controvertidos, em razão dos contextos históricos e sociais que os envolvem serem amplos e de difícil delimitação, pois a cultura está frequentemente associada a juízos de valor, idealizações

políticas e filosóficas, além de homogeneizações resultantes de disputas de poder, que podem ser observadas desde o final do século XVIII. A autora ainda realça a relação existente entre cultura popular e folclore, que pode figurar em plano de equivalência, segundo os estudiosos do tema.

Martha Abreu (2003, p. 83) explica que o folclore pode ser definido como o conjunto de tradições culturais de um determinado povo. Contudo, é necessário considerar que os meios de comunicação em massa (rádio, televisão, cinema e literaturas impressas e virtual) acabaram comprometendo a figura do elemento popular em sua concepção originária, de modo que não é mais possível distinguir o que é essencialmente do povo ou dos setores populares. A autora ainda aponta que as classes sociais dominantes impõem suas manifestações e produções culturais como sendo oficiais, ou mais refinadas.

É conveniente ressaltar alguns pontos importantes no processo de desenvolvimento do folclore no continente europeu no que se refere à cultura, pois as teorias que estudam o folclore surgiram na Europa. De acordo com Martha Abreu (2003, p. 85-86), logo depois do advento do pensamento iluminista ao longo dos séculos XVIII e XIX, os folcloristas buscaram conhecer os costumes das pessoas consideradas incultas, como os trabalhadores camponeses. Esses costumes foram elevados ao patamar de marcas de nacionalidade, com vistas a estabelecer fronteiras de nacionalidade em relação aos povos e costumes estrangeiros.

Desde a Idade Média, a cultura popular tem se estruturado com ricas manifestações religiosas e filosóficas. Conforme explica Azzurra Rinaldi (2014, p. 5), o período medieval é abastado de formas de expressões culturais, socioeconômicas e até mesmo políticas, em razão dos encontros e contaminações entre povos com experiências históricas e culturais contrastantes. De acordo com o autor, inexistia, nessa época, um limite claro entre o natural e sobrenatural, de maneira que a vida cotidiana era permeada por crenças mágicas. “A magia é um fator fundamental que foi, ao longo dos anos que compõem o período medieval, enormemente combatida pelos cristãos” (RINALDI, 2014, p. 5).

O conceito de cultura relaciona-se essencialmente às manifestações religiosas, em especial quando são analisadas as características populares que podem oferecer diferentes perspectivas para a realização de estudos minuciosos. Para Regina Maria Nascimento (2009, p. 119), o ponto de interseção entre as terminologias cultura popular e religiosidade é sempre de grande valia, tendo em vista que “[...] a melhor maneira de compreender a cultura popular seja estudar o religioso, as crenças e as expressões de devoção, sejam elas exteriorizadas ou, ao contrário, contidas” (NASCIMENTO, 2009, p. 119).

Apesar de reconhecer a estreita ligação entre cultura e religião, Davi (2001, p. 240) esclarece que ambos os conceitos estão influenciados por fatores históricos, econômicos, políticos, sociais, morais e filosóficos. Não há como a cultura ser reduzida à religião, simplesmente, posto que esta deve ser apenas uma característica daquela.

Para Regina Maria Nascimento (2009, p. 121), as identidades do conceito de cultura popular merecem especial atenção em virtude da sua relação íntima com as definições de memória e os registros históricos que estão inseridos no processo de produção cultural. De acordo com o entendimento da autora, a memória dialoga diretamente com três importantes fenômenos sociais: a tradição socialmente compreendida; a produção de identidades influenciada por fatores sociais externos; e o sujeito ativo no seu contexto histórico, interferindo na sua própria realidade, e não somente sofrendo as consequências de fenômenos sociais.

Os rituais religiosos são considerados por Solange Ramos de Andrade Davi (2001, p. 239) como sendo a expressão máxima do sobrenatural na cultura popular. E suas características polissêmicas refletem, também, outros aspectos da vida humana, como os socioeconômicos, lúdicos, éticos, históricos, e todo o complexo sistema cultural referente à identidade e à preservação da memória.

A palavra *religião* significa religar. Sendo assim, as práticas religiosas representam um meio de se conectar o mundo material ao plano espiritual. “Inicialmente, é bom salientar que todas as religiões primitivas são consideradas pelos seus seguidores como meio, como um caminho pelo qual podem alcançar o poder sobrenatural” (AGRA FILHO, 2008b, p. 2).

Apesar do pluralismo religioso, é possível perceber algumas características gerais do conceito de religião, quando analisado por uma perspectiva mais ampla. Conforme foi supramencionado, a busca pelo sobrenatural e uma realidade metafísica é facilmente percebida pelos indivíduos que passam a expressar sua fé por meio de rituais e práticas religiosas.

A religiosidade é estudada com cuidado por Regina Maria Nascimento (2009, p. 119), em razão de que essa expressão está intimamente ligada às instituições religiosas oficiais de tradição judaico-cristã, em especial a Igreja Católica. Segundo a autora, apesar do distanciamento da terminologia *religiosidade* dos aspectos populares da cultura, o povo procura, constantemente, ligar-se ao sagrado através de diversos rituais, festas e cultos religiosos, em busca de milagres e da imortalidade espiritual. “Então, não raro, estabelecemos a bipolaridade dos opostos: religião e religiosidade” (NASCIMENTO, 2009, p. 119).

As teorias de Émile Durkheim (1989) acerca do paradoxo entre o sagrado e o profano afirmam a inexistência da definição clara desses dois elementos. As práticas consideradas

sagradas são aquelas realizadas de acordo com os dogmas das instituições religiosas formalmente estabelecidas, e as práticas seculares, ou mesmo profanas, são aquelas que não são orientadas por uma doutrina de tradição judaico-cristã. As considerações do autor evidenciam o papel social desempenhado pela religião, que influencia os sujeitos e os espaços em que se manifesta. Isso resulta em um processo complexo que singulariza os grupos sociais que decidem seguir o sistema de classificação simbólico, que determina práticas sagradas ou profanas através de rituais, simbologia, artefatos, alimentos, literatura, música, artes, dogmas e doutrinas teóricas.

Pela perspectiva antropológica cultural, Solange Ramos de Andrade Davi (2001, p. 235) acredita que a religião não pode ser entendida como um sistema cultural hermético, restrito unicamente a um determinado corpo literário tido como sagrado, detentor de uma verdade instituída como única. Segundo a autora, para que o contexto cultural da religião exista, é necessário que haja uma relação com outros dogmas e crenças, dotados de significados construídos no passado e que perduram no presente.

Ainda no que diz respeito ao aspecto social da religião, segundo o entendimento de Émile Durkheim (1989), é importante perceber a forma como os grupos sociais, como um todo, são afetados. Nas palavras do autor,

A religião é algo eminentemente social. As representações religiosas são representações coletivas que expressam realidades coletivas; os ritos são uma maneira de agir que ocorre quando os grupos se reúnem, sendo destinados a estimular, manter ou recriar certos estados mentais nesses grupos (DURKHEIM, 1989, p. 98).

A religião é um objeto de estudo extremamente complexo que pode ser inserido em diversos sistemas de análises. Para Helen Ulhôa Pimentel (2012), as questões inerentes à salvação dos homens e ao padrão original para estabelecimento de normas e regras de conduta moral podem ser indicadas como um dos fatores principais para influenciar os indivíduos sociais a se inserirem dentro de um grupo religioso. De acordo com o entendimento da autora, a religião é um importante mecanismo de controle sobrenatural sobre a vida dos seres humanos. Neste estudo, o Cristianismo é apontado como um exemplo pertinente desse controle, tendo em vista que é aceito por seus adeptos, e até por outras denominações religiosas, como uma força potente, em razão da influência que a fé cristã consegue exercer no mundo.

Destarte, Helen Ulhôa Pimentel (2012) assevera que,

[...] durante a fase de difusão da nova religião, os milagres exerceram um papel muito importante na atração de seguidores, e isso foi utilizado sempre que surgiu a necessidade de demonstração da superioridade do Cristianismo sobre o paganismo (PIMENTEL, 2012, p. 173-174).

No mundo ocidental, em razão do imperialismo europeu, a fé cristã prevalece de maneira considerável sobre as demais. O discurso de dogmas e doutrinas que são aceitas como

sagradas pela maioria aparece, nesse contexto, com uma ressonância maior no meio social. Destacam-se, assim, as palavras de Kathryn Woodward (2000, p. 42), que apresenta de forma clara a definição de sagrado e, em consequência, o conceito de profano. Para a autora,

O sagrado, aquilo que é “colocado à parte”, é definido e marcado como diferente em relação ao profano. Na verdade, o sagrado está em oposição ao profano, excluindo-o inteiramente. As formas pelas quais a cultura estabelece fronteiras e distingue a diferença são cruciais para compreender as identidades. A diferença é aquilo que separa uma identidade da outra, estabelecendo distinções, frequentemente na forma de oposições [...] A marcação da diferença é, assim, o componente-chave em qualquer sistema de classificação (WOODWARD, 2000, p. 42).

De acordo com os estudos de Helen Ulhôa Pimentel (2012, p. 174-175), o processo de conversão cristã foi perpassado por várias dificuldades, como, por exemplo, a celeridade na assimilação das práticas pagãs por parte das lideranças cristãs, a fim de se cativar os povos pagãos com suas crenças profundamente cristalizadas no imaginário popular.

Jacob Grimm (1966, p. 1) apresenta um panorama geral do lento e consistente processo de expansão cristã dentro do continente europeu, em razão de o Cristianismo ter se feito presente em praticamente todo território, a ponto de a Europa ser apontada como o berço e lar das doutrinas cristãs. Segundo o pesquisador, a chamada nova fé, com mensagens de salvação e vida eterna, era mais atrativa do que as antigas religiões e seitas pagãs europeias.

Ainda segundo Jacob Grimm (1966), nesse contexto é possível identificar o sentido original do paganismo, contrastante com as práticas de tradição judaico-cristã, pois não havia uma definição específica para as nações de outras crenças dos gregos e romanos. Segundo o autor, a maior oposição aos fundamentos judaico-cristãos veio por meio da religião grega, pois, conforme o Novo Testamento, nos livros de Gálatas 2.14¹ e 1 Coríntios 1.24², o significado da palavra “*pagus*” foi aplicado aos chamados povos gentios, e seu sentido perdura até os dias atuais.

Para Solange Ramos de Andrade Davi (2001, p. 239), as crenças e práticas religiosas, de modo geral, têm grande relevância nas estruturas sociais e no ser humano individualmente considerado. “O fenômeno religioso é uma realidade viva que se modifica inter-relacionado com a economia, com a política, com as formas de organização da sociedade, com as mudanças ecológicas e com todos os elementos que constituem a cultura” (DAVI, 2001, p. 239).

A função da religião também oferece diversas perspectivas de estudo. Conforme explica Émile Durkheim (1989, p. 115), a religião não busca desenvolver em seus seguidores um

¹ Gálatas 2.14: “Quando, porém, vi que não procediam corretamente segundo a verdade do evangelho, disse a Cefas, na presença de todos: se, sendo tu judeu, vives como gentio e não como judeu, por que obrigas os gentios a viverem como judeus”?

² 1 Coríntios 1.24: “mas para os que foram chamados, tanto judeus como gregos, pregamos a Cristo, poder de Deus e sabedoria de Deus”.

pensamento racional e questionador, tampouco cultivar conhecimentos de cunho técnico ou científico. Seu papel é incentivar ações que proporcionem uma existência pacífica e tranquila.

O contexto histórico é desenvolvido coletivamente com a cultura e seus elementos. Segundo Solange Ramos de Andrade Davi (2001, p. 233), no que se refere à perspectiva religiosa dentro das definições gerais da cultura, cada indivíduo contribui decisivamente para o processo de construção histórica, devido ao grau de propensão ao engajamento de um grupo de pessoas com as manifestações culturais que produzem, que é marcado pela devoção e a identificação, tanto singular quanto coletiva.

Dessa maneira, deve-se deixar de lado um mecanismo estreito e anti-histórico, reconhecendo a função, o significado e a influência que os componentes da cultura e do religioso, por extensão, podem possuir. Povos e culturas populares se atribuem identidades religiosas diferentes e, ao mesmo tempo, desenvolvem o seu modo próprio de serem católicos, para se atribuírem identidades sociais próprias, por intermédio da religião (DAVI, 2001, p. 239).

Solange Ramos de Andrade Davi (2001, p. 239) afirma que as manifestações religiosas, analisadas sob a perspectiva antropológica cultural, são legítimas, haja vista que os indivíduos decidem tornar-se parte de um determinado grupo social, religioso, que congrega as mesmas práticas e rituais, o que condiciona sua visão de mundo, inerente a essa realidade.

As manifestações religiosas interferem em setores econômicos, políticos e sociais, ajudando a moldar contextos históricos específicos, segundo Regina Maria Nascimento (2009, p. 119-120). Por essa razão, a autora considera extremamente difícil definir cultura popular, tendo em vista os elementos ligados às manifestações religiosas, e até pagãs.

A humanidade tem desenvolvido uma interação peculiar com a religião desde os tempos mais remotos. Lideranças religiosas sempre tiveram voz ativa dentro das sociedades que fazem parte, mostrando-se presentes até mesmo entre os chefes de Estado e influenciando suas decisões políticas. A Igreja Católica é utilizada como ilustração do contexto em questão por Regina Maria Nascimento (2009, p. 123), que demonstra a precisão do papel desempenhado por essa instituição religiosa dentro da realidade política. A monarquia conseguia visibilidade junto à população afirmando a religiosidade como um reflexo da força dos governantes, materializada na figura do monarca. Havia uma associação perpétua entre os poderes religiosos e políticos.

De acordo com Jacob Grimm (1882, p. 2), o Império Romano foi se desgastando internamente, de forma lenta e gradual, conforme seus limites foram sendo expandidos. Conforme os romanos entraram em contato com novos povos, depararam-se com uma nova doutrina religiosa, que conseguiu derrubar seu antigo politeísmo mitológico, o que impossibilitou Roma de reivindicar seu *status* de superpotência bélica, cultural e religiosa.

Para Jacob Grimm (1882), as terras recém convertidas foram, aos poucos, voltando-se contra o paganismo deixado por seus fundadores, em decorrência dos evangelhos, que proporcionavam uma nova hermenêutica das leis e tradições dos judeus, e também em razão das mensagens de salvação messiânica. Abria-se, assim, o caminho para o Cristianismo. Grimm (1966, p. 2) afirma que, 500 anos depois de Cristo, pouquíssimas nações europeias acreditavam na sua existência. Mas, um milênio mais tarde, praticamente todo continente aceitava os fundamentos cristãos, mesmo que não em sua totalidade absoluta.

No período medieval europeu, percebe-se a força da instituição da Igreja Católica Apostólica Romana dentro dos sistemas de governos monarquistas absolutistas. Isso refletiu decisivamente no cenário da cultura popular desse período, e conseguiu perdurar nos séculos posteriores. Para Solange Ramos de Andrade Davi (2001, p. 238), as instituições religiosas conseguiram estruturar um sistema no qual o homem comum identifica e aceita a autoridade da igreja, bem como seus dogmas e doutrinas hierárquicas, como leis soberanas que dialogam de forma harmoniosa com as mensagens e interpretações dos evangelhos em um sistema sacramental. Nesse caso, a religião caracteriza-se como uma filosofia de vida responsável por relacionar os seres humanos com aquilo que consideram como sagrado.

No período medieval, a cultura popular era diretamente ligada às grandes massas populares, e sua transmissão era feita oralmente, materializada através de uma linguagem informal nos grandes centros urbanos, e chegando a ecoar no interior das propriedades rurais mais isoladas. Conforme as anotações de Cássia Frade (s/d), algumas manifestações culturais proporcionavam a interação entre o clero, a nobreza e os plebeus, e o sincretismo religioso era facilmente identificado.

Entretanto, a autora chama a atenção para o paradoxo que existia durante o processo de produção cultural que envolvia esses seguimentos tão distintos da sociedade medieval. A elite dominante costumava referir-se a sua própria cultura, que era transmitida formalmente em instituições exclusivas, com tradição clássica. Suas práticas, portanto, eram diferenciadas daquelas adotadas pela grande maioria da população, definidas como cultura popular.

Segundo Cássia Frade (s/d),

[...] Também o clero adotava procedimentos pouco ortodoxos, na celebração das festas de Santos, usando máscaras, dançando, cantando, tocando instrumentos no interior das igrejas. Palhaços que freqüentavam as tavernas eram também aceitos nas cortes. Muitos curandeiros eram protegidos pelas classes altas, que utilizavam seus serviços devido à escassez de médicos. O gosto pelos romances de cavalaria e pelas canções populares era dividido entre nobres e camponeses. Elite e povo assistiam aos mesmos sermões, gostavam das baladas (gênero literário), ouviam contadores de histórias. Poetas viviam nas cortes e apresentadores tradicionais de destaque recebiam proteção das nobrezas (FRADE, s/d, p. 1).

A religiosidade exercida pela Igreja Católica teve um papel de destaque, essencialmente mágico e não somente devocional, tendo em vista a incorporação de inúmeros elementos e rituais pagãos por parte dos dogmas, doutrinas, rituais e festas católicas. Segundo Luciano Bezerra Agra Filho (2008b, p. 3), não ocorreu uma abolição total das antigas práticas pagãs, mas sim associação e alguns ajustes que se fizeram necessários, como, por exemplo, a associação dos santos católicos às entidades pagãs, ou mesmo a inclusão das festas pagãs ao calendário eclesiástico. “O Ano Novo tornou-se a Festa da Circuncisão, a Festa da Primavera virou o dia de São Felipe e São Tiago, a Noite de Solstício de Verão passou a ser o Nascimento de São João Batista, o Lenho de Dezembro foi introduzido na celebração do Nascimento de Cristo” (AGRA FILHO, 2008b p. 3).

Justamente nesse contexto histórico surgiu a figura dos reformadores, que contestavam os cultos populares medievais desde o século XVI. Conforme explica Regina Maria Nascimento (2009, p. 125), eles buscavam a segregação total entre práticas sagradas e profanas, de acordo com as escrituras bíblicas. “O culto aos santos era considerado uma sobrevivência de práticas pagãs. Assim como as peças de milagres ou mistérios e os sermões populares foram tratados como condenáveis, também a idolatria foi associada à superstição” (NASCIMENTO, 2009, p. 125). Ainda é conveniente aqui destacar o pensamento de Peter Burke (1995, p. 235), segundo o qual “a reforma da cultura popular era mais do que um episódio na longa guerra entre os devotos e os não-devotos, mas acompanhava uma importante alteração na mentalidade ou sensibilidade religiosa cristã”.

Destaca-se o conceito de magia formulado por Antônio Henrique Weitzel (2007, p. 10), que oferece uma definição precisa que consegue abranger o amplo campo de aplicação desse elemento tão peculiar dentro da humanidade desde os tempos mais antigos. Nas palavras do pesquisador,

Magia (do grego: mageia) é a arte dos magos (do persa: magu) que eram sábios em astrologia, astronomia e oniromancia, uma casta sacerdotal entre os Medas, cujo país, na antiguidade, foi incorporado à Pérsia (546 A.C.), atual Irã. Mas foram os Caldeus e os Egípcios que mais se notabilizaram na magia no passado: os primeiros na magia propiciatória; os últimos, na magia medicinal. Eles é que levaram a magia a todo o Oriente, daí passando à Grécia, depois a Roma, espalhando-se então por toda a Europa (WEITZEL, 2007, p. 10).

As escrituras bíblicas fornecem inúmeros exemplos de como a magia estava inserida na realidade do povo judeu, bem como dos povos vizinhos. Para ilustrar a importância da magia dentro da cultura judaico-cristã, Antônio Henrique Weitzel (2007, p. 10) utiliza-se de uma passagem do Evangelho de Mateus 2.1, que menciona a visita dos magos do Oriente para adorar Jesus Cristo, em Belém. O autor ainda chama atenção para a antiga prática festiva católica

comemorada no dia 6 de janeiro, conhecida como Folia de Reis, para representar a relevância dos magos dentro da cultura popular, que, segundo a hermenêutica da doutrina católica, são retratados como “reis magos”. É interessante mencionar que a Bíblia não se refere aos magos como Reis e nem menciona a quantidade de magos que visitaram o menino Jesus.

A partir de uma perspectiva que leva em consideração a analogia mais abrangente da doutrina católica, é interessante ressaltar a interligação entre as superstições pagãs com os princípios dessa instituição religiosa, que proporciona uma religiosidade mágica entre seus fiéis. Certas pessoas eram, e ainda são, veneradas como santas por serem consideradas como entidades dotadas de poderes sobrenaturais “[...] e imanes, capazes de curar doenças, efetivar relacionamentos amorosos, ou trazer sorte e realizar milagres [...]” (NASCIMENTO, 2009, p. 125).

Nesse sentido, nas palavras de Regina Maria Nascimento (2009),

A maior parte dos cultos a determinados santos são justificados por histórias com caráter mágico, ligados a descobertas ao acaso por pessoas simples e leigas. Uma estátua, ou um pequeno objeto, é miraculosamente encontrado num canto do solo, numa fonte de água cristalina, numa poça também cristalina, enfim. [...] (NASCIMENTO, 2009, p. 127).

Antônio Henrique Weitzel (2007, p. 10) entende que a magia foi resultado de um lento e longo processo de desenvolvimento que se iniciou nas sociedades primitivas, já que as condições naturais pouco favoráveis conduziram o ser humano a se estibar nas leis espirituais, benéficas e malélicas, que governam o mundo material. Segundo o autor, através do entendimento e reconhecimento de postulados sobrenaturais, foi possível identificar, no meio social, práticas referentes a holocaustos, divindades, confecção de artefatos mágicos, celebrações de rituais e elaboração de fórmulas e costumes mágicos para facilitar a interação com o universo metafísico.

[...] Embora o século XVIII, conhecido como o século das Luzes pelo vigor do espírito filosófico e científico, pareça bastante distante do irracional, é justamente nessa época que o ocultismo reaparece com intensidade. A crença na magia é bastante difundida, tanto entre o povo, quanto nas classes mais cultivadas, de um lado com a procura de filtros mágicos e da vidência das cartomantes, de outro pela proliferação de seitas e confrarias mais ou menos secretas. Durante todo esse período há, então, a coexistência da razão e da sensibilidade, da paixão pela análise intelectual e da curiosidade pelo estranho e pelo sobrenatural (CAMARANI, 2013, p. 17).

Luciano Bezerra Agra Filho (2008b, p. 4) explica que, desde os primórdios da civilização, a magia vincula-se à humanidade. Portanto, ela se caracteriza como um importante instrumento de manifestação e interligação dos conhecimentos naturais e ciências ocultas, refletindo diretamente na realidade social. De acordo com o autor, a magia pode ser demarcada em duas vertentes bem distintas: a branca e a negra. A primeira é praticada publicamente por

ser popularmente aceita, ao passo que a segunda diz respeito essencialmente às práticas secretas subversivas e ilegais, que são socialmente condenadas.

Em complemento às considerações de Luciano Bezerra Agra Filho (2008b, p. 4), Antônio Henrique Weitzel (2007, p. 11) também distingue as magias do bem e as do mal. A magia positiva tem sua essência no bem e nas divindades, e é sempre benéfica, curativa, preventiva e protetiva. É praticada pelo curandeiro, rezador, benzedeiro, ou qualquer oficial santificado por leis das instituições religiosas de tradição judaico-cristã. Já a magia negra é inteiramente voltada às práticas ocultas e maléficas. É popularmente conhecida como feitiçaria, em razão de ser praticada por bruxos e feiticeiros, que são definidos como malfeitores e até criminosos.

Há uma relação forte entre fantasia e realidade expressa nas práticas mágicas. Segundo Luciano Bezerra Agra Filho (2008, p. 10), isso ocorre em razão das condições socioeconômicas dos indivíduos que aderem a um determinado grupo religioso e suas produções e devoções sobrenaturais. Os mais pobres buscam meios para serem libertos de sua situação de opressão, enquanto as classes mais altas tentam resguardar suas riquezas e poder. “Para estas pessoas e talvez para todos nós, a fantasia se transforma em realidade e a realidade em fantasia” (AGRA FILHO, 2008, p. 10).

Sendo assim, é possível perceber a maneira com que o sobrenatural passa a interagir com o mundo natural, e sob uma perspectiva analítica cultural, percebemos que a chamada fantasia consegue exercer um grau considerável de influência na realidade cotidiana. Dentro desse contexto, o ser humano encontra meios e mecanismos para conectar os elementos da natureza com energias sobrenaturais, e até espirituais, conforme explica o pesquisador Antônio Henrique Weitzel (2007):

Pode-se, pois, dizer que a magia é um conjunto de práticas, por meio das quais o homem se propõe a atuar sobre a natureza: pessoas, animais, plantas e objetos, na crença de uma força sobrenatural, imanente a ela, que o povo chama de “virtude”: é imaterial e inseparável dos seres e das coisas, podendo ser posta a serviço do próprio homem, desde que se cumpram certas exigências. Tais virtudes, embora difundidas por toda a parte, não existem de modo igual nas pessoas e nas coisas, havendo uma graduação em sua distribuição: uma as possuem mais, podendo até mesmo atuar a distância; outras, menos, devendo ser postas em contato direto. Pode-se ainda aumentar esta virtude com o uso de objetos mágicos – amuletos e talismãs – e também de rezas calcadas em palavras e expressões fortes (2007, p. 10-11).

Percebe-se que algumas práticas foram condenadas pelas instituições religiosas judaico-cristãs, que combatiam aquilo que se contrapõe aos ensinamentos da Bíblia. Os tribunais do chamado Santo Ofício, que funcionaram durante a Idade Média, são um exemplo clássico dos conflitos entre a fé cristã e as práticas consideradas pagãs, que passaram a ser classificadas como manifestações diabólicas.

Na cultura popular, a figura do Diabo³ aparece de forma recorrente, como reflexo direto da religiosidade das pessoas. Os desdobramentos dessa concepção de práticas pagãs como não cristãs permanecem até os dias atuais, no mundo ocidental, em razão da forte presença do cristianismo na sociedade. Assim, os padrões morais determinam o que é tido como certo ou errado, e, conseqüentemente, cristão e pagão.

Ainda no que se refere aos processos da Inquisição, Helen Ulhôa Pimentel (2012, p. 177-176) elucida a forma como o paganismo foi caracterizado como uma prática subversiva, estando diretamente ligado às mulheres. Segundo a autora:

Nos processos inquisitoriais movidos contra mágicos, encontramos a crença dos inquisidores, dos denunciadores e dos denunciados formando como que um caldo de cultura onde se misturam as concepções de mundo de todos. É verdade que os inquisidores agiram com bastante cautela, demonstrando um relativo ceticismo com relação a algumas das práticas em questão, mas não deixavam de manter uma postura cuidadosa e vigilante, pois criam no poder do Diabo e em sua capacidade de influenciar principalmente as mulheres. Criam, portanto, em bruxarias, feitiçarias, adivinhações, malefícios, curandeirismo (PIMENTEL, 2012, p. 177-176).

Consoante às considerações tecidas por Helen Ulhôa Pimentel (2012, p. 180), é importante destacar o antagonismo entre a magia e a Igreja Católica. Diversas origens podem ser apontadas para diferentes denominações que praticam o ocultismo e o misticismo, condenados por serem classificados como hereges. A autora afirma que é necessário analisar as terminologias que são amplas, como bruxaria e feitiçaria, correspondentes a tipos distintos de práticas sobrenaturais, segundo o entendimento dos tribunais do Santo Ofício que operaram em Portugal. Os poderes sobrenaturais das bruxas são próprios e pessoais; já as feiticeiras necessitam de artefatos mágicos e próprios para exteriorizar sua força maligna.

Luciano Bezerra Agra Filho (2008b, p. 5) entende que a utilização da magia cresceu consideravelmente no continente europeu no período da Inquisição, que se caracterizava primordialmente pela punição e prevenção das práticas hereges. Para o autor, a carência de um conhecimento racional e científico por parte da população, bem como as limitações de ordem econômica, são fatores que serviram como um estímulo para o processo de reformulação religiosa e de valores filosóficos: “Podemos perceber que é muito complexa e rica a cultura popular na Idade Moderna. Podemos exemplificar com a canção e a literatura popular, principalmente na Alemanha, onde a poesia e povo estavam associados na criação desses poemas” (AGRA FILHO, 2008b, p. 5).

³ O conto popular foi classificado por Câmara Cascudo (2000, p. 13), em diversas categorias literárias. Os chamados “*contos do demônio logrado*” são as narrativas sobre os contratos frustrados firmados com o Diabo, já que o bem sempre prevalece contra o mal nesses tipos de histórias.

A definição de simpatia também é outro elemento interessante nas manifestações culturais referentes ao universo do sobrenatural, e, por isso, merece uma atenção especial. Simpatia diz respeito às práticas de rituais realizadas pela população, de uma maneira geral, e apresenta um ponto de interseção com a religiosidade cristã e o paganismo. Para explicar detalhadamente esses fluxos culturais, religiosos e místicos, é conveniente ater-se aos estudos de Antônio Henrique Weitzel (2007, p. 11), que analisa cuidadosamente a terminologia da palavra “simpatia”.

Simpatia é um importante elemento folclórico, pois, segundo os postulados da cultura popular, rituais sobrenaturais são praticados regularmente pela população de diversos países, especialmente os da Europa Ocidental, suas colônias e ex-colônias, que deixaram suas tradições e crenças profundamente enraizadas nas suas manifestações culturais. Para Antônio Henrique Weitzel (2007, p. 11), o conceito de simpatia está ligado às práticas de curandeirismo gestual, material, ou mesmo verbo-gestual:

Mas, em folclore, a palavra “simpatia” desperta, de imediato, a imagem de um ritual que põe em prática para a prevenção ou cura de enfermidades e outros fins terapêuticos, ou se valendo de objetos mágicos portadores de virtudes ativas ou passivas. O ritual, nesse caso, poderá ser: gestual, servindo-se exclusivamente de gestos, de atos; ou material, pelo simples portar do objeto mágico; ou verbogestual: os gestos rituais são acompanhados de fórmulas orais, pois, na magia, as palavras levam vantagem sobre os gestos. A entonação, a força verbal dão forma ao pensamento criado no rito. Pode-se então dizer que simpatia traduz em folclore a secularização da benzedura, está ao alcance de qualquer pessoa, que poderá fazê-la ou ensiná-la, sem perda de forças. É a magia doméstica ou particular, em que o interessado é o seu próprio mágico. Diferentemente da benzedura, benzimento ou benzeção, que é a magia oficial, exigindo profissionais (feiticeiros, pajés, pais e mães-de-santo, curandeiros e benzedoras) que oficiem as práticas mágicas. Tais práticas se tornaram populares em todas as partes do mundo (WEITZEL, 2007, p. 11).

Nos estudos de Martha Abreu (2003, p. 86), percebe-se a maneira singular como as análises consoantes à cultura popular foram desenvolvidas, em especial no que se refere à definição de folclore no campo das ciências sociais e humanas. Segundo a autora, foi a partir de 1846 que os pesquisadores que se dedicavam ao estudo do folclore, chamados folcloristas, passaram a ser reconhecidos como cientistas sociais. As terminologias *folk*, que inicialmente traduzia a noção de povo, e também expressava a ideia de nação, e *lore*, que denotava saber, foram veiculadas na publicação inglesa *The Athenaeum* por William J. Thoms⁴.

Nas palavras de Martha Abreu (2003),

As pesquisas e obras publicadas pelos folcloristas, ao longo do século XIX, construiriam a ideia de um “povo” portador de práticas e objetos culturais distantes do estrangeirismo das classes ditas superiores, e, por isso, depositário do que era o mais autêntico e essencialmente nacional. Desinteressados dos reais problemas sociais do campesinato e dos trabalhadores das cidades, ambos profundamente afetados com

⁴ THOMS, William J. (Merton Ambrose). “Folk-Lore.”. In: *The Athenaeum Magazine*, n. 983, London: Independent. 24. ago. 1846.

as transformações da revolução industrial, os folcloristas valorizaram as continuidades, as sobrevivências e as tradições que pareciam teimar em permanecer nas áreas rurais (ABREU, 2003, p. 86).

Conforme mencionado anteriormente, de acordo com as considerações de Luciano Bezerra Agra Filho (2008, p. 5), a Alemanha tem um papel importante nos estudos culturais populares, contando com significativa produção artística, que foi objeto de estudos relevantes de diversos pesquisadores folcloristas, como os irmãos Jacob Grimm e Wilhelm Grimm no século XIX. De acordo com Martha Abreu (2003, p. 86), no trabalho de Johann Gottfried von Herder⁵, no final do século XVIII, constou pela primeira vez o conceito de cultura popular (*Kultur des Volkes*) com um sentido amplo e abrangente. Esse conceito ainda é adotado nos dias atuais, com um significado de alteridade que transcende as definições de valores iluministas.

Segundo Norbert Elias, a criação do conceito de “*Kultur*” (Cultura), opondo-se ao conceito iluminista francês de Civilização, correspondia a um desejo de ascensão de pequenos burgueses que iriam cultivar a sinceridade, a natureza, os modos simples. Ligava-se à construção das bases da identidade cultural alemã, em oposição às outras potências européias. O movimento protagonizado por Herder e pelos irmãos Grimm buscou entre os costumes dos camponeses - seus poemas, músicas, festas, saberes, histórias e rituais - encontrar as marcas de uma essência diferenciadora e autêntica, o espírito coletivo de um “povo” em particular, base para a construção da futura nação alemã. Os camponeses pareciam, aos olhos destes intelectuais, ter guardado, desde tempos muito remotos, a tradição que precisava ser resgatada frente às ameaças da modernidade, da sociedade industrial e da civilização exteriores (ABREU, 2003, p. 86).

No âmbito da cultura popular, em que se percebe o povo como uma parte fundamental no processo de produção e reprodução cultural, é importante ressaltar, como afirma Waldyr Imbroisi Rocha (2012, p. 135), que as teorias de Johann Gottfried von Herder ajudaram a pavimentar o caminho que os irmãos Grimm trilharam quase um século mais tarde. As pesquisas de Herder cristalizaram a ideia do povo como autor na literatura de tradição oral, entre outras formas de manifestação cultural. Segundo Waldyr Imbroisi Rocha (2012),

O grande precursor do trabalho realizado pelos irmãos Grimm foi, sem dúvida, o filósofo alemão Johann Gottfried Herder. Ele e outros grandes nomes da literatura e da filosofia, como Goethe e Schiller (cada um a seu modo) compuseram o movimento Sturm und Drang alemão, uma espécie de protorromantismo que representava os primórdios do movimento romântico mundial em sua escolha pela subjetividade e pelo irracional, em contraposição ao racionalismo dominante desde o Iluminismo (ROCHA, 2012, 136).

Sylvia Maria Trusen (2010, p. 56) destaca o trabalho de pesquisa e mapeamento cultural de Jacob e Wilhelm Grimm, que conta com a coletânea de contos *Kinder- und Hausmärchen*

⁵ Johann Gottfried von Herder (1744-1803) foi um importante teólogo, filósofo e escritor alemão, enquadrado dentro do chamado nacionalismo romântico a partir de sua vasta produção teórica e literária poética, publicada de 1767 até 1800. Herder ocupa lugar de destaque dentro da literatura alemã em virtude de ser o precursor de um movimento intelectual voltado ao estudo do processo de formação e preservação da identidade cultural alemã, tendo em vista a evolução constante da linguagem.

(Contos maravilhosos para as crianças e para o lar), publicada em dois volumes em 1812 e 1815, e também a carta aberta ao povo alemão de 1811, “*Aufforderung an die gesamten Freunde deutscher Poesie und Geschichte erlassen*” (“Convocação dirigida a todos os amigos da poesia e história alemã”), que tinha como objetivo justificar a importância do projeto de compilação das narrativas de tradição oral (*die Volkserzählungen*).

A tradição oral, bem como a busca por uma maior qualidade literária no processo de transcrição e adaptação dos contos, foi uma grande preocupação dos irmãos Grimm (especialmente por sua maneira peculiar de trabalhar o folclore) e de Johann Gottfried Herder. É interessante perceber que cada pesquisa conseguiu oferecer grandes contribuições para a cultura popular como um todo. Em especial, a metodologia utilizada proporcionou diversas perspectivas de estudos e abordagem para as amplas questões culturais que possuem um campo interdisciplinar muito complexo.

De acordo com Luciano Bezerra Agra Filho (2008, p. 5), a cultura popular tinha uma conexão peculiar com a tradição oral, tendo em vista os contos, poesias e canções populares que estavam presentes em diversos países europeus. “Dentre essa criação cultural o Iluminismo não era apreciado em certas regiões como na Alemanha e Espanha, visto que existia predominância francesa, concluindo-se que essas canções populares fossem inspiradas em sentimentos nacionalistas” (AGRA FILHO, 2008 p. 6).

Essa tradição oral estava mais enfatizada na obra dos irmãos Grimm e também Herder que tinham idéias iguais na forma de ver poesias e contos integrados com a natureza, e daí surgiram coletâneas e mais coletâneas de canções populares; como as famosas baladas russas surgindo coletâneas por toda a Europa como no caso as baladas suecas, dinamarquesas, finlandesas, inglesas, espanholas, etc. (AGRA FILHO, 2008 p. 5).

Segundo Cássia Frade (s/d), em um primeiro momento, é importante observar que, no que se refere à tradição oral dentro da literatura no universo da cultura popular, a poesia era caracterizada como “divina” para Johann Gottfried von Herder, enquanto para Jacob e Wilhelm Grimm a mesma era vista como sendo “de natureza”. A poesia em si era um elemento essencial dentro dos fluxos e manifestações culturais, pois conseguia refletir diretamente distintas formas de expressão artística. A pesquisadora ainda afirma que, posteriormente, tanto para Herder quanto para os irmãos Grimm, outras formas de literatura, como contos, lendas e narrativas mitológicas, foram recolhidas e devidamente classificadas como “literatura popular”, em virtude suas relevâncias culturais.

Dentro deste contexto, as obras dos irmãos Grimm também representam uma forma de expressão cultural popular, já que as mesmas são narrativas de tradição oral que estavam dispersas entre os povos germânicos e eram repassadas de geração em geração. Nesse sentido,

no próximo capítulo, será apresentado um panorama geral do conto de fadas, tendo em vista suas raízes orais e populares que também estão inseridas dentro do universo sobrenatural popular, permeado de valores e dogmas pagãos e cristãos.

2. SOBRE FADAS E MONSTROS: OS CONTOS DE FADAS

A seguir, apresenta-se uma definição de contos de fadas, percorrendo a evolução das narrativas que serviram para estruturar esse complexo estilo literário ao longo do tempo. Para tanto, utiliza-se como fundamentação teórica as importantes contribuições de André Jolles (1976), Vladimir Propp (1984), Tzevetan Todorov (1992), Nelly Novaes Coelho (1998), Jack Zipes (2014), entre outros. Do mesmo modo, destacam-se os nomes dos grandes escritores que publicaram obras relevantes para o desenvolvimento dos contos de fadas e contos maravilhosos, tais como Charles Perrault (1697), os Irmãos Grimm (1812), Hans Christian Andersen (1835) e Lewis Carroll (1865). Dentro desse contexto, é importante mencionar que cada um desses autores está situado em um momento histórico distinto e em sua própria realidade literária, tendo em vista que Perrault se inseria em um momento de discussão intelectual da França de fins do século dezessete entre a modernidade e a tradição. Os irmãos Grimm, por sua vez, trabalharam com a tradição oral popular alemã de raízes míticas em um momento de intensa transformação social por conta da industrialização na Europa finissecular. Já Hans Christian Andersen assinava suas próprias criações revestidas por um ambiente industrializado de fins do século dezenove com seus conflitos entre classes sociais e crenças. Neste mesmo cenário, o escritor britânico Lewis Carroll reconheceu a impossibilidade do Maravilhoso tendo como pano de fundo a Inglaterra vitoriana da Revolução Industrial e deslocou a Fantasia para outro espaço literário situado em uma zona além da realidade racional.

Mais adiante, apresentamos uma abordagem mais aprofundada na literatura dos Grimm, especialmente no que diz respeito aos elementos sobrenaturais e espirituais que muitas vezes refletiam as crenças pessoais dos Grimm, em especial de Wilhelm Grimm (responsável pela revisão final dos contos). É importante destacar aqui como contraste, que Charles Perrault era um pesquisador essencialmente cético, e lidava com os elementos mágicos em suas narrativas com um tom sagaz e irônico que poderia ser facilmente interpretado como uma zombaria do insólito.

A literatura fantástica transcende os limites racionais, pois narra acontecimentos que são considerados inexplicáveis e impossíveis. O fluxo da imaginação consegue seguir seu curso livremente dentro desse gênero literário, que lida diretamente com o insólito e o sobrenatural por meio de outras modalidades, como o Gótico, a Fantasia, o Realismo Mágico, o Maravilhoso.

Conforme os estudos de Maria Franco e Rejane de Oliveira (2014, p. 465), os enredos dos contos de fadas, de uma maneira geral, não têm obrigação de relatar fielmente as rotinas do mundo real; o único compromisso é o de se contar a história da melhor maneira possível. Para

isso, toma-se toda liberdade literária, tendo em vista os recursos infinitos que os símbolos e figuras de linguagem podem oferecer, para proporcionar uma experiência literária através da transmissão de uma moralidade ao final do conto, bem como permitir interpretações pessoais do leitor.

Por uma perspectiva geral, é possível afirmar que a Literatura é uma arte que reflete diferentes aspectos da vida humana, registrando tanto ações cotidianas como também sentimentos e pensamentos materializados na linguagem escrita. Percorrendo os estudos de Nelly Novaes Coelho (1998, p. 10-11), percebe-se que, ao longo do tempo, a humanidade sempre se preocupou com a preservação de sua história através de diversos registros literários, que foram sendo desenvolvidos aos poucos através de uma variedade de narrativas:

A Literatura é, sem dúvida, uma das expressões mais significativas dessa ânsia permanente de saber e de domínio sobre a vida, que caracteriza o homem de todas as épocas. Ânsia que permanece latente nas narrativas populares legadas pelo passado remoto. Fábulas, apólogos, contos exemplares, mitos, lendas, sagas, contos jacosos, romances, contos maravilhosos, contos de fadas... fazem parte dessa heterogênea matéria narrativa que está na origem das literaturas modernas e guarda um determinado saber fundamental (COELHO, 1998, p. 10-11).

As narrativas que o senso comum define simplesmente como contos, e que a teoria literária subdivide em uma variedade de denominações, são consideradas como um desdobramento da literatura fantástica, tendo em vista que, através de histórias diretas e simples com personagens complexos, são apresentados simbolismos sociais, religiosos, místicos, filosóficos, folclóricos e culturais. “Assim sendo, o conto poderia ser ao mesmo tempo um instantâneo cultural e o receptáculo de ideias psicológicas imemoriais” (ESTÉS, 2005, p. 13), em razão da existência de “[...] registros bastante antigos sobre os contos e seu uso nas mais diversas culturas” (SCHNEIDER; TOROSSIAN, 2009, p. 134).

Cada estilo narrativo desse grande gênero literário possui características peculiares que o diferenciam. É interessante destacar as noções de contos de fadas e contos maravilhosos, que podem ser utilizadas como sinônimas, apesar de sua definição original dizer respeito a tipos literários distintos. Ambas as formas de narrativas classificadas como maravilhosas surgiram “[...] de fontes bem distintas, dando expressão a problemáticas bem diferentes, mas que, pelo fato de pertencer ao mundo do maravilhoso, acabaram identificadas entre si como formas iguais” (COELHO, 1998, p. 11).

A característica primordial dos contos é ilustrar a luta do bem contra o mal, sendo que, no fim, o bem sempre prevalece. Segundo Clarissa Pinkola Estés (2005, p. 14), desde o princípio dos tempos, os contos são utilizados como importantes instrumentos de transmissão de valores sociais, morais e religiosos. Nas palavras da autora:

O Conto indica que, se alguém tenta se apoderar de tudo que vê ou imagina, talvez não chegue a tirar proveito de nada. A ideia antiquíssima de que as paixões e os apetites possam aprisionar a alma de modos excepcionalmente prejudiciais enfatiza que a cobiça é a ausência de uma avaliação correta das próprias necessidades (ESTÉS, 2005, p. 14).

Segundo Nelly Novaes Coelho (1998, p. 13), a presença ou ausência de seres mágicos alados não é a característica distintiva dos contos de fadas, posto que a espinha dorsal desse estilo narrativo encontra-se no desenvolvimento de problemáticas existencialistas, que se consolidam por meio da vida de um personagem central, que se encontra revestido de virtudes e feitos heroicos, e em que as relações familiares são bastante evidenciadas. A autora ainda afirma que os contos de fadas são de origem celta e são provenientes de poemas, “[...] apontados como células independentes, mais tarde integradas no ciclo novelesco arturiano, essencialmente idealista e preocupado com os valores eternos do ser humano: os de seu espírito” (COELHO, 1998, p. 13-14).

É conveniente ressaltar a importância da figura do herói dentro dos contos de fadas, já que Joseph Campbell (1990) chama atenção para a existência de dois tipos de heróis, “[...] alguns escolhem realizar certa empreitada, outros não. Num tipo de aventura, o herói se prepara responsabilmente e intencionalmente para realizar a proeza” (CAMPBELL, 1990, p. 143).

Em relação à característica mais importante do Maravilhoso, os pesquisadores Angélica Batista, Flávio García e Rodrigo Santos (2005, p. 110) afirmam que ela é, sem dúvida, a naturalização do insólito, uma vez que o sobrenatural permite a contextualização de realidades inexplicáveis, pois, nesse universo literário, tudo é possível no que se refere ao processo de interligação da narrativa entre o narrador e o leitor.

Marisa Martins Gama-Khalil (2013) afirma que:

Nas narrativas do maravilhoso, na visão de Todorov, os acontecimentos sobrenaturais encontram-se naturalizados no mundo diegético e por isso não suscitam hesitação nas personagens e nos leitores; logo, essas narrativas, para Todorov, apartam-se do gênero fantástico. Os contos de fadas são um exemplo do gênero maravilhoso, porque neles varas de condão, lobos que falam, botas mágicas são naturais àquele mundo ficcional (GAMA-KHALIL, 2013, p.21).

Em razão de sua complexidade, a literatura pode ser objeto de diversos estudos interdisciplinares, em virtude de sua amplitude de aplicação, o que permite abordagens psicanalistas, sociológicas, filosóficas, antropológicas, entre outras, e com os contos de fadas, em especial, não poderia ser diferente, os mesmos aparecem revestidos de uma complexidade notável e notória. Segundo o entendimento de André Jolles (1976), essa forma narrativa é caracterizada por sua simplicidade, percebida, em um primeiro momento, pela forma como o texto é redigido. Os elementos maravilhosos e subjetivos dentro dela coexistem em realidades

abstratas, em lugares e períodos de tempo que podem ser determinados ou não, sem comprometer a boa qualidade da história que está sendo contada.

Os contos de fadas são uma expressão literária bastante peculiar, pois conseguem imprimir, em narrativas curtas, profundos valores culturais, de acordo com abordagem de cada autor. Em relação à tradição oral, por exemplo, percebem-se traços das identidades dos povos que são passados de geração em geração, o que faz com que algumas histórias sejam percebidas como pertencentes a determinados contextos sociais. Mesmo antes do advento da escrita, os contos de fadas já desempenhavam um papel singular dentro das sociedades, pois “[...] os povos já compartilhavam de seu aprendizado, pois através da fala, os contos transmitiam aos seres humanos um rompimento sobre os mitos enfrentados por eles” (FALCONI; FARAGO, 2015, p. 90).

Em relação à cultura, os contos de fadas são importantes instrumentos de materialização da linguagem cultural, já que diversos valores podem ser infiltrados nessas narrativas, que figuram como registros históricos peculiares, que não ficam restritos às fronteiras geográficas. Sendo assim, é importante lembrar a expressão em latim *Mutatis Mutandis*, que é frequentemente utilizada em ciências como Direito, Economia, Sociologia, que em uma tradução livre direta para o português significa “mudando o que deve ser mudado”. Na Literatura, mais precisamente na esfera dos contos de fadas, o fenômeno *Mutatis Mutandis* é utilizado para explicar a ocorrência de narrativas similares, quase idênticas, em realidades socioculturais distintas. Adelino Brandão (1995, p. 72) utiliza-se desse fenômeno para justificar a existência de contos cuja origem é incerta.

É possível afirmar que as narrativas tiveram sua gênese em algum tempo passado distante, segundo Nelly Novaes Coelho (1998):

Todas essas formas de narrar pertencem ao caudal de narrativas nascidas entre os povos da Antiguidade, que, fundidas, confundidas, transformadas... se espalharam por toda parte e permanecem até hoje como uma rede, cobrindo todas as regiões do globo: o caudal de literatura folclórica e de velhos textos novelescos que, apesar de terem origens comuns, assumem em cada nação um caráter diferente (COELHO, 1998, p. 13).

Nesse sentido, segundo Clarissa Pinkola Estés (2005), os contos de fadas não ficaram isolados em períodos determinados no tempo e espaço, pois se fazem presentes em diversas épocas e regiões, sendo difícil identificar com exatidão a sua origem. Nas palavras da autora:

Quer entendamos um conto de fadas cultural, cognitiva ou espiritualmente – ou de outras maneiras, como quero crer que resta uma certeza: eles sobreviveram, à agressão e à opressão políticas, à ascensão e à queda de civilizações, aos massacres de gerações e a vastas migrações por terra e mar. Sobreviveram a argumentos, ampliações e fragmentações. Essas jóias multifacetadas têm realmente a dureza de um diamante, e talvez nisso resida o seu maior mistério e *milagre*: os sentimentos grandes e profundos gravados nos contos são como rizoma de uma planta, cuja fonte de alimento

permanece viva sob a superfície do solo mesmo durante o inverno, quando a planta não parece ter vida discernível à superfície. A essência perene reside, não importa qual seja a estação: *tal é o poder do conto* (ESTÉS, 2005, p. 11-12).

Definir com precisão a procedência dos contos de fadas não é uma tarefa fácil, conforme explicam Alessandro da Silva e Penha Silvestre (2009, p. 3), haja vista que a origem dos mesmos data de séculos antes do nascimento de Cristo. Os diferentes contextos históricos conseguiram configurar um processo de desenvolvimento constante e lento, resultando no formato apresentado nos dias atuais, que soma os elementos da chamada literatura infantil, com os dos contos populares e folclóricos de tradição oral:

Os contos de fadas, especialmente, têm encantado várias gerações em diferentes países e, antes mesmo de serem registrados pela escrita na forma como os conhecemos, eram responsáveis pela formação coletiva da espiritualidade e da cultura de inúmeros povos [...] (SCHNEIDER; TOROSSIAN, 2009, p. 134).

A questão das fontes originárias dos contos de fadas é incerta, conforme explicam pesquisadores como Jack Zipes (2002) e Nelly Novaes Coelho (1998). Entretanto, após um olhar mais cuidadoso sobre os contos e teorias literárias que versam a respeito dos mesmos, é possível perceber que, apesar de terem sua gênese indeterminada, suas fontes podem ser identificáveis:

[...] na Idade Média, veremos como todo esse lastro pagão choca-se, funde-se ou deixa-se absorver pela nova visão de mundo gerada pelo espiritualismo cristão e, transformado, chega ao Renascimento... até que, finalmente, na passagem da era clássica para a romântica, grande parte dessa antiga literatura maravilhosa destinada aos adultos é incorporada pela tradição oral popular e transforma-se em literatura para crianças (COELHO, 1998, p. 15).

As fontes orientais são consideradas pela grande maioria dos teóricos literários como as mais antigas dentro do universo da literatura popular maravilhosa, já que a cultura ocidental é um reflexo direto das manifestações culturais, folclóricas e religiosas do mundo oriental. De acordo com Nelly Novaes Coelho (1998, p. 17), o conto “Calila e Dimna”, que é tradicionalmente considerado como folclórico indiano, foi originalmente concebido em sânscrito, e, posteriormente, traduzido e adaptado para outras línguas, como persa, sírio, hebraico, latim, árabe, entre outras. Segundo a autora, na narrativa encontram-se elementos mágicos e imaginários que se fundem no mundo real, tendo em vista sua estruturação literária, que a define como um exemplo de fábula.

Percorrendo ligeiramente os estudos de Nelly Novaes Coelho (1998, p. 19-30), pode-se identificar alguns exemplos importantes das produções literárias de origem oriental. Uma série de manuscritos de papiro de 3.200 anos foi encontrada pela egiptóloga Mrs. D’Orbeney, na Itália, no final do século XIX, com narrativas semelhantes àquelas consideradas tradicionalmente indianas, porém, de origem egípcia: “É o caso do romance Os dois irmãos

(sic), apontado pelos estudiosos como texto-fonte do episódio bíblico ‘José e a mulher de Putifar’” (COELHO, 1998, p. 19).

Outra fonte oriental escrita em sânscrito, inserida na origem das narrativas maravilhosas, é a coletânea *Sendebār* ou *O livro do engano das mulheres*, de autoria atribuída ao filósofo hindu Sebabad, que viveu por volta do primeiro século antes de Cristo, e cujas datas precisas de seus trabalhos na língua original são desconhecidas. A obra foi traduzida e adaptada para inúmeros idiomas, mas o eixo narrativo permaneceu centrado na interligação de paixões, ódio e sabedoria, difundindo uma imagem feminina negativa. É importante ressaltar que tanto o conto “Os dois irmãos” quanto a coletânea *Sendebār* não apresentam seres mágicos que podem ser classificados como fadas, apesar de serem considerados como precursores deles, conforme explica Nelly Novaes Coelho (1998, p. 22):

Nesse período temos, pois, no âmbito da Literatura, as narrativas de repúdio à mulher-demônio (imagem negativa) e de exaltação à mulher-anjo (imagem positiva) que tem, na fada céltica, o seu mais antigo e perfeito avatar. Foi essa dualidade que, via espiritualização cristã, se impôs a todo o mundo ocidental até nosso século (COELHO, 1998, p. 23).

Sem dúvida alguma, as fontes celtas (ou célticas) são uma das mais importantes dentro do universo dos contos de fadas, porque a figura do ser mágico, conhecido como fada, e considerado o símbolo maior dessas narrativas, é proveniente da mitologia celta. Ao contrário da maioria dos povos orientais que eram militarmente superiores em razão das tradições milenares de conflitos, o povo celta buscava individualizar-se com suas práticas culturais e espirituais. “Foi no seio do povo celta que nasceram as fadas. Ou melhor, foi na criação poética céltico-bretã que surgiram as primeiras mulheres sobrenaturais a darem origem à linhagem das fadas” (COELHO, 1998, p. 31).

As fadas fazem parte do folclore europeu como um todo, e não há recortes geográficos precisos que definam com exatidão seu local de origem. Sabe-se apenas que sua gênese está enraizada na cultura do povo celta. Nas narrativas europeias, esses seres mágicos que na maioria das vezes são caracterizados como criaturas aladas no imaginário popular, representam diferentes nuances da personalidade feminina e, via de regra, utilizam seus poderes sobrenaturais para auxiliarem o personagem central (masculino ou feminino) a executar seus feitos heroicos, através de seus poderes sobrenaturais. Em geral, a terminologia fada é aplicada aos seres de natureza benigna, já que a mulher guiada pelas forças do mal é nomeada como bruxa.

As fadas são consideradas como seres de uma zona intermediária entre o mundo real e o espiritual, porque suas habilidades mágicas interferem nas forças e elementos da natureza: terra, fogo, água e ar. Por serem caracterizadas como seres femininos, seguindo uma tradição

literária mais conservadora, elas estão frequentemente ligadas aos sentimentos mais intensos, como amor, sendo amantes ou intercessoras do amor, e o ódio.

Dignas de um estudo à parte são as antifadas, que aparecem no conto eslavo: Baba-Yaga, velha, feia e corcunda, que geralmente se multiplica em três figuras exatamente iguais e mora em uma cabana, na floresta, que gira para todos os lados e se ergue sobre quatro pés de galinha (COELHO, 1998, p. 34).

Destarte, é conveniente mencionar as considerações tecidas por Nelly Novaes Coelho (1998, p. 35-37), que trazem resumidamente a exímia classificação hierárquica de Van Gelder (1986), apresentada na obra *O mundo real das fadas*⁶: anjos (ou devas) são os seres mágicos superiores e celestiais, dotados de inteligência e sabedoria, e que possuem o controle sobre as forças da natureza; os seres elementais são os espíritos dos elementos naturais (terra, fogo, água e ar); os espíritos da natureza são seres superiores semelhantes às fadas, que estão materializados no meio ambiente natural, como por exemplo, as plantas em crescimento, o vento, a água, o fogo e a terra; as fadas, por sua vez, são seres mágicos que podem pertencer a um dos quatro reinos elementais: terra, fogo, água e ar.

As fadas do ar são chamadas de sílfides, ou fadas das nuvens (seres extremamente inteligentes que evoluíram da terra, da água ou do fogo) e ainda há as fadas dos ventos e das tempestades (espíritos poderosos que giram em torno dos picos das montanhas). As fadas da terra são os espíritos que habitam na superfície (fadas de jardins e bosques) e no subsolo (gnomos ou fadas de rochedo). As fadas do fogo, também chamadas de salamandras, não se relacionam com os seres humanos, e se encontram na região do subsolo vulcânico, sendo responsáveis pelas fogueiras. As fadas das águas (ou ondinas) são espíritos que habitam as profundezas das águas e conduzem a energia solar.

É provável que a civilização celta tenha começado a se formar a partir do segundo milênio antes de Cristo e tenha ocupado grande extensão do território europeu, embora alguns historiadores acreditem que sua origem esteja na Ásia. Tendo em vista sua formação extremamente heterogênea, os celtas estavam divididos em diversas etnias espalhadas em diferentes áreas, como, por exemplo, belgas, gauleses, bretões, escotos, batavos, eburões, gálatas, caledônios e trinovantes, entre outros. Entretanto, um ponto comum entre eles era as avançadas técnicas de metalurgia, que foram apropriadas pelo Império Romano, por volta do século II antes de Cristo. É conveniente ressaltar que apenas os celtas fixados na Grã-Bretanha conseguiram resistir à Roma:

Portanto, durante séculos, os celtas foram se expandindo e se fundindo com os germanos, gauleses, francos, lusitanos, béticos, bretões etc. Daí compreender-se a

⁶ GELDER, Dora Van. *O mundo real das fadas*. São Paulo: Pensamento, 1986.

extensão de sua influência cultural, que acabou por ser mais profunda na Bretanha, no País de Gales e na Irlanda (COELHO, 1998, p. 38).

A grande fragmentação dos povos celta não impediu que uma rica herança cultural e religiosa fosse transmitida ao longo do tempo através de manifestações artísticas de tendência abstrata, permeadas por suas crenças politeístas e naturalistas. A cultura celta encontrou um terreno fértil no sincretismo religioso da mitologia greco-romana e da tradição judaico-cristã, principalmente nos povos que estavam sob o domínio do Império Romano. Um exemplo clássico disso são as histórias que narram as vidas de santos católicos, como São Patrício.

A cultura celta estava alicerçada sobre fundamentos espirituais e mágicos, expressos na organização sacerdotal dos druidas e seus templos:

Os druidas foram conhecidos pelos gregos e romanos, uns duzentos anos antes de Cristo, e, segundo referências que deixaram a respeito, a ordem druídica dividia-se em cinco classes: a dos vazios, encarregados dos sacrifícios, preces e interpretações dos dogmas religiosos; a dos saronidos, conhecedores da ciência e dedicados à educação da juventude; a dos bardos, poetas, oradores e músicos encarregados de exortar os guerreiros às virtudes heróicas; a dos oráculos, capazes de predizer o futuro pelo vôo das aves ou pelo exame das vísceras de vítimas oferecidas aos deuses, e a dos causídicos, encarregados da administração da justiça, no fórum cível e criminal (COELHO, 1998, p. 41-42).

A mulher desempenhava um papel secundário dentro das ordens dos druidas, e os registros de suas participações, dentro desses rituais, são escassos e praticamente inexistentes. Porém, Nelly Novaes Coelho (1998, p. 42) chama a atenção para uma personagem feminina de grande importância nas novelas de cavalaria: Melusina, druidesa de grande beleza que foi transformada em uma serpente. Do mesmo modo, a autora destaca a fada presente em uma antiga lenda gaulesa sobre as mortes da família Lusignan.

A cultura celta pode ser considerada como a espinha dorsal dos contos de fadas, visto que conseguiu estabelecer uma zona intermediária entre a realidade e o imaginário através do desenvolvimento de narrativas maravilhosas, floreadas com elementos mágicos e de grande espiritualidade. Relatos de feitos heroicos e grandes guerras entre os celtas, especialmente com os bretões, com os invasores saxões, serviram como inspiração para a construção da lenda do Rei Arthur. “A diluição da História na lenda ter-se-ia dado com o nascimento da literatura céltico-bretã: os *lais*, romances ou novelas de cavalaria, nos quais as fadas teriam surgido pela primeira vez, como personagens” (COELHO, 1998, p. 43).

Seguindo essa linha de registros literários que traduzem importantes elementos históricos, sociais, culturais, filosóficos e religiosos, é conveniente mencionar o texto épico do anglo-saxão *Beowulf*, do século VII, que apresenta uma bela narrativa originária do norte europeu:

[...] no poema *Beowulf* predomina o maravilhoso sombrio e ameaçador das brumosas terras nórdicas, e também a força poderosa de homens e monstros, que aparecem

igualar-se a deuses. Força que, nos contos maravilhosos ou nos contos de fadas, vai atenuar-se ou espiritualizar-se, sob o influxo do Cristianismo, que facilmente se funde com o lastro celta e difunde uma nova filosofia de vida. Em Beowulf, a realização mais plena do herói já é atribuída a forças interiores, misteriosas; entretanto, em seu universo, ainda não aparece o Amor, com o poder realizador/destruidor que os celtas e bretões lhe atribuíam e que já aparece nos mabinogion (COELHO, 1998, p. 45).

É conveniente ressaltar o aparecimento das fadas nos registros de língua gaulesa do século IX, *O Mabinogion*, tendo em vista que este é identificado pela teoria literária como o ponto de partida das aventuras que possibilitaram o surgimento do chamado ciclo arturiano. De acordo com Sebastian Rider-Bezerra (2011), o corpus de Mabinogion é composto por onze poemas narrativos célticos-gauleses (apesar de alguns pesquisadores afirmarem que a quantidade correta seria doze, no total), que expressam elementos mitológicos e folclóricos. Esses contos representam uma zona intermediária, em que os relatos históricos são convertidos em lendas ou mitos:

Esses poemas são relatos fantásticos, onde se multiplicam os fatos e seres maravilhosos, sortilégios, fadas, magos, encantamentos e metamorfoses, animais monstruosos, paisagens irreais e misteriosas..., em meio às quais acontecem as fabulosas aventuras do Rei Artur e seus famosos cavaleiros (os que, no século VI, fizeram frente aos invasores anglo-saxões, no sudoeste da Bretanha) (COELHO, 1998, p. 45-46).

Entre os séculos XII e XVII, foi possível identificar o surgimento dos chamados *lais* bretões, que podem ser considerados como desdobramentos dos antigos registros literários celtas do século IX, e que foram amplamente difundidos no continente europeu, cristalizando a estrutura novelística arturiana e uma certa influência dos dogmas cristãos. Conforme explica Nelly Novaes Coelho (1998, p. 47), Miguel de Cervantes pretendia satirizar a decadência desse estilo narrativo ao escrever sua obra-prima da novelística universal, em 1648, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

No século XII, encontrava-se, na corte de Luís VII, a rainha Alienor D'Aquitânia, que impôs na corte uma postura refinada, que repercutiu diretamente nas produções culturais da época. Ressalta-se que sua filha, Marie de France, é considerada a primeira poetisa de origem francesa, apesar de ter completado sua educação na Inglaterra, em razão do segundo casamento de sua mãe com o rei Henrique II.

Em 1155, o monge anglo-normando Wace, a pedido da rainha Alienor, escreve o Romance de Brut, traduzindo para o francês a História dos reis da Bretanha (que havia sido escrita em latim, em 1135, por G. Monmouth, por sua vez baseada na História dos Bretões, escrita por Nennius, no século VIII). Misturando fatos históricos com relatos fabulosos, esse romance histórico, o Romance de Brut, fala das origens troianas dos primeiros príncipes bretões e dá amplo espaço ao romanesco feérico das aventuras do Rei Artur e seus cavaleiros, incluindo a fada Viviana, que cria, no lago onde vive, um menino que encontrado abandonado vem a ser o cavaleiro Lancelote, também chamado Cavaleiro do Lago (COELHO, 1998, p. 48).

Desse modo, o *Romance de Brut* apresenta diversos elementos que fundamentam a lenda do rei Artur, como, por exemplo, as inspirações para a criação da Ordem de Cavalaria da Távola Redonda; a figura do sábio em Astrologia Ambrósio, que se materializou paralelamente na complexa lenda de Merlin, com elementos druidas, filosóficos, mágicos e religiosos, entre outros, que, por si só, já representam uma pesquisa a parte a ser realizada; e a Dama do Lago, representada pela fada Viviana. Essas narrativas literárias, de natureza histórica, revestidas de características fantásticas, representam decisivamente os *lais* bretões, que relatam o monarca heroico e bondoso reinando soberanamente no País de Gales, Inglaterra, Escócia, Irlanda e Noruega. “É o momento do acaso das antigas canções de gesta carolíngias, de ideal guerreiro e religioso, e início do sucesso da matéria bretã, de ideal espiritual-heróico-amoroso” (COELHO, 1998, p. 49).

A partir dos *lais* bretões, Marie de France recriou suas narrativas maravilhosas, conhecidas pelos pesquisadores da Literatura como *Lais de Marie de France*. O diferencial dessas histórias é o oferecimento de uma nova perspectiva feminina dentro do maravilhoso, como, por exemplo, a valorização da mulher, de uma maneira geral, e as maneiras de se perceber e expressar o amor através de reinos mágicos e feitos heroicos sobre-humanos.

Em relação à representação feminina dentro dessas narrativas maravilhosas, o trabalho de Marie de France reafirmou a figura da mulher como um ser situado em uma zona de transição entre o real e o espiritual, de acordo com a tradição mitológica celta materializada nas fadas. Contudo, é possível perceber claramente a influência dos dogmas cristãos alicerçados no culto à Virgem Maria, da Igreja Católica Romana:

Hoje, reconhecidos como as células líricas das novelas arturianas (e de muitos contos de fadas que se tornaram famosos), os *Lais* de Marie de France estão entre os textos que cumpriram a importante tarefa de divulgar o espírito céltico-bretão para o resto da Europa e de auxiliar a fusão do antigo “paganismo” com o espírito cristão (COELHO, 1998, p. 49).

Ainda no século XII, destaca-se o chamado *Romance Cortês*, de origem francesa, que representa outro importante desdobramento da literatura fantástica de natureza bretã, que substituiu a popularidade das canções de gesta entre as cortes europeias, que buscavam constantemente expressões literárias que pudessem ser classificadas como cultas e refinadas. Destarte, recorre-se mais uma vez ao exímio trabalho de Nelly Novaes Coelho (1998), que oferece uma definição precisa desse estilo literário tão peculiar, considerado como

[...] narrativas em verso, de natureza aristocrática e sentimental, que eram lidas para entretenimento das cortes. De acordo com o assunto, os romances cortesês dividem-se em 3 correntes: os da Antiguidade (que fundem o épico cristão com o maravilhoso helênico), os bizantinos (de matéria romanesca e maravilhosa greco-latina) e os bretões (de matéria bretã, que funde o heróico, o romanesco e o maravilhoso de raízes

celtas). Este último foi o mais famoso, e a ele pertencem os romances do ciclo arturiano (COELHO, 1998, p. 87).

Ainda em conformidade com os estudos de Nelly Novaes Coelho (1998), o trabalho do escritor Chrétien de Troyes no século XVII aparece como um forte reflexo do romance bretão, em razão de suas traduções e adaptações em dialeto *francien*. Nas narrativas de sua autoria aparecem as concepções do amor cortês, assim como elementos maravilhosos estruturados na mitologia céltico-bretã, sendo conveniente destacar a influência de Marie de France, sua contemporânea. Chrétien assinou originalmente duas obras: *Erec et Enide* (em 1168) e *Cligés* (em 1170).

Dentro desse contexto literário, é importante observar o chamado ciclo arturiano, que diz respeito a um conjunto de narrativas que entrelaçam elementos da lenda do rei Artur com valores medievais culturais, religiosos e pagãos. A religiosidade aparece fortemente ligada às crenças judaico-cristãs, que fornecem o padrão para estabelecer a separação entre o bem e o mal, assim como sagrado e pagão, sendo que esse último elemento reveste-se de características mágicas e maravilhosas, que servem para dar vida às fadas, bruxos, duendes, entre outros.

De acordo com Izabel Petraglia e Maria Vasconcelos (2010, p. 6), as referências a esses seres mágicos na literatura cavaleiresca começaram na Idade Média e prosseguiram até o Renascimento, fortalecendo a influência do maravilhoso dentro do ciclo arturiano, que proporcionou o registro de diversos seres viventes nesse universo literário tão peculiar, que não fica restrito às fadas. As pesquisadoras ainda citam como exemplo criaturas fantásticas, tais como as Banshees provenientes da mitologia celta irlandesa e representadas por uma fada que condenava à morte as pessoas que a viam. Já no folclore português as Moiras eram descritas moças belíssimas e sedutoras, com poderes sobrenaturais e caráter ambíguo. Dentro deste mesmo universo, ainda cabe mencionar as Damas verdes, fadas germânicas que habitam as árvores, e que são conhecidas como Dríades, ou espírito dos bosques na Inglaterra.

A oralidade é uma das características mais importantes dos contos populares, bem como seus demais desdobramentos apresentados pela teoria da literatura, como contos de fadas, contos maravilhosos, contos folclóricos, entre outros. Para Adelino Brandão (1995, p. 52-56), o autor Paul Sébillot utilizou-se pela primeira vez da expressão literatura popular oral em sua obra *Le Folklore*, publicada no ano de 1881, tendo em vista que a literatura popular pode ser transmitida tanto oralmente quanto de forma escrita, podendo ser sua autoria conhecida ou não. Já a literatura tradicional é aquela expressa pela escrita, tendo chegado ao Brasil através dos colonizadores ibéricos.

As pesquisadoras Raquel Schneider e Sandra Torossian (2009, p; 134) confirmam, ainda, que a partir do século XIX foi possível identificar uma transição da literatura adulta para uma literatura infantil, caracterizada como clássica. Nesse sentido, é oportuno ressaltar que existem inúmeros pontos em comum entre os contos populares folclóricos ocidentais e os orientais, tais como personagens, enredos e estruturas narrativas recorrentes:

A literatura, embora não seja unânime, aponta para a origem céltica (século II a.C.) dos contos de fadas. Hisada (1998) aborda os escritos de Platão, nos quais mulheres mais velhas empregavam suas histórias recheadas de simbologia na educação de crianças. A autora cita Apuleio, filósofo do século 2 d.C., e seu romance “O Asno de Ouro”, que, em muito, lembra o conto “A Bela e a Fera”. Também no Egito, refere Hisada (1998), nos papiros dos irmãos Anúbis e Bata, foram encontrados registros de contos de fadas. Ferreira (1991) relata que os povos da Antiguidade conheciam o universo fantástico existente nos contos. Seu enredo é tramado por tecidos de refinadas matrizes do imaginário humano, cuja linguagem, repleta de significados simbólicos e de metáforas, tem a capacidade de interligar o consciente e o inconsciente (SCHNEIDER; TOROSSIAN, 2009, p. 134).

Para desenvolver de maneira clara o entendimento sobre o universo dos contos de fadas, em um primeiro momento é interessante observar toda complexidade que compõe suas estruturas narrativas. Percorrendo os estudos de Tzvetan Todorov (1992, p. 59-60), percebe-se que não é apenas um único elemento certo e determinado inserido em uma narrativa que determina sua natureza literária maravilhosa, mas sim o contexto geral dos elementos, ali descritos de forma interdependente.

A obra de Vladimir Propp (1984), *Morfologia do conto maravilhoso*, possui importância singular dentro da teoria da literatura, em virtude das contribuições aos estudos dos contos, por listar os elementos estilísticos recorrentes nas obras consideradas como cânones. Dentre esses elementos, o autor chama a atenção para a essencialidade da moralidade construída dentro dessas histórias, que têm a função basilar de repassar uma mensagem final.

Segundo o entendimento de Peter Hunt (2010, p. 37), cânone diz respeito a um determinado conjunto de textos, após terem sido reunidos por um certo grupo de pessoas, e “[...] somos (ou deveríamos ser) livres para aceitar ou rejeitar seu sistema de valor e os juízos nele baseados” (HUNT, 2010, p. 37). O uso da terminologia cânone, no contexto dos contos de fadas, compreende as obras de escritores, como, por exemplo, Charles Perrault, Hans Christian Andersen, Lewis Carroll e os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, entre outros.

Clarissa Pinkola Estés (2005, p. 14) utiliza-se da expressão contos morais para se referir às narrativas antigas, responsáveis por transmitir valores, tradições e ideologias, de geração em geração. A autora também destaca a possibilidade de que um mesmo conto seja objeto de diversas interpretações, algumas mais simplistas, outras mais eloquentes, que dependem diretamente do contador da história, que também figura como um intérprete.

Nas palavras de Estés (2005),

A interpretação moral dos contos de fadas e das fábulas é boa. Mas as interpretações simplistas e humilhantes que contêm ameaças ao ouvinte, em vez de convidar a alma a ver mais profundamente, e que envergonham em vez de ensinar, não são um bom uso dessas histórias antigas que sobreviveram através dos séculos a tantos contratempos (ESTÉS, 2005, p. 15).

As tramas e os personagens apresentados nos contos de fadas são reflexos direto de diferentes elementos que compõem a natureza humana em toda sua complexidade, como, por exemplo, sua organização social e suas características psicológicas, para estruturar a narrativa como um todo. O antagonismo de valores inerentes ao bem ou mal é um recurso, ou mesmo um requisito fundamental para construção da moralidade da história, sendo que um mesmo personagem não pode ser simultaneamente benigno ou maligno em um mesmo conto. (FRANCO; OLIVEIRA, 2014, p. 466).

Para Maria Franco e Rejane Oliveira (2014),

A composição estrutural medular de um conto de fadas faz uso de personagens planas: o comportamento psicológico, social e cultural de cada intérprete é contumaz. Feiticeiras, cavaleiros e soberanos déspotas coabitam o universo mágico com princesas e heróis. Comportamentos bons e maus encontram-se fixados em uma ou outra personagem específica, desviando-se do padrão humano já estabelecido hoje: benévolo e malevolente na composição do todo (FRANCO; OLIVEIRA, 2014, p. 465).

Em um primeiro momento, é necessário fazer alguns recortes geográficos que possibilitam entender claramente a maneira como as narrativas foram desenvolvidas e continuam a se desenvolver nos dias atuais, e que fornecem uma boa definição desse estilo literário tão peculiar. As nações mais ricas das Idades Média e Moderna, países como Inglaterra, Alemanha e França, conseguiram influir decisivamente nos fluxos e manifestações culturais de uma maneira geral (ressalta-se que este estudo está restrito aos pontos que se referem à Literatura), servindo como padrão para outros povos, em razão de seu imperialismo e domínio cultural:

Na forma como atualmente são conhecidos, os contos de fadas surgiram na Europa, especialmente na França e na Alemanha, no final do século XVII e XVIII (Lubetsky, 1989). O momento histórico se configurava com a Inglaterra, que passava pela sua segunda Revolução Industrial e detinha o controle capitalista da época, e a Igreja, que atravessava a Contrarreforma. Os contos daquele período eram permeados pela “Moral Vitoriana”, de uma sociedade repressiva quanto às questões sexuais, considerando que os conceitos de infância e de educação também não eram vigentes naquela época (SCHNEIDER; TOROSSIAN, 2009, p. 135).

As produções artísticas do final do período medieval buscavam valorizar a essência criativa dos artistas, que refletiam os ideais dos tempos modernos, e que caracterizaram o Renascimento. “Não são obras populares, anônimas, mas textos de origem popular recriados por uma elaboração erudita” (COELHO, 1998, p. 61).

Aos poucos, tanto os romances bretões quanto as antigas narrativas orientais conseguiram disseminar-se no território europeu, que assimilou essa matéria literária oral e escrita, sendo que as formas dessas expressões literárias variavam de acordo com as condições socioeconômicas da população. Para Eliane Pilégi (2010), alguns autores do idioma italiano também forneceram importantes contribuições para o universo literário dos contos de fadas, em períodos diferentes.

A partir do século XVI, os contos de fadas (ainda pensados para adultos), começaram a ser reunidos em coletâneas, entre as quais se destacam: Noites prazerosas, de Straparola (século XVI): escritas por Gianfrancesco Straparola da Caravaggio em duas etapas (1550 e 1554). Ele reuniu nesta coletânea várias narrativas contadas nas diversas províncias italianas. O conto dos contos, de Basile (século XVII): coletânea escrita por Giambattista Basile, foi publicada pela primeira vez em Nápoles, em 1634. Nela, Basile recria contos de fada (ou "de encantamento") da tradição popular napolitana, tendo como narrativa-moldura a história de Zoza, uma princesa melancólica que nada fazia sorrir. O subtítulo da obra, Pentameron, é uma alusão ao Decameron de Bocaccio, e também ao fato de que a narrativa transcorre ao longo de cinco dias ("penta"=cinco). Dos contos de Basile saíram alguns outros posteriormente popularizados por Perrault: "Cogluso" é a base de "O Gato de Botas"; "Sole, Luna e Talia" deu origem a "A Bela Adormecida"; de "Zezolla" surgiu "A Gata Borralheira" etc. (PILÉGI, 2010, p. 6-7).

O ciclo arturiano ecoou durante o Renascimento através de obras literárias que estavam fortemente alicerçadas nos elementos maravilhosos da mitologia celta, romances bretões e dogmas cristãos. A partir de um recorte temporal mais preciso, pode-se entender o século XVI como um importante marco produtivo literário, tendo em vista o trabalho de William Shakespeare em *Sonho de uma noite de verão* (*A midsummer's night dream*) e *Romeu e Julieta* (*Romeo and Juliet*), obras que apresentam seres mágicos e extraordinários. Conforme explica Coelho (1998), há uma longa lista de obras europeias desse período que acolheram o maravilhoso, dentre as quais ressalta-se Luis Camões, na literatura portuguesa, com *Os Lusíadas* (de 1572), e “[...]o episódio da “Ilha dos Amores”, onde as ninfas acolhem os portugueses cansados de “seus esforçados trabalhos”” (COELHO, 1998, p. 65).

A noção de civilização alicerçada em valores norteados por modos refinados, boa formação educacional e estilo de vida de ostentação e luxo foi estabelecida durante o reinado de Luís XIV. Nesse sentido, é fundamental destacar a produção literária do escritor francês Charles Perrault, com a publicação, em 1697, de *Histoires et contes Du temps passé, avec des moralités* (*Contes de ma mère l'Oye*)⁷.

O trabalho de Perrault em meados do século XVII pode ser considerado como um importante marco literário das narrativas tradicionais orais em virtude de ser o primeiro registro escrito das narrativas tradicionalmente orais, que, conforme já mencionado, são expressões

⁷Em uma tradução livre, o título em francês *Histoires et contes Du temps passé, avec des moralités* (*Contes de ma mère l'Oye*) significa *Histórias ou contos do passado com moral* (*Contos da Mamãe Ganso*).

essenciais das manifestações culturais, que possibilitam interessantes análises dos contextos históricos em que os contos foram produzidos, ou mesmo reproduzidos. “Perrault ao fazer alguns retoques nos contos originais suprimiu questões referentes à violência e sexualidade, fazendo com que as histórias sejam aceitas diante da população erudita” (FALCONI; FARAGO, 2015, p. 90).

Conforme explica Nelly Novaes Coelho (1998),

A época de Perrault correspondeu, pois, à decadência do racionalismo clássico (“A razão é a medida de todas as coisas”) e à conseqüente exaltação da fantasia, do imaginário, do sonho, do inverossímil, que empapavam uma literatura que se fazia mais ou menos à margem da literatura “oficial” (COELHO, 1998, p. 70).

Quando se faz um recorte histórico preciso dentro desse quadro geral de produção literária, é possível identificar o trabalho da Baronesa Madame D’Aulnoy que, em 1690, publicou “História de Hipólito”, cuja relevância se dá em razão de apresentar uma narrativa centrada em um ser mágico e místico, que é a fada, estruturada a partir de uma variação da chamada maga Melusiana.

Conforme explica Nelly Novaes Coelho (1998, p. 70), no período compreendido entre 1696 e 1698, a publicação de oito contos de D’Aulnoy impactaram de maneira decisiva a corte francesa de Luís XIV. Todo esse refinamento estilístico e cuidado na abordagem temática é apontado como a espinha dorsal da literatura infantil que se desenvolveu e até os dias atuais encontra-se em constante desenvolvimento, a partir desses padrões que encontraram fundamentação nos chamados romances preciosos e feéricos.

Percorrendo o trabalho de Nelly Novaes Coelho (1998, p. 87), pode-se encontrar uma definição exata de romance precioso, que diz respeito a uma forma romanesca que esteve presente na luxuosa corte francesa do século XVII,

[...] na linha de evolução do ideal cortês que nascera na Idade Média e avançara pelo Classicismo adentro. O romance preciso substitui o romance cortês quando este começa a decair. A aventura heróica e maravilhosa, presente neste último, é substituída pela aventura sentimental e pelo heroísmo da paixão, que suporta mil provas para dar testemunho de sua verdade. O culto da mulher muda de caráter, pois agora aquela dama inacessível e idealizada do amor cortês cede lugar à dama também apaixonada, embora continue sendo respeitado o tabu anterior, de censura ao amor carnal. É dentro dessa nova linha do amor feminino que aparecem as fadas (COELHO, 1998, p. 87).

Também merecem ser ressaltadas as questões inerentes à literatura destinada às crianças, pois os conceitos e definições de infância são relativamente novos e, conseqüentemente, também os desdobramentos literários destinados ao público infantil e juvenil. “Originalmente concebidos como entretenimento para adultos, os contos de fadas eram contados em reuniões sociais, nas salas de fiar, nos campos e em outros ambientes onde os adultos se reuniam - não nas creches” (CASHDAN, 2000, p. 20).

De acordo com Kátia Canton (2009), foi a partir do século XVIII que a terminologia *contos de fadas* passou a ser aplicada diretamente à produção literária referente às narrativas orais tradicionalmente populares, revestidas de características fantásticas e maravilhosas, apesar da gênese comum com os chamados contos de magia, veiculados verbalmente entre os povos através do tempo. “A rigor, quando as histórias que conhecemos hoje, classicamente, como contos de fadas foram publicadas, eram histórias coletadas do folclore, da sabedoria popular, não tendo nenhuma ligação direta com crianças” (ROCHA, 2011, p. 132).

Conforme afirma Colin Heywood (2004),

[...] essa fascinação pelos anos da infância é um fenômeno relativamente recente, pelo que se pode deduzir a partir das fontes disponíveis. Não se tem notícia de camponeses ou artesões registrando suas histórias de vida durante a Idade Média, e mesmo os relatos de nobres de nascimento ou dos devotos não costumavam demonstrar muito interesse pelos primeiros anos de vida. Um Santo Agostinho (354-430) ou um abade Guibert de Nogent (c. 1053-1125) podem ter apresentado alguns detalhes de suas experiências de infância, mas são exceções que confirmam a regra. Ottokar Von Steiermark, escrevendo em médio alto-alemão, deixou bem clara sua posição “ao saudar o nascimento de um rei com a seguinte frase: ‘não quero escrever mais a seu respeito agora; ele terá de esperar até crescer’”. De forma semelhante, durante o período moderno na Inglaterra, as crianças estiveram bastante ausentes da literatura, fossem o drama elizabetano ou os grandes romances do século XVIII. A criança era, no máximo, uma figura marginal em um mundo adulto (HEYWOOD, 2004, p. 10).

Desse modo, percebe-se que os contos de Perrault não foram redigidos com características literárias educativas, tampouco direcionados especificamente para crianças. Isso porque se nota elementos de violência, crueldade, e até mesmo certas regras comportamentais destinadas ao público em geral, sem limitações de faixa etária, como é possível identificar a partir do final do século XIX dentro da chamada literatura infantil.

Para Nelly Novaes Coelho (1998, p. 70-71), a influência do maravilhoso feérico e do universo das fadas perdurou até o final do século XVII, com a publicação da coletânea de quarenta e uma narrativas chamada de *Gabinete de Fadas – Coleção Escolhida de Contos de Fadas e Outros Contos Maravilhosos*, que marcou o fim da produção literária destinada especificamente para o público adulto. Segundo as considerações da autora, o título da obra faz distinção precisa das espécies narrativas que constam na publicação.

A Revolução Francesa é apontada por Nelly Novaes Coelho (1998, p. 71) como um marco decisivo no processo de marginalização dos contos de fadas e contos maravilhosos dentro do fluxo produtivo literário europeu que, a partir de 1789, esteve norteado pela iluminação da nova razão. O público infantil passou a ser o alvo principal de narrativas que continham seres mágicos e elementos maravilhosos. As pesquisadoras Isabela Falconi e Alessandra Farago (2015) chamam a atenção para o interesse das classes sociais mais nobres acerca das narrativas antigas e maravilhosas:

As histórias provenientes de uma cultura arcaica, devido alterações e mudanças dos temas polêmicos passaram a ser bem aceita pela população nobre. Entretanto os textos também agradavam o público infantil, por apresentarem narrativas simples e acessíveis as crianças, sendo assim, pertencendo ao um mundo fantástico. Os contos narrados oralmente passaram a ser importantes para o crescimento intelectual, afetivo e infantil, favorecendo para as crianças, a integração do seu imaginário (FALCONI; FARAGO, 2015, p. 91).

Nesse sentido, nas palavras de Ana Luíza Camarani (2014),

[...] Embora o século XVIII, conhecido como o século das Luzes pelo vigor do espírito filosófico e científico, pareça bastante distante do irracional, é justamente nessa época que o ocultismo reaparece com intensidade. A crença na magia é bastante difundida, tanto entre o povo, quanto nas classes mais cultivadas, de um lado com a procura de filtros mágicos e da vidência das cartomantes, de outro pela proliferação de seitas e confrarias mais ou menos secretas. Durante todo esse período há, então, a coexistência da razão e da sensibilidade, da paixão pela análise intelectual e da curiosidade pelo estranho e pelo sobrenatural (CAMARANI, 2014, p. 17).

Um importante contraponto ao refinamento apresentado nas obras de Perrault é identificado, pouco mais de um século depois, no trabalho realizado pelos irmãos Grimm sobre as tradições culturais dos povos germânicos, nas quais ecoavam fortemente as vozes de camponeses que sobreviveram às ocupações napoleônicas do século XIX. Sendo assim, é possível identificar algumas semelhanças dignas de nota, conforme explica Nelly Novaes Coelho (1998, p. 75), pois as fontes europeias originais permanecem coexistindo com as orientais e célticas.

Essas observações são decorrentes do desenvolvimento das ciências humanas, da grande área da linguagem, que buscavam encontrar fundamentações coerentes para as teorias e doutrinas que estudavam a materialização da linguagem através oralidade e escrita. A necessidade de justificativas científicas para estruturação da teoria literária que versava sobre as narrativas maravilhosas conduziu para o interesse na realização de pesquisas profundas dentro dessas produções literárias que permaneceram enclausuradas em um universo infantil, que, até então, não era digno de atenção.

Para André Jolles (1976, p. 181), a aplicação da expressão conto para definir as narrativas orais populares esteve limitada por um longo período, em razão do vasto campo literário em que a terminologia poderia ser inserida, e por oferecer diversas classificações e subdivisões, conforme as teorias literárias (contos de fadas, de magia e fantasmagoria, narrativas para pequenos e grandes, histórias e anedotas). Segundo o autor, o trabalho de Jacob e Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, em 1812, legitimou esse estilo literário de maneira decisiva.

Atravessando os estudos de Jack Zipes (2014, p. 5), é possível perceber a maneira como foi concebida a terminologia “contos de fadas” e seu significado, tendo em vista que o título da coletânea dos irmãos Grimm, que em português significa *Contos para Crianças e Famílias*,

está diretamente ligado ao *corpus* literário da pesquisa que resultou na publicação da obra em questão.

Segundo Jack Zipes (2014, p. 5), a língua alemã figura com uma função norteadora para facilitar o entendimento do amplo contexto das narrativas literárias. Jacob e Wilhelm Grimm nunca fizeram uso da palavra alemã *Feenmärchen*, que alude aos chamados “contos de fadas”, para se referirem às narrativas de seus trabalhos. Nesse sentido, no que se trata das diversas expressões da língua alemã para essas narrativas literárias, é conveniente destacar as palavras de André Jolles (1976):

[...] Desde o século XVIII que se conheciam, efetivamente, os *Feenmärchen* (Contos de Fadas), os *Zauber-und Geistermärchen* (Contos de Magia e Fantasmagoria), *Märchen und Erzählungen für Kinder- und Nichtkinder* (Contos e Narrativas para Pequenos e Grandes), *Sagen, Märchen und Anekdoten* (Histórias, Contos e Anedotas) [...] (JOLLES, 1976, p. 181).

Conforme explica Zipes (2014, p. 5), *Kinder- und Hausmärchen* apresenta uma vasta gama de contos maravilhosos, tendo em vista o sentido amplo e abrangente dessas narrativas literárias, como lendas religiosas e pagãs, orientadas por uma tradição judaico-cristã; fábulas; contos mágicos, definidos pelos irmãos Grimm como *Zaubermärchen*; e mitos teutônicos. É importante ressaltar que os Grimms não fizeram uma classificação etária direta para seu trabalho literário, pois queriam que os mesmos fossem apreciados pelo público em geral.

Diante do exposto, parte-se para a análise da palavra *Märchen*, cujo sentido etimológico dentro da língua adquire uma nova dimensão a partir dos irmãos Grimm. Como salienta André Jolles (1976) sobre este fato:

O importante na palavra *Märchen* não é o seu sentido etimológico, que se encontra no alto-alemão *mâri* (lenda, fábula) ou no gótico *mêrs* (conhecido, célebre); tampouco é o fato de *Märchen* ser um diminutivo depreciativo de *Märe* (narrativa, tradição) e designar, pois, uma história curta, até um simples boato que se propaga sem que se saiba se é exato ou verídico. O que nos interessa é uma forma que tem nomes diferentes segundo as línguas, mas que todos concordam em atribuir à coletânea de Grimm a sua expressão essencial (JOLLES, 1976, p. 182).

Ainda segundo os estudos de André Jolles (1976, p. 182), o trabalho na Alemanha de Archim von Arnin e Clemens Brentano, com a publicação de uma coletânea de canções populares germânicas *Des Knaben Wunderhorn*⁸, em 1805, serviu para validar os elementos culturais e folclóricos a partir de melodias e letras que se faziam presentes nas músicas, de uma maneira geral. Segundo André Jolles (1976), a coletânea dos Grimm está focada nas narrativas orais populares, fato que caracteriza essencialmente o grande diferencial entre os trabalhos em questão, pois ambos têm relevância singular na Europa, em um primeiro momento, na época de seu lançamento, e, posteriormente, no restante do mundo.

⁸ Em uma tradução livre para o português significa “A trompa mágica do menino”.

Segundo o entendimento de Marcus Mazzari (2012, p. 12), as narrativas maravilhosas dos irmãos Grimm não têm definições equivalentes em boa parte dos países de línguas não germânicas que as incorporaram em sua cultura, em decorrência de seu complexo sentido. É interessante analisar que a palavra *Märchen* é um substantivo neutro que se traduz como “notícia”, “mensagem” ou “relato” de fatos surpreendentes, de acordo com a norma culta do médio-alto-alemão, no período de 1050 a 1350. Sendo assim, para Mazzari (2012):

[...] *Märchen* se traduz geralmente por formas compostas – *fairytale* (inglês), *contes de fées* (francês), *cuento de hadas* (espanhol), *fiabapopolare* (italiano) – ou então por termos que não guardam nenhuma relação com a etimologia do original alemão, como *sprookje* (holandês), *eventyr* (dinamarquês), *skazka* (russo). Em português temos “contos de fada”, “contos da carochinha” ou ainda “contos maravilhosos”, sendo que esta última possibilidade talvez seja a mais apropriada, pois se as histórias designadas por *Märchen* poucas vezes apresentam fadas ou carochas, não podem prescindir jamais da dimensão do “maravilhoso” (MAZZARI, 2012, p. 12).

O século XIX foi marcado por importantes produções que serviram para estruturar a literatura fantástica no que se refere aos contos maravilhosos e contos de fadas, que contribuíram para delinear a ideia que se tem hoje da chamada literatura infantil. Entretanto, o mesmo período é apontado como um contraponto dentro do fluxo literário dos contos de fadas, em razão da evolução do pensamento racional e científico, que também influenciou grande parte dos escritores, poetas e pesquisadores, que deixaram o universo das fadas restrito ao público infantil. Apesar das restrições impostas pelas correntes literárias em voga, alguns nomes destacaram-se, como Hans Christian Andersen, a Condessa de Ségur, Lewis Carroll, Carlo Collodi, entre outros, que publicaram obras de extrema relevância para a Literatura.

Pouco mais de duas décadas após a primeira publicação da coletânea *Kinder- und Hausmärchen*, o escritor dinamarquês Hans Christian Andersen inseriu-se no mesmo universo literário estabelecido pelos irmãos Grimm e por Perrault, e suas produções ajudaram de maneira decisiva a definir a chamada literatura infantil. O impacto de seu trabalho foi tão forte que conseguiu transcender as fronteiras dos países europeus, popularizando-se em praticamente todo o planeta:

[...] Andersen colocou muito conflitos emocionais modernos, incluindo o sofrimento subjetivo das personagens, dentro de um formato que se beneficiou dos recursos dos contos maravilhosos. Assim, recriou os contos de fadas para as necessidades de outros tempos e contribuiu para a consagração do gênero (GONGORA; MARTHA, 2007, p. 119).

Assim como os irmãos Grimm, o trabalho de Andersen é extremamente peculiar e cheio de detalhes que estruturam suas narrativas, com uma busca constante da memória e cultura popular, mas fortemente norteado por suas crenças religiosas e valores pessoais, que possibilitam algum grau de autoria própria em seus contos. O grande diferencial entre Andersen e outros escritores de contos de fadas que o antecederam está no direcionamento ao público

infantil, o que caracteriza o escritor dinamarquês como patriarca da literatura infantil. “Poucos autores conseguiram expressar tanta ternura pelo mundo das crianças, mas também raros tornaram a violência tão presente e dolorosa nesse mesmo mundo como ele” (GONGORA; MARTHA, 2007, p. 118).

O trabalho de Andersen possui diversas semelhanças com aquele realizado pelos irmãos Grimm, tais como a preservação da memória cultural popular regional, apesar do escritor não ter coletado diretamente produções culturais e folclóricas. A espinha dorsal dos contos de Andersen encontra-se na literatura popular nórdica, que tradicionalmente abrange países como Dinamarca, Finlândia, Suécia e Noruega.

É importante destacar que a violência característica identificada nos textos dos Grimm não aparece nas narrativas tecidas por Andersen. Por outro lado, é possível afirmar que o escritor dinamarquês trabalhou com exímio cuidado ao abordar de maneira velada e sutil temáticas violentas e polêmicas, como encontramos nos contos de “A pequena vendedora de fósforos” (“*Den Lille Pige med Svovlstikkerne*”).

A partir da utilização de um título genérico *Eventyr*⁹, Andersen publicou aproximadamente duzentos contos entre 1835 e 1872. Suas narrativas apresentam sua visão dos tradicionais contos nórdicos, em que o maravilhoso feérico encontra pontos em comum com as mitologias celtas, teutônicas e nórdicas europeias, além do romantismo característico de seu período literário. Apesar de se utilizar de uma base da literatura fantástica, as histórias de Andersen foram fortemente influenciadas pelo Cristianismo e por ideais de justiça social, em especial no processo de construção da moralidade dos contos, que contrasta com a atmosfera melancólica predominante na narrativa, com o propósito de refletir sobre as dificuldades financeiras de sua juventude:

O que predomina em seus contos é um ar de tristeza ou dor, que é compensado por uma ternura humana dirigida, principalmente, aos pequenos e desvalidos. Além disso, as narrativas de Grimm são marcadas pelo mundo maravilhoso, e na maior parte das de Andersen, é na realidade concreta do cotidiano que o maravilhoso é descoberto (GONGORA; MARTHA, 2007, p. 119).

De acordo com Ana Paula Gongora e Alice Martha (2007, p. 120), é possível identificar na matéria literária de Andersen uma intensa mistura entre o maravilhoso e o realismo. Não há presença de seres mágicos como fadas em suas narrativas, com exceção do conto “Os Cisnes Selvagens” (“*De vilde svaner*”). Nesse sentido, Nelly Novaes Coelho (1998, p. 78) afirma ser possível notar, no peculiar universo literário criado por Andersen, contos subdivididos em contos de fadas, como “A pequena Sereia” (“*Den lille havfrue*”) e “A rainha da neve”

⁹ A partir de uma tradução livre do dinamarquês para o português, a palavra “*Eventyr*” significa “Contos”.

(“*Snedronningen*”), e contos maravilhosos, como “A roupa nova do imperador” (“*Kejserens nye Klæder*”) e “O isqueiro mágico” (“*Fyrtøiet*”).

O desenvolvimento do pensamento racional científico afetou bastante as produções literárias que versavam sobre o maravilhoso, posto que os contos de fadas estavam ligados a um mundo pré-industrial que não tinha a mesma força simbólica em um contexto essencialmente urbano. A expressão desse fato pode ser encontrada, por exemplo, na ascensão dos romances infantis protagonizadas por crianças e ambientados não na Europa suja pela industrialização e as disputas imperialistas, mas em outros mundos fantásticos acessados pelos protagonistas, tais como o País das Maravilhas, A Terra do Nunca e Oz.

É justamente nesse contexto que a Condessa de Ségur lançou, em 1856, na França, uma obra chamada de *Nouveaux Contes de fées* (*Novos contos de fadas*), apresentando narrativas maravilhosas clássicas, permeadas pelo espírito racionalista da era moderna. É importante mencionar que, apesar da importância dessa obra dentro da teoria literária, a mesma não foi considerada um sucesso de público e crítica na época de seu lançamento, já que os contos de fadas, nesse período, eram percebidos como instrumentos pedagógicos voltados para a alfabetização de crianças burguesas.

Alguns anos mais tarde, em 1865, na Inglaterra, a publicação da obra de Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas* (*Alice's Adventures in Wonderland*), representou um marco dentro da literatura fantástica, pois substituiu o maravilhoso feérico pelo chamado fantástico absurdo. O maravilhoso foi expresso na realidade cotidiana, e a zona intermediária entre a fantasia e a realidade não pode mais ser facilmente definida. Assim, a tradição de desfechos moralizantes e conteúdos pedagógicos foi desfeita, bem como o resgate de valores e dogmas religiosos e culturais.

Em 1883, a publicação de *Pinóquio* (*Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattin*) de Carlo Collodi, na Itália, serviu para solidificar definitivamente a literatura infantil na qual o maravilhoso sobrenatural encontrava pontos de intersecção com o racionalismo realista. A famosa história do boneco falante utiliza-se do maravilhoso feérico para transmitir mensagens sutis aos jovens leitores da sociedade progressista emergente.

Na segunda metade do século XIX, os contos de fadas começam novo ciclo de decadência. Em lugar do sobrenatural, o nonsense de base racionalista. O principal representante desta nova escola é Lewis Carroll, a partir do livro "Alice no País das Maravilhas", de 1865. Outro que obteve êxito em fundir o maravilhoso com o racionalismo foi o italiano Carlo Collodi, que em 1883 publicou "Pinóquio", um dos maiores sucessos da literatura infantil mundial. É ali que surge não somente o boneco cujo sonho era se transformar em gente, mas a Fada Azul, uma benfeitora mágica capaz de transformar sonhos em realidade (PILÉGI, 2010, p. 8).

Em um primeiro momento, alguns contos de fadas podem proporcionar uma leitura fácil e tranquila, mas são resultados de um lento e complexo processo de desenvolvimento literário, que permitiu que essas narrativas expressassem valores culturais que servem como identificadores de diversos povos e nações ao longo do tempo. A memória e a identidade aparecem refletidas nessas histórias, permeadas de dogmas religiosos, manifestações culturais, crenças filosóficas, simbolismos e referências mitológicas diversas. Os contos de fadas proporcionam uma experiência literária catártica interessante a partir das temáticas singulares que podem abordar, seja com os finais felizes ou tristes de narrativas violentas ou fantásticas.

Nesse sentido, no próximo capítulo, será analisado o legado literário dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, que representa uma das mais importantes fontes de estudos culturais desde o século XIX, com o lançamento da sua coletânea de contos *Kinder- und Hausmärchen*.

3. ENTRE O CRISTÃO E O PAGÃO: OS CONTOS DOS IRMÃOS GRIMM

3.1 Informações importantes sobre o legado literário dos irmãos Grimm

Em meados do século XIX, os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm foram responsáveis por uma complexa pesquisa sobre a identidade do povo alemão, expressa em narrativas orais que carregam valores e tradições culturais, folclóricas, religiosas e místicas. O trabalho dos irmãos Grimm conseguiu ecoar em áreas artísticas, culturais, linguísticas e literárias, em razão das técnicas metodológicas utilizadas no mapeamento e análise dos dados coletados. Dentre o extenso material dos pesquisadores, encontram-se artigos, livros, e sua peça mais famosa, a coletânea de contos intitulada *Kinder- und Hausmärchen*, publicada em dois volumes, em 1812 e 1815.

De acordo com Jack Zipes (2014), um período de 55 anos marca as sete publicações de *Kinder- und Hausmärchen*, sendo que, desde a primeira edição, de 1812, até a última, de 1857, os irmãos Grimm realizaram diversas mudanças para que sua obra fosse revestida de valor cultural e artístico. Houve adição e remoção de contos, reformulação das narrativas com alterações significativas em termos de conteúdo e personagens, adição de notas explicativas de rodapé, revisão de prefácios e introduções, e incorporação de ilustrações em uma coletânea especialmente direcionada para crianças.

As considerações de Karin Volobuef (2007) chamam a atenção para a relevância do trabalho dos irmãos Grimm apesar de os mesmos não terem sido os pioneiros nesse campo de estudos. Segundo a pesquisadora:

Embora não tenham sido os primeiros a reunir em livro narrativas do maravilhoso popular, sua publicação representou uma divisão de águas no que se refere à concepção do folclore enquanto manancial estético e cultural digno de ser coligido, preservado e estudado (VOLOBUEF, 2007, p. 1).

Na maioria dos estudos literários sobre os irmãos Grimm, percebem-se referências às duas primeiras edições de *Kinder- und Hausmärchen*, de 1812 e 1815, sendo que alguns pesquisadores tratam as edições como volumes diferentes de uma mesma obra. A coletânea de 1812 trouxe 86 narrativas, ao passo que a publicação de 1815 apresentou 70 novos contos populares de tradição oral. Em 1822, foi lançado um material anotado e comentado para atender estudos filológicos versando sobre as 156 histórias contidas nas versões anteriores.

Mas a dedicação dos irmãos a esse projeto continua pelos anos e decênios subsequentes, até que em 1857 é publicada a última edição organizada por eles (mais propriamente por Wilhelm Grimm), com 211 das 240 peças que foram recolhidas no total e que iam sendo acrescentadas – por vezes também excluídas – de edição a edição. Quando surge, entretanto, essa edição definitiva, a obra já havia se consagrado

plenamente na Alemanha e enveredava por uma carreira internacional não menos extraordinária, a partir de duas antologias traduzidas para o dinamarquês em 1816 e para o holandês em 1820. Presentes em praticamente todos os países do mundo, as narrativas dos irmãos Grimm ocupam hoje o primeiro lugar entre os livros alemães mais traduzidos, na frente do tão difundido Manifesto comunista (1848) de Marx e Engels, e sua importância para a constituição da identidade cultural do alemão permite uma comparação até mesmo com a Bíblia de Lutero ou com o Fausto de J.W. Goethe (MAZZARI, 2012, p. 11-12).

O trabalho dos irmãos Grimm não se limitou à famosa coletânea de narrativas maravilhosas, já que em 1826 foi lançada uma tradução de contos irlandeses de tradição oral, *Irische Elfbmärchen*, bem como publicado um dicionário de língua alemã em 32 volumes, considerada sua maior obra em extensão. Os irmãos pesquisadores também assinaram produções independentes: Wilhelm Grimm assinou a obra *Die Deutsche Heldesage*, em 1829, sobre lendas e heróis alemães, e Jacob Grimm publicou a famosa compilação em três volumes sobre mitologia teutônica, em 1382, chamada de *Deustcher Mythologie (Mitologia Teutônica)*¹⁰.

Outra colaboração dos irmãos Grimm de grande qualidade literária é *Deutsche Sagen* (Lendas alemãs), obra publicada em dois volumes, em 1816 e 1818, contando com 585 lendas germânicas. Apesar de ser relativamente desconhecida pelo grande público, essa coletânea é aclamada por pesquisadores de narrativas folclóricas em estudos de acadêmicos literários. O referido trabalho não possui uma tradução para o português, mas há a publicação em inglês de Donald Ward, de 2001, *German Legends*¹¹. Dentre as peças coletadas e registradas em *Deutsche Sagen*, destaca-se “O Flautista de Hamelin” (“*Die Kinder zu Hameln*”), que conta com inúmeras versões, traduções (inclusive para o português) e adaptações cinematográficas.

Para Jack Zipes (2014), as duas primeiras edições da coletânea *Kinder- und Hausmärchen*, de 1812 e 1816, são as mais importantes, em razão de suas narrativas estarem mais ligadas às características tradicionais orais, e serem isentas de ajustes, lapidações, censuras e modificações realizadas para atender a interesses editoriais e ao público conservador, que consumia literatura na época.

Já Maria Tatar (1987) chama a atenção para o impacto que a primeira edição de *Kinder- und Hausmärchen*, de 1812, pode causar em uma leitura inicial. As modificações realizadas pelos irmãos Grimm buscaram atenuar a violência típica dos contos populares alemães, sem que os mesmos fossem descaracterizados. Apesar das modificações realizadas, os textos redigidos continuavam a tratar de temas como feitiçaria, assassinatos, canibalismo, relações

¹⁰GRIMM, Jacob. *Teutonic Mythology*. v. 1. London: George Bell and Sons, 1888.

¹¹GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhem. *Deutsche Sagen*. 1816-18 (Print). Dartmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972 (Reprint). 2 vols. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, 1981.

incestuosas, infanticídios, traições, entre outros temas polêmicos que singularizam o universo dos contos de Grimm.

Sylvia Maria Trusen (2010) sintetiza alguns aspectos considerados importantes a partir do chamado publicado por Jacob Grimm, que serviu para pavimentar o longo caminho que os resultados do mapeamento cultural de narrativas provenientes da tradição oral germânica trilhariam:

Em janeiro de 1811, Jacob publica uma carta aberta ao povo alemão – “*Aufforderung die gesamte Freundedeutscher Poesie und Geschichteerlassen*” (“Convocação dirigida a todos os amigos da poesia e história alemã”). Dirigida ao público leigo de modo geral, resume o projeto de compilação de narrativas populares – *die Volkserzählungen* (TRUSEN, 2010, p. 56).

É conveniente percorrer ligeiramente o *corpus* de trabalho dos irmãos Grimm, definido a partir de contos. Esses contos foram chamados por muitos estudiosos de seu legado literário como *Märchen*, em razão do amplo sentido que a palavra está revestida dentro do idioma alemão, e por, possivelmente, não haver outra terminologia tão abrangente capaz de englobar tradições, canções, provérbios e lendas. Nesse ponto, é fundamental destacar a questão do cuidado durante os processos de transcrição, tradução e adaptação das narrativas maravilhosas de tradição oral, pois, dentro de uma esfera literária romântica, os irmãos Grimm buscavam fidelidade e imparcialidade, o que ainda é questionado e revisto, como se percebe nas obras de Jack Zipes (2006), Marina Warner (1996), Maria Tatar (1987), e outros.

O posicionamento da mulher dentro das narrativas dos irmãos Grimm, por si só, pode ser analisado de maneira crítica. Sylvia Maria Trusen (2010) também destaca a maneira como as mesmas participaram do processo de pesquisa realizado pelos irmãos filólogos. “Note-se aí o lugar creditado às mulheres alemãs, cuja memória é especialmente reverenciada, cabendo ao homem a pena da transcrição” (TRUSEN, 2010, p. 57).

Os estudos do filósofo alemão Johann Gottfried Herder refletiram diretamente sobre o trabalho dos irmãos Grimm, tendo em vista sua busca pela verdadeira literatura popular, e tentativa de identificar a legítima língua alemã. De acordo com Waldyr Imbroisi Rocha (2012) e Karin Volobuef (2015), pesquisadores respeitados como Herder, Johann Wolfgang von Goethe e Johann Christoph Friedrich von Schiller conseguiram contribuir de modos distintos para compor o movimento protoromântico alemão dentro da literatura e da filosofia chamado de *Sturm und Drang*. Esse movimento contrapunha-se ao racionalismo predominante desde o Iluminismo, através de um regresso ao Romantismo essencialmente subjetivo e irracional.

No caso específico da literatura alemã, as criações veiculadas pela transmissão oral começaram a despertar interesse no séc. XVIII com Herder e o movimento préromântico *Sturm und Drang* (RÖLLEKE, 1999, p. 1151). Herder reuniu em sua antologia *Volkslieder* (ou Canções populares, 1878/79) canções antigas, provenientes

do folclore, mas também poesias contemporâneas (de Goethe, Matthias Claudius e dele mesmo). Para isso, buscou material em antigos manuscritos (como o Ludwigslied, do séc. IX) e aproveitou anotações recentes (como é o caso das canções que Goethe reuniu na região de Sesenheim², em 1771) (VOLOBUEF, 2015, p. 1-2).

Segundo o pensamento de Johann Gottfried Herder, explicado por Waldyr Imbroisi Rocha (2012), os elementos *língua* e *nação* possuem extrema importância e igual equivalência dentro da cultura nacional, e são fundamentais para que se conheça seu povo.

Havia, assim, uma equivalência entre língua e nação no pensamento de Herder. Desse modo, a fim de consolidar um ideal nacional, era necessário inicialmente consolidar as raízes e estruturas linguísticas (para Herder, a língua era o “espelho do povo”) e culturais do povo germânico. A literatura legítima de uma nação seria o resultado do que fosse encontrado em cantos, histórias e poemas populares, o que se buscaria nas línguas populares alemãs – Herder considerava a língua como “reservatório e conteúdo da literatura”. Visando a esse objetivo, Herder publica coletâneas de poesias e tradições populares da Alemanha, obra que iria servir de modelo para trabalhos semelhantes, publicados por toda a Europa. O texto de Herder veio a criar não só um novo processo de enriquecimento literário, causando uma onda de coletâneas de histórias em todo o norte do continente, mas também engendrou o mito de que um povo cria naturalmente sua própria e “pura” cultura (ROCHA, 2012, p. 136).

Percorrendo os estudos de André Jolles (1976), Nelly Novaes Coelho (1998), Jack Zipes (2002), Marcus Mazzari (2012), Waldyr Imboisi Rocha (2012) e Karin Volobuef (2015), é possível perceber a importância do trabalho realizado por outros estudiosos antecessores e sucessores dos Grimm, como Joseph von Görres (1807), e Achim von Arnim e Clemens Brentano (1819). Esses, apesar não terem conseguido a popularidade dos Grimm, oferecem importantes contribuições para estabelecer os fundamentos do legado literário e teórico de Jacob e Wilhelm Grimm.

Já em pleno Romantismo, e inspirados pela adaptação que Ludwig Tieck realizou de cantigas de amor medievais (*Minneliederausdem Schwäbischen Zeitalter*, 1803), os românticos de Heidelberg lançaram *Des Knaben Wunderhorn* ou A cornucópia maravilhosa do menino (de Achim von Arnim e Clemens Brentano, 1805-8) e *Die deutschen Volksbücher* ou Os livros populares alemães (de Joseph Görres, 1807), obras em que a tradição literária e as manifestações populares andam de mãos dadas (RÖLLEKE, 1999, p. 1152-3). Além disso, muitos escritores utilizaram elementos formais e temáticos do Volksmärchen (contos populares) como matéria prima para a elaboração de Kunstmärchen (contos literários ou artísticos), podendo-se mencionar aqui Tieck, Novalis, Hoffmann, Fouqué, Chamisso, etc (VOLOBUEF, 2015, p. 2).

Conforme explicitado no capítulo anterior, o título da obra *Kinder- und Hausmärchen* é de extrema importância dentro da teoria da literatura, de acordo com as análises de André Jolles (1976), Jack Zipes (2014), Marcus Mazzari (2012), Nelly Novaes Coelho (1998) e Karin Volobuef (2015). Isso porque a definição de narrativas populares de tradição oral, nas quais estão inseridos os contos de fadas, contos maravilhosos, lendas, sagas, mitos, fábulas, e outros, foi estabelecida após a publicação da referida coletânea:

Assim, os contos, as lendas, as cantigas populares, para os Grimm, como parte integrante da poesia popular, revelam não só a Natureza, mas o próprio espírito nacional, o *National geist*, do qual constituem vívido e transparente manifesto. Com efeito, se Povo, Natureza e Nação estão estreitamente enlaçados, a poesia que deles

emana, assim a concepção romântica, revela o espírito que os anima e unifica, malgrado as divisões territoriais. Não é pois fortuito que dessa aliança se originasse um pensamento que fixava as criações populares – *Volkslieder*, *Volksmärchen*, *Volkssagen* – às regiões de que serviam de testemunho e monumento (TRUSEN, 2010, p.59).

Marcus Mazzari (2012) explica o sentido do título da obra-prima dos irmãos Grimm:

A coleção dos irmãos Grimm ostenta, no entanto, um título mais longo, *Kinder- und Hausmärchen*, o qual pode ser traduzido por “contos maravilhosos infantis e domésticos”. O porquê dessa formulação é explicitado por Wilhelm Grimm, num ensaio de 1819 (“Sobre a essência do conto maravilhoso”), nos seguintes termos: “Contos maravilhosos infantis são narrados para que em sua luz suave e pura os primeiros pensamentos, as primeiras forças do coração despertem e vicejem; uma vez, porém que sua singela poesia, sua íntima verdade pode alegrar e instruir todo e qualquer ser humano e, ainda, uma vez que eles permanecem e são transmitidos adiante no círculo familiar, eles também são chamados de contos maravilhosos e domésticos”. Mas se estas palavras de Wilhelm Grimm representam uma explanação isolada, que pouca consequência teve para a história do gênero, à própria coletânea coube o grande mérito de consolidar efetivamente no espaço lingüístico alemão o conceito, até então pouco valorizado, de *Märchen*. Nesse processo, o conceito se associou de maneira tão inextricável ao nome Grimm que, já em pleno século XX (MAZZARI, 2012, p. 12-13).

Para Waldyr Imbrosi Rocha (2011), essas narrativas de tradição oral fazem parte da cultura popular e também estão caracterizadas por seus elementos folclóricos, filosóficos e religiosos. No princípio, elas não tinham relação com o universo literário infantil. Em meados do século XVIII, “[...] as narrativas do fantástico-maravilhoso surgem e têm os filólogos Jacob e Wilhelm Grimm como adeptos” (ROSA, 2009, p. 36).

Ainda em relação à obra *Kinder- und Hausmärchen*, tanto o simbolismo religioso, norteado por dogmas de uma tradição judaico-cristão presente na Europa, quanto o pagão e ocultista, enraizado na mitologia teutônica, celta e nórdica, foram tratados com extremo cuidado pelos Irmãos Grimm ao redigirem as histórias, para que elas fossem repassadas às gerações futuras, assim como era a tradição cultural e folclórica desses povos. As narrativas da coletânea de contos dos irmãos Grimm apresentam a luta do bem contra o mal, sendo que o bem sempre prevalece; e há uma moral de ordem religiosa, de tradição judaico-cristã, e também pagã. Ao contrário dos contos de Perrault, que trazem essa moral de forma expressa no corpo do texto, os irmãos Grimm deixam seus valores implícitos e expressos de maneira bem subjetiva:

É bem verdade que o grau de fidelidade dos Grimm hoje pode nos parecer questionável, uma vez que eles promoveram alterações como: substituição do discurso indireto pelo direto; diminuição de orações subordinadas; ampliação de descrições; tradução para o Hochdeutsch, etc. A despeito disso, é preciso enfatizar que, ao contrário de seus antecessores (dentre os quais Giambattista Basile na Itália, Charles Perrault e Mme. d’Aulnoy na França, Johann Karl August Musäus na Alemanha), os Grimm não introduziram em sua antologia nenhuma criação própria, ou seja, nenhum conto por eles inventado, nenhum episódio inédito, nenhum novo personagem (VOLOBUEF, 2015, p. 2).

O processo de documentação folclórica e cultural através da coleta e registro das narrativas populares que integram *Kinder- und Hausmärchen* não exime a autoria dos irmãos

Grimm na redação dos contos. Assim como os contos de Perrault, as narrativas dos Grimm lidam com temáticas obscuras e polêmicas, que, a princípio, não deveriam fazer parte de um conteúdo literário destinado para crianças. A violência descrita nas narrativas dos Grimm é considerada por renomados teóricos literários, tais como Maria Tatar (1987), Jack Zipes (2006) e Nelly Novaes Coelho (1998), como o traço diferencial dos contos populares alemães. Pode-se dizer que essas narrativas maravilhosas não eram destinadas para o entretenimento de crianças ou adultos, mas sim para a produção de conhecimento inspirado pelo advento do pensamento racional e científico que aflorou no continente europeu em meados do século XVIII.

O impacto da busca por respostas lógicas e coerentes teve uma abrangência multidisciplinar, o que atingiu diretamente os estudos de Línguas e Gramática Comparada na grande área da Filologia. Os irmãos Grimm faziam parte do Círculo Intelectual de Heidelberg, na Alemanha, e desenvolveram importantes trabalhos referentes à filologia, folclore e mitologia alemã, além de pesquisas sobre história do direito alemão.

O trabalho de pesquisa filológica dos irmãos Grimm era focado nas narrativas populares orais, as quais eram transmitidas de geração para geração e cuja origem se perdeu no tempo. Os pesquisadores partiram da ideia de analisar as características do corpo linguístico indo-europeu e indo-germânico, que desenvolveu diversas línguas faladas na Europa, assim como dialetos. Desse modo, seria possível estabelecer “[...] as “leis” que teriam determinado os diferentes processos de transformações havidos, mas também descobrir a verdadeira identidade nacional de cada povo” (COELHO, 1998, p. 72).

Enquanto bibliotecários e filólogos, os Grimm nortearam-se pela busca do saber no que se refere às raízes da língua alemã, dos mitos e lendas remanescentes do passado, das narrativas e histórias permeadas do espírito e identidade nacionais – aspecto que merece ser ressaltado em vista das invasões napoleônicas e da derrota da Alemanha pelo exército francês em 1806 (VOLOBUEF, 2015, p. 3).

A questão da identidade nacional alemã refletida através das narrativas maravilhosas dos Grimm e uma suposta autoria coletiva já foram cuidadosamente analisadas no trabalho de Waldyr Imbroisi Rocha (2012), que apresenta uma reflexão acerca das formas de coleta dos contos e pondera sobre alguns aspectos interessantes. Os irmãos Grimm buscaram a unidade da língua alemã, apesar da existência de uma infinidade de dialetos da grande população, que se encarregava de repassar os contos oralmente. Segundo os próprios irmãos Grimm, eles não percorreram o território alemão conversando com os camponeses, mas tiveram acesso aos contos por meio de algumas pessoas que recontaram as histórias, as quais foram posteriormente reformuladas pelos mesmos.

Porém, modificações ainda mais explícitas foram realizadas. Muitos elementos de violência e crueldade foram extirpados para evitar choques (embora vários exemplos ainda tenham sido preservados na versão final da antologia), diferentes versões de um mesmo conto foram fundidas e expressões consideradas tradicionais dos contos de fadas foram deliberadamente inseridas, como “era uma vez” ou “e viveram felizes para sempre” (BURKE, 2010, p. 45). Entre 1812 e 1822, o principal trabalho dos dois pesquisadores foi a modificação deliberada de elementos cuja permanência não era “indicada” e a inserção de fórmulas prontas que não eram utilizadas pelos camponeses de uma forma geral. Tais apontamentos deslegitimam a ideia de que os contos seriam publicados exatamente como lhes chegavam às mãos (ROCHA, 2012, p. 137-138).

Segundo Samuel Föhr (2009), a cultura contemporânea ocidental é caracterizada por um sentimento antiespiritual que atinge diversas áreas da ciência e das artes, como a Literatura. Nesse contexto, as narrativas maravilhosas, como também os simbolismos espirituais que elas apresentam, tendem a ser desvalorizados. Ainda de acordo com o autor, as produções literárias da Idade Média foram permeadas por simbolismos da tradição cristã, que funcionavam como norteadores interpretativos da moralidade dos contos¹². “Isto não implica uma leitura de interpretação cristã nos contos dos Grimm, tendo em vista que eles transcenderam qualquer exegese restritiva” (FÖHR, 2009, p. 8, tradução nossa).¹³

Muitas das histórias dos irmãos Grimm começam por alusões religiosas. O Velho Rejuvenescido começa assim: “No tempo em que Nosso Senhor ainda andava neste mundo, ele e São Pedro pararam uma noite em casa de um ferreiro”. Noutra história, O Pobre e o Rico, Deus, tal como qualquer outro herói dos contos de fadas, está cansado de tanto andar. A história começa: “Nos velhos tempos em que Deus ainda andava neste mundo por entre os homens, aconteceu uma vez que, cansado, foi surpreendido pela noite antes de poder chegar a uma estalagem. Duas casas estavam na sua frente, uma de frente para a outra” (BETTLEHEIM, 1991, p. 23).

Ronald G. Murphy (2002) faz uma interpretação dos contos dos irmãos Grimm fundamentada em antigas crenças espirituais de tradição judaico-cristã, considerada pelo próprio autor como um passo além das análises psicanalíticas de Bruno Bettelheim (1976).¹⁴ Sua interpretação é feita por perspectivas multidisciplinares realizadas a partir de embasamentos teóricos junguianos, marxistas, sociopolíticos, dialéticos, históricos, feministas, mitológicos, econômicos e religiosos. Todos esses elementos demonstram a complexidade e riqueza das narrativas literárias que foram coletadas e redigidas pelos irmãos Grimm.

As interpretações religiosas dos contos de *Kinder- und Hausmächen* são fundamentadas em anotações e marcações realizadas por Wilhelm Grimm em sua Bíblia pessoal, bem como nos textos referentes às narrativas épicas medievais utilizados como seu objeto de estudo. As crenças religiosas cristãs de Wilhelm Grimm podem ser consideradas como um forte orientador

¹²Ressalta-se que esse fenômeno de valorização do Cristianismo nas produções artísticas e culturais foi denominado de *Gesta Romanorum*, que significa “Atos dos Romanos”.

¹³“This is not to suggest reading a Christian interpretation into the Grimm tales, for they transcend any such narrow exegesis” (FÖHR, 2009, p. 8).

¹⁴ BETTELHEIM, Bruno. *The Uses of Enchantment, the meaning and importance of fairy tales*. New York: RandomHouse, 1976.

de sua espiritualidade, tendo em vista que o Cristianismo está intensamente estruturado na ideia do amor e da fé. O pesquisador Wilhelm Grimm buscou oferecer em seus contos uma perspectiva diacrônica e ecumênica que deveria seguir os mesmos moldes literários das escrituras bíblicas que foram utilizadas como fonte de inspiração, fato esse que torna possível diversas interpretações religiosas de suas narrativas (MURPHY, 2002).

Wilhelm Grimm também foi diretamente responsável pela formatação e edição final de cada um dos contos publicados, o que os revestiu de uma escrita poética e quase religiosa. Isso se deu através de adição, exclusão de elementos e trechos, ou qualquer modificação que se fizesse necessária para deixar explícito ou implícito sua perspectiva espiritual, além de sua convicção de que os contos foram fragmentos da antiga fé, cujo propósito era despertar sentimentos no coração humano.

O trabalho dos irmãos Grimm é revestido de uma série de características que possibilitam interpretações interessantes a partir de um estudo mais minucioso. Desse modo, a seguir, serão analisados os contos “Branca de Neve”, “O Flautista de Hamelin”, “Rumpelstiltskin”, e “A Água da Vida”, considerando a simbologia referente aos dogmas cristãos e pagãos, e também o processo de construção da moralidade.

3.2 “Branca de Neve” (“*Schneewittchen*”)

Em 1937, os estúdios de produção cinematográfica Walt Disney Pictures lançaram seu primeiro filme de animação totalmente em cores, chamado *Branca de Neve e os Sete Anões* (*Snow White and the Seven Dwarfs*). O roteiro foi baseado no conto dos irmãos Grimm, “Branca de Neve” (“*Schneewittchen*”), publicado na primeira edição de *Kinder- und Hausmärchen* de 1812, e classificado na coletânea como conto 53.

É possível identificar algumas diferenças entre a película e a narrativa maravilhosa original, levando em consideração a finalidade principal de adequação do conteúdo veiculado ao público infantil. Ao longo do século XX, a história serviu de hipotexto para a elaboração de roteiros para mídias audiovisuais e outras adaptações literárias:

O desenho animado de longa-metragem *Branca de Neve e os sete anões*, de Walt Disney (1937), ofuscou de tal modo outras versões da história que é fácil esquecer que o conto está amplamente disseminado em diversas culturas (TATAR, 2004, p. 84).

O desenho animado *Branca de Neve e os Sete Anões* foi um grande sucesso de público e crítica, sendo considerado pelo próprio cineasta Walt Disney como sua obra-prima. O desenho continua sendo aclamado, apesar de certas diferenças que podem ser identificadas em relação à obra literária. Alguns elementos da película foram inspirados em uma adaptação teatral

apresentada na Broadway em 1912, *Snow White and the Seven Dwarfs*, na qual os anões receberam nomes individuais pela primeira vez.

A escolha do conto dos irmãos Grimm para ser adaptado certamente não foi aleatória, especialmente pelo fato de “Branca de Neve” ser também considerada por teóricos e pesquisadores literários como um dos contos de fadas mais conhecidos de todos os tempos, ao lado de “Chapeuzinho Vermelho”, que também foi recontado pelos irmãos Grimm e por Charles Perrault, conforme afirma Adelino Brandão (1995). Sendo assim, “[...] Branca de Neve é dos mais conhecidos contos de fadas. Tem sido narrado sob várias formas em todos os países e línguas europeias; daqui se disseminou para outros continentes” (BETTLEHEIM, 1991, p. 253).

Como a grande maioria dos contos, “Branca de Neve” é uma narrativa de tradição oral antiga, cuja origem se perde no tempo em razão da identificação de diversas histórias semelhantes em diferentes continentes, tais como África e Ásia. Essa famosa história “[...] remonta a vários séculos antes de Cristo, sob várias formas, em diversos países. Mas foi da Europa medieval que o conto se disseminou para o Ocidente e Oriente, levado pelos colonizadores de língua européia” (BRANDÃO, 1995, p. 107-108).

Ronald G. Murphy (2002) estruturou um importante trabalho analítico acerca do simbolismo cristão apresentado em “Branca de Neve”, tomando como embasamento teórico as considerações tecidas pelos irmãos Grimm em uma edição especial comentada de *Kinder- und Hausmärchen*¹⁵, que foi publicada por eles, ainda em vida, em três volumes. A versão de “Branca de Neve” dos irmãos Grimm teria sido resultado de uma pesquisa que reuniu diversas histórias pagãs que narravam um mesmo acontecimento. É importante destacar que, mesmo antes da publicação da coletânea de contos, a história da princesa de pele branca como a neve já era tradicional e extremamente popular entre os povos germânicos, apesar de algumas diferenças e peculiaridades que o conto poderia apresentar, dependendo da sua região de origem (MURPHY, 2002).

Diversas versões são relatadas por Ronald G. Murphy (2002) em seu trabalho. A primeira delas diz respeito a um rei e uma rainha que passeavam de trenó nos jardins do palácio em um dia de inverno. Enquanto a rainha descascava uma maçã, acidentalmente cortou o dedo,

¹⁵ GRIMM, Jacob. GRIMM, Wilhelm. *Kinder- und Hausmärchen*. Berlin: Reimer, Bd. 1 & 2, 1819; Bd. 3, 1822. De acordo com Murphy (2002), o volume 3 contém as anotações dos irmãos Grimm, além do ensaio de Wilhelm Grimm sobre a natureza dos contos que se encontra disponível na Firestone Library, na Universidade de Princeton. O volume 3 correspondia essencialmente a uma compilação somente com as notas dos Grimm sem o texto literário. É interessante observar que essas três primeiras publicações estava voltada para pesquisadores e posteriormente passou a ser reformulada e editada visando um mercado consumidor mais amplo.

e, nesse momento, deixou cair três gotas de seu sangue sobre a neve. Então, fez um pedido para ter uma menina de pele branca como a neve e lábios vermelhos como sangue. O autor chama a atenção para associação das cores vermelho e branco dentro das narrativas orais pagãs, o que os irmãos Grimm tentavam ressaltar em “Branca de Neve”. No conto em questão, tem-se a maçã (vermelha e branca) e ainda a neve (branca) manchada pelo sangue (vermelho), que eram as características tão sonhadas pela rainha em relação a sua filha.

“Branca de Neve” está intimamente ligada com a realeza, pois a maioria de suas versões relatam a história de uma rainha (mãe ou madrasta) que sente inveja da beleza de sua filha, ou enteada. Entretanto, Ronald G. Murphy (2002) chama a atenção para uma versão extremamente peculiar, que narra o episódio de um conde e uma condessa que caminhavam nos jardins do palácio, em uma fria manhã de inverno, quando a condessa, infeliz por ainda não ser mãe, fez o pedido de ter uma filha de pele branca como os três montes de neves que ela avistou, lábios vermelhos como as três poças de sangue pelas quais cruzou ao longo do caminho, e cabelos negros como os três corvos que a sobrevoavam.

Ronald G. Murphy (2002) ainda relata uma versão na qual a rainha conduz a filha de pele branca como a neve até a floresta, em um dia frio de inverno, para colher rosas vermelhas como sangue. E enquanto a menina estava ocupada, montando um buquê, foi abandonada à própria sorte. Segundo o autor, essa narrativa é muito similar à outra, na qual a Rainha Má leva a menina até a casa dos sete anões que vivem na floresta e que matam meninas inocentes. Entretanto, os mesmos decidiram poupar a vida da princesa em troca de serviços domésticos.

É justamente nessa versão de “Branca de Neve” que se encontra seu cachorro, chamado Espelho (*Spiegel*), que é mantido no castelo com a Rainha Má, após ela se livrar da jovem princesa. A Rainha Má perguntou ao cachorro Espelho, escondido debaixo da mesa, quem era a mulher mais bela do reino inglês (essa versão do conto se passa em algum lugar da Inglaterra). Então, ele respondeu com um latido temeroso que Branca de Neve ainda vivia.

A versão final apresentada pelos irmãos Grimm apresentou o Espelho Mágico, que foi definitivamente incorporado ao conto, sendo que, até os dias atuais, é difícil encontrar alguma alusão à história que não faça menção ao artefato e seus diálogos reveladores com a Rainha Má, apesar de não ter sido uma inovação assinada originalmente por eles. O espelho está presente em ambas as versões, mas com peculiaridades interessantes. Na versão dos irmãos Grimm, assim que a madrasta de Branca de Neve ascende ao trono, ela começa a fazer uso constante de seu artefato mágico para reafirmar sua beleza, questionando-o sobre quem era a mais bela de todas, até o dia em que a imagem de sua enteada apareceu refletida em seu lugar, e a Rainha Má foi tomada por um forte sentimento de inveja.

Ao ouvir tais palavras do espelho, a rainha ficou pálida de inveja e, a partir desse momento, passou a odiar Branca de Neve; quando olhava para ela e pensava que, por sua culpa, não seria mais a mulher mais bela da Terra, sentia seu coração revirar. Atormentada pela inveja, ela chamou um caçador e disse a ele: “Leve Branca de Neve para longe na floresta e mate-a ali; e, para provar que cumpriu minhas ordens, traga-me seu pulmão e seu fígado, que eu vou cozinhar no sal e comer” (GRIMM; GRIMM; 2012, p. 248).

O simbolismo do espelho costuma ser objeto de inúmeros estudos e análises, conforme já foi explicado por Bruno Bettelheim (1976), Ronald G. Murphy (2002), Maria Tatar (2004), John Hanson Saunders (2008) e Jack Zipes (2014). Sentimentos obscuros como inveja, narcisismo e ambição são canalizados na voz emitida pelo espelho, que leva a Rainha Má a desejar a morte da princesa (sua enteada ou filha), que é mais jovem, mais bonita e poderia assumir o trono:

Sois de todas a mais bela. A voz no espelho pode ser vista como uma voz sentenciosa, representando o pai desaparecido, ausente ou o patriarcado em geral, que atribui extremo valor à beleza. Mas essa voz poderia ser também um eco da avaliação que a própria rainha faz de si, uma avaliação que é, sem dúvida, moldada por normas culturais relativas à aparência física (TATAR, 2004, p. 86).

Segundo as considerações de Ronald G. Murphy (2002), o espelho aparece fortemente ligado à outra fonte alemã que os irmãos Grimm tiveram acesso, e, conseqüentemente, influenciou na concepção do artefato mágico. De acordo com Samuel Föhr (2009), o simbolismo do espelho pode ser interpretado como um meio da verdade ser afirmada de modo inquestionável, tendo em vista que o reflexo jamais mente, apesar de parques de diversão utilizarem espelhos como instrumentos capazes de confundir as pessoas em seus labirintos. Samuel Föhr (2009) considera que em “Branca de Neve” o simbolismo do Espelho Mágico está revestido de uma essência divina:

Agora qualquer referência à verdade na história é também uma referência à única verdade espiritual – de fato, um dos nomes islâmicos de Deus é “A Verdade”. Além disso, assim como o espelho permanece o mesmo apesar das imagens mudarem, e desse modo, Deus permanece essencialmente o mesmo apesar das mudanças dos fenômenos do mundo (TRADUÇÃO LIVRE) (FÖHR, 2009, p. 23).¹⁶

Em oposição a essa interpretação espiritualista do simbolismo do Espelho Mágico, Samuel Föhr (2009) ressalta a perspectiva psicanalítica oferecida por Maria Tatar (1987), segundo a qual o artefato em questão estaria canalizando a voz patriarcal do Rei, pai biológico de Branca de Neve. Nessa interpretação, o Espelho Mágico ilustraria a preocupação da Rainha Má (mãe ou madrasta) em competir com a princesa pela atenção exclusiva do Rei.

[...] em vez de ler a história como uma trama edípica em que mãe e filha rivalizam sexualmente pela aprovação do pai (encarnado como a voz no espelho), sugerem que o conto espelha nossa divisão cultural da feminilidade em dois componentes, uma

¹⁶“Now any reference to truth in a story is also a reference to ultimate or spiritual truth – indeed, one of the Muslim names for God is “The Truth”. Besides, just as a mirror remains essentially the same though it contains changing images, so too God remains essentially the same though containing all the changing phenomena of the world” (FÖHR, 2009, p. 23).

divisão que ganha grande relevo em nossa versão mais popular do conto (TATAR, 2004, p. 85).

Como é característico dos contos dos irmãos Grimm, “Branca de Neve” é uma narrativa maravilhosa fortemente permeada por simbolismos cristãos e pagãos. De acordo com Jack Zipes (2014), os textos de *Kinder- und Hausmärchen*, por estarem dispersos anteriormente à sua compilação na tradição popular oral europeia, conseguem ir além das definições simples de contos de fadas (contos, lendas, histórias sem sentido, fábulas, anedotas, lendas religiosas, mitos e contos mágicos), por transmitirem valores filosóficos, religiosos, culturais e folclóricos.

Conforme explica Ronald G. Murphy (2002), Wilhelm Grimm reestruturou completamente “Branca de Neve” de uma maneira complexa, pois não se limitou a recontar a versão pré-medieval, ou mesmo reescrever uma história pagã. A combinação de diferentes narrativas com pontos de intersecção em comum foi permeada de simbolismos de tradição religiosa judaico-cristã, tais como pássaros, ressurreição, príncipe e caçador:

[...] e por meio da reinterpretação dos anões e da maçã, o conto irá se tornar uma história de salvação contada em uma harmonia entre a espiritualidade cristã e a mitologia germânica assim como também de um elemento clássico (MURPHY, 2002, p. 118, tradução nossa).¹⁷

Algumas mudanças realizadas nas primeiras versões de “Branca de Neve” dos irmãos Grimm, embora sutis e apesar de não alterarem a essência da história, merecem nota. Conforme D. L. Ashliman (2005), a primeira edição do conto foi publicada em 1812, mas as modificações narrativas foram introduzidas em 1819. Ainda segundo o pesquisador, a versão de 1812 é a mais fiel à tradição popular oral, uma vez que a Rainha, mãe biológica da princesa Branca de Neve, volta-se contra a própria filha em razão de um forte sentimento de inveja e ódio. A personagem da madrasta má foi introduzida na história na versão de 1819:

Em seus detalhes, Branca de Neve pode variar imensamente de cultura para cultura, mas possui um núcleo estável e facilmente identificável no conflito entre mãe e filha. Em muitas versões do conto a rainha má é a mãe biológica da menina, não uma madrasta. (Os Grimm, num esforço para preservar a santidade da maternidade, não se cansavam de transformar mães em madrastas.) (TATAR, 2004, p. 84-85).

Outro ponto diferencial que merece destaque é que, na primeira versão, de 1812, o pedaço de maçã envenenado ingerido por Branca de Neve foi expelido no momento em que o servo do Príncipe se irritou por ter que carregar o pesado caixão de vidro, e atingiu o corpo que ali estava com um golpe. No texto alterado de 1819, um dos servos do Príncipe acidentalmente tropeçou enquanto carregava o caixão de vidro, fato esse que ocasionou o deslocamento do pedaço de maçã envenenado que estava alojado na garganta de Branca de Neve:

[...] o solavanco soltou o pedaço de maçã envenenado que estava entalado na garganta de Branca de Neve. Há um marcante contraste entre esse despertar acidental e o beijo

¹⁷ “[...] and by reinterpreting the dwarfs and the apple, the tale will become a story of salvation told in a harmony of Christian spiritually and Germanic myth with a Classical element as well” (MURPHY, 2002, p. 118).

(tomado de A Bela Adormecida) que desperta Branca de Neve no desenho animado de Disney. Embora o príncipe tenha manifestado devoção por Branca de Neve, no fim é por puro acaso que ela volta à vida (TATAR, 2004, p. 98).

Nesse sentido, Samuel Föhr (2009) tece uma análise fundamentada nos estudos de Ellis (1983),¹⁸ tendo em vista que, nas narrativas populares de tradição oral, as mães biológicas são agentes do mal, a partir do momento em que se tornam inimigas dos filhos. Entretanto, os irmãos Grimm conseguiram oferecer um diferencial característico nos contos de *Kinder- und Hausmärchen*, quando apresentam a figura da madrasta, que se tornou a principal responsável por práticas que colocam em risco a vida de seus enteados. “Como as bruxas e os bichos-papões do folclore, a rainha pratica atos canibalescos, na esperança de, ingerindo Branca de Neve, adquirir também sua beleza (TATAR, 2004, p. 88).

Dentro das narrativas da tradição oral, o mito e o conto possuem elementos que são praticamente impossíveis de se fragmentar. Sob uma perspectiva geral, não é possível fazer uma separação precisa de onde termina um e começa o outro. Em relação ao conto “Branca de Neve”, Samuel Föhr (2009) identifica alguns pontos interessantes que podem justificar sua relevância dentro das narrativas maravilhosas em razão da presença de elementos religiosos e místicos (judaico-cristãos e pagãos) que possibilitam uma abordagem precisa do conteúdo espiritual dos contos folclóricos. Entretanto, Föhr (2009) chama a atenção para o fato de que a maioria dos mitos que deram origem aos contos não relatam diretamente conteúdos espiritualistas. O autor fundamenta suas considerações em diferentes perspectivas psicanalíticas (freudiana, junguiana, estruturalista, entre outras), tendo em vista que a natureza sagrada das histórias está materializada nos rituais que ali estão descritos, pois o pesquisador considera que os simbolismos espirituais são os mais importantes dentro dos contos de fadas.

Destarte, consoante com as palavras de Samuel Föhr (2009), a análise do processo de interligação de mitos, contos folclóricos e rituais deve ser realizada com cautela, já que esses elementos não podem ser considerados como sobras esquecidas de alguma tradição cultural de um passado remoto. Os estudos do autor têm como base o pensamento de Marie-Louise von Franz (1978)¹⁹, Arnold Van Gennep (1960)²⁰, Émile Nourry com o pseudônimo Pierre

¹⁸ELLIS, John. *One Fairy Story Too Many*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

¹⁹FRANZ, Marie-Louise von. *L'Interprétation des contes de fées*. Paris: Editions Jacqueline Renard, 1978.

²⁰VAN GENNEP, Arnold. *The Rites Of Passage*. Chicago: University of Chicago Press, 1960, p.92.

Saintyves (1923)²¹, Vries (1954)²², Mircea Eliade (1968)²³, Max Lüthi (1976)²⁴ e Bruno Bettelheim (1989)²⁵.

Segundo Zipes (2014), o processo de construção da moralidade nos contos dos irmãos Grimm está permeado de símbolos que transmitem significados diretos e indiretos simultaneamente, em virtude de um complexo conjunto de mensagens filosóficas, filológicas e artísticas que caracterizam de forma definitiva suas narrativas maravilhosas. O conto “Branca de Neve” exemplifica bem o antagonismo entre bem e mal, representado pela luta pela sobrevivência de uma jovem princesa que é perseguida por sua madrasta má. A realeza aparece como pano de fundo não somente no conto em questão, mas em boa parte das narrativas populares europeias, e desempenha um papel importante para desenvolver as complexas relações familiares disfuncionais.

De acordo com a segunda versão do conto, apresentada em 1819, duas rainhas aparecem na história em tempos distintos, sendo elas a mãe biológica de Branca de Neve, que morre logo após seu nascimento, e sua madrasta, que os Grimm fazem referência no conto como a Rainha Má. Muito se discute sobre quem seria a personagem principal da narrativa, apesar de seu título evidenciar o nome da jovem princesa de coração nobre, conforme percebe-se em estudos realizados por John Hanson Saunders (2008) e as considerações psicanalíticas freudianas de Bruno Bettelheim (1991).

A rainha morreu depois do nascimento da criança. Os Grimm só acrescentaram um episódio introdutório sobre o nascimento de Branca de Neve e a morte de sua mãe a edições posteriores de sua coletânea. Na versão manuscrita de Branca de Neve de 1810, há apenas uma rainha, que é tanto a mãe biológica de Branca de Neve quanto o seu algoz (TATAR, 2004, p. 86).

Para a pesquisadora Marina Warner (1996), a madrasta é caracterizada de uma maneira peculiar nos contos de fada, e em especial nas narrativas maravilhosas dos irmãos Grimm. Essa apresentação considerada tradicional nos contos dos Grimm e Perrault é muito discutida por estudiosos que analisam a abordagem feminina na literatura, de modo geral, e em especial nos contos de fadas.

Em “Branca de Neve”, a madrasta aparece como um agente do mal que canaliza em si desvios de caráter e todos os aspectos considerados negativos da natureza humana, como inveja, ódio, ambição, vaidade, canibalismo e outros. No caso do conto em questão, há uma

²¹ SAINTYVES, Pierre (Émile Nourry). *Les contes de Perrault et les récit parallèles*. Leurs origines. Coutumes primitives et liturgies populaires. Paris, 1923.

²² VRIES, Jan de. *Betrachtungen zum Marchen*, besonders in reinem, Verhiltitfifis zu Heldensage und Mythos, Helsinki, 1954.

²³ ELIADE, Mircea. *Myth and Reality*. New York: Harper & Row, 1968, p.201.

²⁴ LUTHI, Max. *Once Upon A Time*. Bloomington: Indiana University Press, 1976, p.59-60.

²⁵ BETTELHEIM, Bruno. *The Uses of Enchantment*. New York: Vintage Books, 1989, p.12

singularidade interessante no padrão da madrasta malvada, que é retratada na história como uma bela rainha.

Geralmente, os irmãos Grimm apresentam vilãs como bruxas (como se pode perceber em “João e Maria”, “A Bela Adormecida” e “Rapunzel”), entretanto, em outras narrativas como “Branca de Neve” (destaca-se também o conto sombrio e relativamente desconhecido, “A Sogra”), a personagem antagonista e de impacto na história, é apresentada como uma Rainha. Tendo em vista a espiritualidade e o conhecimento teológico de Wilhelm Grimm, é possível identificar a possível fundamentação bíblica para utilização da figura de uma rainha como agente do mal.

No Velho Testamento, no livro de 1 Reis, entre os capítulos 16 até 22, encontramos o relato do reinado de Acabe e sua mulher, a rainha Jezabel, que é considerada como uma das personagens bíblicas mais malignas em virtude de sua perseguição ao profeta Elias. Segundo as Escrituras, Jezabel era uma princesa fenícia e, portanto vista como pagã, que se casou com rei Acabe para governar Israel de maneira tirana e opressora. Dentre os seus atos, havia a imposição de crenças religiosas que se opunham aos costumes do povo judeu, principalmente em relação às questões de submissão feminina e sexualidade, já que a maneira que a mesma cultuava seu deus, Baal, era através de orgias e rituais de feitiçaria. Jezabel exercia seu poder manipulando Acabe, fazendo com que ele a obedecesse mesmo contra sua própria vontade, principalmente, quando buscava assassinar qualquer profeta que pregasse a lei de Moisés e cultuasse o Deus de Israel.

A figura de Jezabel na Bíblia é revestida de profundos simbolismos, em razão de ser mencionada também no Novo Testamento, no livro de Apocalipse para representar a falsa profetiza que enganaria os cristãos por meio de doutrinas místicas e malignas. O profeta Elias ofereceu grande oposição à religião pagã de Baal, e por isso foi perseguido por Jezabel, que buscava lhe tirar a vida.

Os irmãos Grimm em “Branca de Neve” apresentam uma vilã como a Rainha Má que muitas vezes a cultura popular classifica como bruxa, tendo em vista seus poderes sobrenaturais (de comunicação com o espelho, de transformação em outras pessoas e a manipulação de venenos mortais). A inveja e a vaidade da Rainha deixam um tom sensual abordado de maneira subjetiva pelo texto dos Grimm:

O conto gira em torno da rivalidade (sexual) entre madrasta e filha, com Branca de Neve na posição da “inocente heroína perseguida” dos contos de fadas. Numa das interpretações do conto, Branca de Neve foi vista como uma história que mapeia a trajetória do amadurecimento “normal” da mulher (em termos simbólicos) e descreve

um estudo de caso do ciúme materno em sua forma mais patológica (TATAR, 2004, p. 87).

Logo no início do conto, os irmãos Grimm oferecem um panorama geral da história, com elementos recorrentes em grande parte das narrativas de *Kinder- und Hausmärchen*. As cores aparecem descritas com cuidado, com a descrição da Rainha, que é a mãe biológica da princesa Branca de Neve, que costurava sentada próxima a uma janela no palácio, em uma fria manhã de inverno, e admirava a paisagem completamente branca em decorrência da neve. Os pensamentos da Rainha aparecem descritos como se ela estivesse fazendo uma oração, momento esse em que a mesma espetou o dedo e deixou cair sobre o chão coberto de neve três gotas de seu sangue, e então fez um pedido: uma filha de pele branca como a neve, cabelos negros como ébano e lábios vermelhos como sangue.

O fato de a rainha estar aparentemente infeliz pela impossibilidade de ser mãe torna possível questionar se a mesma não teria feito um pacto pedindo um filho, seguindo os rituais pagãos de bruxaria em geral, que envolvem sangue e elementos da natureza. Na história, após essa manhã de inverno, a Rainha ficou grávida e deu à luz a uma menina, que recebeu o nome de Branca de Neve por ter exatamente as características descritas pela mãe no momento que espetou o dedo e fez seu pedido. Porém, a Rainha morreu logo após o nascimento da filha, e o Rei, pai de Branca de Neve, ficou tomado por uma imensa tristeza, até o dia em que se casou novamente.

O simbolismo espiritual do belo parágrafo de abertura do conto “Branca de Neve” é analisado detalhadamente por Samuel Föhr (2009), que consegue identificar um denominador comum entre dogmas judaico-cristãos, hinduísmo e mitologia greco-romana. Segundo o autor, o jardim é o local da gênese, da criação da vida, representada pelas três gotas de sangue, ao mesmo tempo em que este também representa o sacrifício e holocaustos oferecidos ao mundo espiritual. Além disso, é interessante mencionar que em diversas passagens bíblicas (em ambos os Testamentos) pode-se encontrar o uso da expressão “branco como neve” para descrever condições de pureza e bondade espiritual. No Cristianismo, o sangue também aparece revestido de um simbolismo purificador, tendo em vista que as máculas dos pecados da humanidade podem ser limpas a partir do momento em que as pessoas reconhecem e aceitam a Salvação através do sangue derramado no sacrifício de Jesus.

A passagem em que o caçador demonstra misericórdia e se recusa a matar Branca de Neve e cumprir as ordens da Rainha Má é apontada como uma versão de duas conhecidas histórias, tendo em vista que assim como “[...] na história da Ifigênia, e de Isaac (Bíblia), na hora de sacrificar a criança, o caçador fica condoído [...]” (BRANDÃO, 1995, p. 109). Os

estudos de Samuel Föhr (2009) também ressaltam o conteúdo do livro de Gênesis, capítulo 22, episódio em que Abraão quase sacrificou seu filho Isaac, mas, por fim, ofereceu em holocausto um cordeiro. Além da narrativa bíblica, esse trecho também faz referência ao mito grego de Ifigênia, que também quase foi sacrificada pela deusa da caça Artemis, que se comoveu com o coração nobre da princesa e a substituiu por uma corça.

A numerologia em “Branca de Neve”, conforme explica Adelino Brandão (1995), tem uma posição de destaque dentro do trabalho dos irmãos Grimm como um todo. Destaca-se o importante papel que os números têm dentro das Sagradas Escrituras, uma vez que sua forma de organização é feita a partir da disposição coordenada de números para indicar versículos, e ainda, é possível identificar uma repetição de citações de certos números, tanto no Antigo quanto no Novo Testamento.

Os números, que muitas vezes constam no próprio título, também aparecem esparsos ao longo da narrativa. O número três, por exemplo, aparece repetidamente em vários contos dos Grimm, e possui um valor singular dentro das escrituras bíblicas. Seu simbolismo conseguiu influir as sociedades judaico-cristãs em virtude da própria concepção de Deus, que aparece estruturada na noção da trindade - Pai, Filho e Espírito Santo, bem como na definição do homem embasada na ideia de três elementos interligados - corpo, alma e espírito.

Nesse sentido, para Adelino Brandão (1995),

Os numerologistas têm também neste e noutros contos dos Grimm, de temática semelhante, uma fonte inesgotável para digressões, oferecidas pelas histórias. “Os três irmãos” (Die drei Brüder). “Os três preguiçosos” (Die Drei Faulen). “As três penas” (Die drei Federn), “Os três aprendizes” (die Drei Handwerksburschen)... etc. etc., “Os seis criados” (Die sechs Diener), “Os dois peregrinos” (die beiden Wanderer), “Os quatro irmãos artistas” (Die vier kunstreichen Brüder), “Os doze caçadores” (Die zwölf Jäger), etc., numerologia que sai do âmbito da crítica literária e do estudo do texto, para as interpretações pitagóricas, o misticismo numérico, a cabala e o folclore da matemática... Do interesse pelo tema e da importância dessas interpretações dizem bem a vasta literatura e a bibliografia volumosa existente a respeito, nas principais línguas da Europa e das Américas (BRANDÃO, 1995, p. 84).

Os números sete e três aparecem no conto “Branca de Neve” em diversos momentos: três gotas de sangue derramadas pela Rainha, mãe de Branca de Neve; três cores da princesa (branco, vermelho e preto); três tentativas de assassinar Branca de Neve; Branca de Neve tem sete anos quando a Rainha Má decide livrar-se dela²⁶; sete anões que vivem além das sete

²⁶ “Quando chegou aos sete anos. Em séculos anteriores, especialmente antes do início da educação pública, a infância tinha uma duração muito menor, sendo as crianças integradas ao mundo adulto do trabalho antes mesmo de entrarem na puberdade. Ainda assim, é difícil conciliar a tenra idade de Branca de Neve com o fato de que ela se casa no fim da história, em particular porque não há sinais que marquem seu amadurecimento. A maior parte das ilustrações a representa como uma adolescente ou jovem adulta aproximando-se de uma idade adequada ao casamento” (TATAR, 2004, p. 87).

montanhas e que trabalham em minas de ouro; três dias que os sete anões esperaram Branca de Neve despertar; três pássaros que vêm lamentar a morte da princesa dentro do caixão de cristal.

Vale demarcar que alguns dos diversos relatos inerentes ao número três que aparecem nas narrativas bíblicas presentes em ambos os testamentos: a princípio, tem-se a figura da Trindade, tendo em vista que a própria concepção de Deus na crença judaico-cristã está fundada em três elementos indissociáveis, que são Pai, Filho e Espírito Santo. O ser humano também, feito à imagem e semelhança de Deus, apresenta sua essência repartida em três: corpo, alma e espírito. Dentre os doze apóstolos, três que eram os mais próximos a Jesus (Pedro, Tiago e João) e, por isso, tiveram a oportunidade de testemunhar sua transfiguração. No Velho Testamento, Samuel foi chamado por Deus três vezes. Jesus foi tentado por Satanás no deserto por três vezes, e também caiu por três vezes enquanto carregava sua cruz, e esta tinha um letreiro escrito em três línguas; e no alto do monte Calvário, havia três cruzes no dia da morte de Cristo, sendo que a ressurreição aconteceu três dias depois. Segundo as Escrituras, Jonas esteve por três dias dentro do ventre do peixe gigante.

Samuel Föhr (2009) destaca a identidade de Deus como ser supremo, e a complexidade de sua existência dentro dos textos bíblicos (Velho e Novo Testamento) que apresentam um único Deus, que está dividido em três pessoas. “Sendo assim, no hinduísmo, a primeira manifestação de Deus é chamada de *satchitananda* ou ser-consciência-bênção. Deve ser entendida como o ser universal que habita o mundo e constitui nosso verdadeiro eu [...]” (FÖHR, 2009, p. 13-14, tradução nossa)²⁷.

Já o número sete, que é o número mais citado na Bíblia, está relacionado à perfeição de Deus, pois representa, segundo a numerologia judaico-cristã, a plenitude da provisão divina através das obras celestiais na vida dos homens, tendo em vista uma análise mais aprofundada da Bíblia. Percorrendo ligeiramente as escrituras bíblicas, é possível identificar 735 utilizações do número 7, sendo que 54 constam somente no livro de Apocalipse. Ao se considerar algumas outras referências indiretas ao número 7, são totalizadas 860 menções que vão do Velho ao Novo Testamento. A forma como os livros da Bíblia estão dispostos também está diretamente ligada ao número 7, tendo em vista que a mesma pode ser dividida em 7 grandes grupos: a Lei, os Livros Profético, os Salmos, os Evangelhos, as Epístolas Gerais, as Epístolas de Paulo, e,

²⁷“Thus in Hinduism the first manifestation of God is called *sat chit ananda* or being-consciousness-bliss. it is to be understood as the universal self inhabiting the world and constituting our real selves [...]” (FÖHR, 2009, p. 13-14).

por fim, o Livro de Apocalipse. O total dos livros que estão inseridos nessa organização é 49, que é um número múltiplo de 7²⁸.

O Evangelho de João pode ser considerado como uma das maiores influências sobre Wilhelm Grimm. Assim como João, Wilhelm faz uso do número sete de maneira sutil e peculiar. O Apóstolo João se utiliza de sete milagres específicos para justificar a identidade messiânica de Jesus, por exemplo. Wilhelm Grimm (revisor e principal responsável pelo texto final dos contos) menciona de maneira recorrente o número 7 no contexto dos sete anões, mostrando que os mesmos são ligados a costumes e tradições que refletem sua natureza bondosa.

Sem dúvida alguma, uma das passagens mais interessantes do conto “Branca de Neve” é a ressurreição, em razão da maneira cuidadosa como a morte e a vida são tratadas no conto, sendo possível identificar elementos peculiares que são apresentados de maneira interligada ao longo de toda narrativa. De acordo com Ronald G. Murphy (2002), o caixão de cristal representa a esperança e admiração do povo alemão pelas virtudes humanas, que deveriam ser imortalizadas e admiradas mesmo depois da morte. Sob uma perspectiva interpretativa restrita, os anões decidiram manter a princesa em um caixão de vidro, pois isso representaria um forte paradoxo: manter viva a memória daquilo que um dia representou uma ameaça à Rainha, e que conseguiu expor suas inseguranças e maldades que não condiziam com sua beleza exterior.

O episódio da Ressurreição de Jesus aparentemente tem um papel de destaque na literatura dos Grimm de um modo geral, mas mais específico em contos importantes como “Branca de Neve” (assim como “A Bela Adormecida”) que ressalta de maneira decisiva a influência dos textos do Apóstolo João sobre Wilhelm Grimm. Ao contrário dos demais evangelistas, o Apóstolo João evidencia a Ressurreição (a vitória do bem sobre o mal e a definição da natureza benévola de Deus, um ser supremo definido simplesmente como o Amor).

De acordo com Mircea Eliade (1972), as narrativas maravilhosas, de uma maneira geral, trabalham com a representação de rituais de iniciação (passagem da infância para a fase adulta), ao utilizarem cenários como a floresta e provações de um herói benevolente que sempre prevalece contra as forças malignas opressoras. Para Samuel Föhr (2009), o conto “Branca de Neve” é um perfeito exemplo do ritual de iniciação de uma garota que vai para a floresta viver com um grupo de homens, fugindo de sua madrasta, a Rainha Má, que decide matá-la por inveja de sua beleza.

²⁸Meaning of Numbers in the Bible The Number 7. *The Bible Study Site*. Disponível em: <<http://www.biblestudy.org/bibleref/meaning-of-numbers-in-bible/7.html>>. Acesso em: 03 out. 2015.

Samuel Föhr (2009) mostra outro interessante simbolismo que aparece em *Branca de Neve*, uma alusão ao conto hebraico de tradição judaico-cristã constante no livro de Gênesis, nos capítulos 2 e 3, que narram o princípio da humanidade com os personagens Adão e Eva, e a queda do homem induzida pela mulher, uma vez que esta foi seduzida por uma serpente e experimentou o fruto proibido do conhecimento da árvore do bem e do mal. É interessante observar o conceito da criação descrito em Gênesis, que afirma que o planeta era disforme, e o Espírito de Deus pairava sobre as águas, até o momento em que decidiu separar os oceanos, a terra, firmou os céus, criou todos os seres vivos em sete dias, e ainda separou as trevas da luz.

A partir de então, tem-se o primeiro homem e a primeira mulher, colocados no Jardim do Éden, onde uma serpente permitiu que o espírito do mal utilizasse seu corpo para enganar a mulher, para que a mesma convencesse seu companheiro a experimentar o fruto proibido da árvore do conhecimento do bem e do mal. Samuel Föhr (2009) ressalta que as serpentes, como os répteis em geral, são animais de uma área de transição entre o mundo terrestre e aquático, razão pela qual esse animal teria permitido que o Diabo entrasse em seu corpo.

Vale lembrar que a mulher é retratada no universo literário dos contos de fadas como um ser proveniente da área de transição entre o mundo espiritual e material, e, da mesma forma, entre bem e o mal, o sentimental e o racional. Logo, é perceptível a ligação simbólica da figura feminina com a serpente, além da representação da morte através do fruto provado pela mulher, tendo em vista que a Bíblia afirma que Deus puniu o pecado da desobediência com a morte.

A análise do simbolismo da serpente, feita por Samuel Föhr (2009) sobre os contos maravilhosos dos irmãos Grimm, teve como fundamentação teórica os estudos de Simpson (1978)²⁹, que analisam a representação simbólica de dragões (e répteis, de uma maneira geral) em algumas narrativas maravilhosas da língua inglesa. De acordo com o autor, essa representação peculiar dos répteis e da figura feminina não é uma exclusividade da cultura judaico-cristã³⁰, fazendo-se presente na mitologia considerada pagã dos povos europeus, assim como naquelas do extremo oriente asiático. Ainda é conveniente destacar os seres mitológicos de característica benévola ou maléfica que possuem sua gênese no folclore chinês, popularmente conhecidos como dragões.

Segundo Samuel Föhr (2009), a mitologia greco-romana possui diversos contos que envolvem serpentes, e, diante do contexto do conto “Branca de Neve”, o autor faz um paralelo

²⁹ SIMPSON, Jacqueline. *Fifty British Dragons Tales: An Analysis*. Folklore. v. 89. London: Routledge, 1978.

³⁰ Leviatã é uma criatura monstruosa mencionada por diversas vezes nas escrituras bíblicas como ilustração das diversas formas opressoras do mal (Jó 41; Salmos 74:14; Salmos 104:26; Isaías 27:1).

com o mito do nascimento de Apolo, quando a serpente Python deseja matá-lo ainda no útero de sua mãe. O autor afirma que essa história assemelha-se bastante com as narrativas mitológicas egípcias de Horus, filho de Isis, que é perseguido por Seth, e representava uma ameaça ao seu poder.

No entendimento de Jack Zipes (2014), os irmãos Grimm realizaram um grande feito ao marcarem seus contos com uma moralidade característica de profundos significados, com abordagens filológica e artística que atingiram outros desdobramentos do gênero dos contos folclóricos. Segundo Ronald G. Murphy (2002), Wilhelm Grimm trabalhou as narrativas pagãs com os dogmas cristãos de forma harmônica e suave, pois conseguiu lidar com desvios morais e aspectos negativos da natureza humana, como a inveja, ou seja, pecados que deveriam ser punidos até mesmo com a morte, tendo em vista que o bem sempre prevalece nas narrativas dos irmãos Grimm.

Entretanto, conforme destaca Maria Tatar (2004), tanto na versão dos irmãos Grimm quanto na versão cinematográfica dos estúdios Disney, a Rainha Má é castigada por suas vilanias, ainda que de maneiras diferentes. Mas, em ambos os casos, ela não demonstra arrependimento por seus atos, diferentemente do que ocorre na maioria das narrativas de *Kinder- und Hausmärchen*, como acontece com os pais de João e Maria, por exemplo.

O conto “Branca de Neve” pode ser considerado como um dos mais conhecidos dos contos de fadas, e, provavelmente, seja a peça mais famosa dos irmãos Grimm que foi publicada na obra *Kinder- und Hausmärchen*, em sua primeira edição de 1812. O legado dos irmãos Grimm permanece presente e crescente, posto que o mesmo é revisitado para elaboração de diferentes versões dos contos de fada por distintas formas de expressão artística, da literatura até o cinema.

3.3 “Rumpelstiltskin” (“Rumpelstilzchen”)

A maioria dos contos mais famosos de *Kinder- und Hausmärchen* utiliza-se da figura feminina como agente do mal dentro do contexto literário formulado pelos irmãos Grimm. Ao longo do tempo, diversos pesquisadores, como Marina Warner (1996), Bruno Bettelheim (1991), Jack Zipes (2006), e outros, têm estudado as diferentes perspectivas pelas quais os textos podem ser analisados, tendo em vista a predileção dos irmãos Grimm por caracterizar mulheres de maneira negativa, canalizando aspectos maléficos e desvios graves de valores morais e éticos nas mesmas.

Alguns dos contos de fadas mais famosos mundialmente, revisitados constantemente em várias formas de expressão artística, e essencialmente conhecidos por suas terríveis vilãs,

são “Branca de Neve”, “A Bela Adormecida”, “Cinderela”, “Rapunzel”, “João e Maria”, entre tantos outros. Esse contexto de retratação de mulheres de maneira negativa pode ser considerado como um reflexo da misoginia presente na sociedade europeia conservadora do século XVIII.

Contudo, é possível identificar algumas interessantes exceções dentro desse contexto padronizado de estruturação de narrativas dos irmãos Grimm, pois algumas de suas histórias mais populares apresentam personagens masculinos caracterizados como agentes do mal, como, por exemplo, o conto “Rumpelstiltskin”. No que tange às suas peculiaridades literárias, “O que torna Rumpelstiltskin particularmente perturbador para os que buscam orientação moral para crianças em contos de fadas é a maneira como a trama gira em torno da impostura e da cobiça” (TATAR, 2004, p. 127).

O conto “Rumpelstiltskin” (*“Rumpelstilzchen”*), classificado em *Kinder- und Hausmärchen* com o número 55, pode ser inserido dentro do grupo das narrativas maravilhosas mais conhecidas que constam na coletânea. De acordo com Ashliman (2011), os irmãos Grimm utilizaram como fonte para redigir a versão desse conto a senhora Henriette Dorothea “Dortchen” Wild, em meados do século XIX, enquanto realizavam seu trabalho de mapeamento cultural dos povos germânicos. Os irmãos Grimm publicaram a primeira versão de “Rumpelstiltskin” em 1812, e outra com algumas mudanças estilísticas em 1819, além de novas alterações sutis ao longo do tempo:

Havia uma versão literária francesa dessa história, escrita por uma mulher, Mademoiselle L’Heritier, em 1798, com o nome de “Ricdin-Ricdon”. Dez anos depois, uma versão oral do conto foi recolhida por Jacob Grimm em 1808 em Hessa e incluída no manuscrito de Ölenberg de 1810, com o nome de “Rumpenstünzchen”. Quando os irmãos Grimm publicaram o primeiro volume de seus contos em 1812, já o publicaram de forma um pouco diferente, combinando-o com mais duas versões – uma oral e outra literária. E quando, finalmente, em 1857, se estabeleceu a versão definitiva de “Rumpelstiltskin” que hoje conhecemos, já estávamos diante da elaboração de um amálgama de contos orais e literários (inclusive a história de Mademoiselle L’Heritier, a quem os irmãos Grimm dão crédito em uma nota) (MACHADO, 2003, p. 179).

A versão dos irmãos Grimm do conto “Rumpelstiltskin” pode ser considerada simples em uma primeira leitura, mas, após uma análise cuidadosa, algumas questões deixadas nas entrelinhas conseguem inspirar interpretações perturbadoras e até polêmicas. A história começa quando um pobre moleiro ofereceu a própria filha para um ambicioso Rei, mas mentiu ao dizer que ela sabia como transformar fios de palha em ouro. Trancada em uma sala, a moça por duas vezes recebeu a ajuda de um misterioso duende para realizar seu trabalho, e, na terceira vez, o Rei decidiu que se casaria com a jovem filha do moleiro, caso ela conseguisse produzir uma grande quantidade de ouro em seu labor.

O estranho ajudante apareceu novamente para fazer uma proposta à jovem. Diante da possibilidade da pobre filha do moleiro tornar-se uma Rainha, o ajudante acertou a obrigação de ela lhe entregar o bebê, fruto de sua futura união com o Rei. A jovem aceitou o trato, e, então, o duende transformou toda palha em ouro, e ela se tornou Rainha. Após algum tempo, ela deu à luz a um menino e o misterioso ajudante, agora com aspectos malévolos, retornou para cobrar a dívida. Entretanto, ele assinalou a possibilidade de deixar a Rainha ficar com filho. Para tanto, ela teria que descobrir qual o seu complicado nome. Um servo do castelo, porém, escutou, por acaso, ele dizendo seu nome em voz alta na floresta, e reportou o fato à Rainha. Quando o duende voltou à sala do trono para buscar o bebê, na certeza de que a Rainha jamais descobriria seu nome, a mesma o revelou na terceira tentativa, após ter fingido não saber. Depois de ouvir seu nome pronunciado pelos lábios da Rainha, Rumpelstiltskin rasgou-se ao meio em um ataque de fúria e desapareceu em uma fenda no chão.

Finalmente, a rainha não só se furta aos termos do contrato firmado com Rumpelstiltskin, como se envolve num jogo cruel, fazendo-se de tola, quando ensaia vários nomes antes de pronunciar aquele que a libertará do terrível pacto feito num momento de desespero (TATAR, 2002, p.127).

O conto é uma das narrativas mais conhecidas da *coletânea Kinder- und Hausmärchen*, em especial por lidar com a figura do diabo de forma mais direta, e também por apresentar outros elementos característicos dos irmãos Grimm, como a numerologia do número três: as três visitas de Rumpelstiltskin; as três tentativas da Rainha de acertar o nome do ajudante; os três dias em que Rumpelstiltskin esperou para cobrar a adimplimento de sua obrigação; e os três personagens masculinos ligados à Rainha: o pai, o duende e o Rei.

Em 2007, os estúdios cinematográficos Dreamworks Animation lançaram o filme *Shrek 3 (Shrek The Third)*, no qual Rumpelstiltskin faz uma pequena aparição; e em 2010, em *Shrek para sempre: o capítulo final (Shrek forever after: the final chapter)*, o mesmo reaparece, mas como vilão principal da história. A utilização do enredo de “Rumpelstiltskin” não fica restrita ao cinema, já que a literatura, bem como formas de artes audiovisuais, como a televisão e até mesmo a música, revisitam-no constantemente, em decorrência de sua popularidade.

Conforme D. L. Ashliman (2013), o conto “Rumpelstiltskin” não se restringe às fronteiras alemãs, pois, em outros países também é possível identificar narrativas populares com um enredo semelhante. Como mencionado anteriormente, é possível perceber a maneira como diferentes histórias desdobram-se a partir de um mesmo ponto de origem. Ashliman (2013) lista 22 contos, de diversos países, que relatam o processo de descoberta do nome de um personagem, duende malévolos, masculino ou feminino, revestido de virtudes e qualidades heroicas.

Ao analisar o contexto geral da história, as intenções iniciais de Rumpelstiltskin de ajudar a moça em apuros podem facilmente ser consideradas como uma maldição velada, já que a benção de tecer palha em ouro gerou grandes problemas. Nas palavras da pesquisadora Maria Tatar (2002):

Transformando palha em ouro, Rumpelstiltskin é menos um ajudante demoníaco que um agente de transformação, uma figura que se torna heroica em seu poder de proteger a vida e demonstrar compaixão. Não surpreende, portanto, que muitas versões de sua história o mostrem como uma figura jovial, que foge rapidamente do palácio numa colher, em vez de um gnomo corrompido que se rasga em dois quando seu nome é descoberto (TATAR, 2002, p. 128).

Segundo D. L. Ashliman (2013), “*Rumpelstilzchen*”³¹, de 1812, publicado na primeira edição de *Kinder- und Hausmärchen*, na Alemanha, seguiu o padrão narrativo oral popular que os irmãos Grimm conseguiram identificar em suas pesquisas acerca dos fluxos e manifestações culturais dos povos germânicos. Sendo assim, são facilmente perceptíveis os desvios de caráter do duende mágico que dá nome ao conto.

D. L. Ashliman (2013) afirma que, ao longo do tempo, os irmãos Grimm fizeram algumas mudanças consideráveis na versão original de “Rumpelstiltskin”, desde sua primeira edição até a última. A alteração mais notável refere-se à forma como é apresentada a roda de fiar, que transforma os fios de algodão em ouro. O pesquisador ainda chama atenção para a maneira como, nas últimas edições, a rainha descobre o nome do duende: por meio de um mensageiro responsável por listar nomes esquisitos, e não por seu esposo, quando o mesmo encontra com o anão mágico, conforme acontece na primeira publicação do conto.

Nesse sentido, D. L. Ashliman (2013) ainda apresenta outras sete versões do conto “Rumpelstiltskin”, também provenientes do folclore alemão e publicadas por outros autores. O pesquisador destaca o fato de que, a despeito de algumas mudanças e variações em certos pontos da narrativa, a espinha dorsal da história permanece a mesma: o duende Rumpelstiltskin chama a atenção por lidar com questões referentes ao seu complicado nome.

O conto “*Jungfer Schön*”³², do escritor Heinrich Pröhle (1853), foi traduzido para a língua inglesa e publicado por D. L. Ashliman (2011), e representa outra versão popular de “Rumpelstiltskin”. Uma curiosidade que esse conto apresenta é o fato de o duende ser, na verdade, o Diabo disfarçado, que tenta enganar uma menina. Percebe-se que a tradição cultural

³¹GRIMM, Jacob. GRIMM, Wilhelm. *Rumpelstilzchen*, *Kinder- und Hausmärchen*. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1812. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=y9tLAAAIAAJ&pg=PA281&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 03 dez. 2015.

³² PRÖHLE, Heinrich. *Kinder- und Volksmärchen*. Leipzig: Avenarius und Mendelssohn, 1853.

alemã, em suas narrativas, faz uma ligação direta dos agentes dos mal masculinos à figura do Diabo, caracterizado segundo os padrões dogmáticos da tradição religiosa judaico-cristã.

O pesquisador D. L. Ashliman (2013) também apresenta a tradução para a língua inglesa do conto popular alemão “*Doubleturk*”³³, em razão de J. D. H. Temme (1840) não ter dado um título a essa narrativa, que consta em um grande capítulo da obra *Die Volkssagen von Pommern und Rügen*, publicada em 1840. Segundo Ashliman (2013), essa versão da história traz como traço diferencial a identificação do local onde os eventos acontecem, a cidade alemã de Greiswald.

Os irmãos Carl Colsohorn e Theodor Colsohorn publicaram, em 1854, o conto “*Zwerg Holzrührlein Bonneführlein*”.³⁴ Já no século XX, em 1903, Haas assinou a autoria de “*Nägendümer*”,³⁵ publicado em uma coletânea de contos maravilhosos e lendas alemãs.

Em 1854, Ignaz Vinzenz Zingerle e Joseph Zingerle publicaram sua versão de “*Rumpelstiltskin*”, chamada “*Kugelr*”. Há uma tradução realizada por D. L. Ashliman (2013) na qual o pesquisador afirma que a versão dos Zingerle foi formulada a partir de fontes orais da cidade alemã de Höttingen, fato esse que contribuiu decisivamente para as peculiaridades apresentadas nessa narrativa.

O escritor alemão Adalbert Kuhn publicou, em 1859, o conto “*Hoppetînken*”³⁶ em uma coletânea de lendas e contos maravilhosos do folclore dos povos germânicos chamada *Sagen, Gebräuche und Märchen aus Westfalen*. Essa narrativa está ambientada na cidade de Iserlohn, que se encontra na província alemã de Nordrhein-Westfalen. Outro conto de Kuhn que consta na sua coletânea *Sagen* é “*Gebräuche und Märchen aus Westfalen é Zirkzirk*”³⁷, considerado por D. L. Ashliman (2013) como outro desdobramento de “*Rumpelstiltskin*”. Ainda de acordo com o autor, Kuhn utilizou como fonte para escrever a história um pastor do vilarejo alemão de Bardenhagen, situado entre Lüneburg e Uelzen.

De acordo com D. L. Ashliman (2013), algumas versões interessantes de “*Rumpelstiltskin*” podem ser identificadas na Áustria. Em 1852, os escritores Zingerle e Zingerle publicaram o conto “*Purzinigele*” em sua coletânea de narrativas maravilhosas advindas do folclore germânico. De acordo com as considerações de Ashliman (2013), destaca-

³³ TEMME, J. D. H. *Die Erdgeister in Greifswald, Die Volkssagen von Pommern und Rügen*. Berlin: In der Nikolaischen Buchhandlung, 1840.

³⁴ COLSOHORN, Carl; COLSOHORN, Theodor. *Zwerg Holzrührlein Bonneführlein, Märchen und Sagen aus Hannover*. Hannover: Verlag von Carl Rümpler, 1854.

³⁵ HAAS, Alfred. *Nägendümer, Rügensche Sagen und Märchen*. Stettin: Johs. Burmeister's Buchhandlung, 1903.

³⁶ KUHN, Adalbert. *Sagen, Gebräuche und Märchen aus Westfalen*. V. 1. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1859, p. 151.

³⁷ KUHN, Adalbert. *Sagen, Gebräuche und Märchen aus Westfalen*. V. 1. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1859, p. 298-299.

se a relação do vilão, Purzinigele, com o bode, já que o mesmo teria na história o mesmo temperamento do animal quando contrariado, e o seu nome seria um trocadilho com a palavra “Ziege”, que significa “bode” em alemão. Outra versão austríaca de “Rumpelstiltskin” é o conto “Kruzimugeli”³⁸, do escritor Vernaleken, publicado em 1896.

Consoante às considerações tecidas anteriormente, a história de “Rumpelstiltskin” não ficou limitada aos povos de cultura germânica, tendo em vista que Christian Schneller publicou em *Märchen und Sagen aus Wälschtirol*, sua obra sobre contos maravilhosos e lendas de 1867, o conto “Tarandandò”³⁹, que é identificado por D. L. Ashliman (2013) como uma versão proveniente de fontes italianas. Segundo o pesquisador, o extremo norte da Itália estaria ligado culturalmente com a Áustria, razão pela qual a história de “Rumpelstiltskin” teria chegado ao território italiano.

Em relação à influência cultural germânica sobre outras regiões europeias, os estudos de D. L. Ashliman (2013) também apontam o trabalho do escritor Theodor Vernaleken, quando em 1896 publicou sua coletânea, que também seguiu os padrões literários dos irmãos Grimm, com contos como “Winterkölbl”⁴⁰. Para Ashliman (2013), esse conto seria uma espécie de desdobramento de Rumpelstiltskin, com elementos de “João e Maria” e “Branca de Neve”.

A essência dos contos dos irmãos Grimm são histórias permeadas de barbáries e elementos sobrenaturais. Logo, é compreensível que nas obras posteriores à publicação do primeiro volume de *Kinder- und Hausmärchen* seja possível identificar similaridades, desde a utilização de títulos semelhantes para os trabalhos dos escritores e pesquisadores, até a estrutura narrativa do conto em si.

Benjamin Thorpe, pesquisador de literatura anglo-saxônica, publicou, em 1853, o conto “The Girl Who Could Spin Gold from Clay and Long Straw”,⁴¹ de origem sueca, em sua coletânea sobre contos e tradições populares suecas, dinamarquesas e alemãs. De acordo com D. L. Ashliman (2013), Thorpe utilizou como fonte o trabalho de Gunnar Olof Hyltén-Cavallius e de George Stephens, em *Svenska Folk-Sagor och Äfventyr*, publicado em 1844.

A Grã-Bretanha também aparece nesse ambiente cultural com produções literárias que podem ser identificadas como desdobramentos ou versões de “Rumpelstiltskin”. Destaca-se o

³⁸ VERNALEKEN, Theodor. *Kruzimugeli*, Kinder- und Hausmärchen, dem Volke treu nacherzählt. Vienna and Leipzig: Wilhelm Braumüller, 1896, p. 9-11.

³⁹ SCHNELLER, Christian. *Tarandandò*, Märchen und Sagen aus Wälschtirol. Innsbruck: Verlag der Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung, 1867, p. 158-162.

⁴⁰ VERNALEKEN, Theodor. *Winterkölbl*, Kinder- und Hausmärchen, dem Volke treu nacherzählt. Vienna and Leipzig: Wilhelm Braumüller, 1896, p. 6-8.

⁴¹ THORPE, Benjamin. *Yule-Tide Stories: A Collection of Scandinavian and North German Popular Tales and Traditions, from the Swedish, Danish, and German*. London: Henry G. Bohn, 1853, p. 168-170.

conto “*Tom Tit Tot*”⁴², do escritor inglês Joseph Jacobs, que foi publicado em 1898 na obra *English Fairy Tales*. D. L. Ashliman (2013) menciona as considerações de Jacobs em razão da maneira como o personagem Rumpelstiltskin foi revisitado em sua perspectiva, já que seu objetivo era expressar a religiosidade e a superstição acerca dos nomes e seus significados.

O escritor inglês Hunt apresentou sua versão do conto do pequeno ajudante sagaz e seu nome emblemático em “*Duffy and the Devil*”,⁴³ publicado em 1871. Nessa versão da história, a figura do Diabo foi introduzida diretamente para reforçar a natureza malévola das intenções do duende. De acordo com D. L. Ashliman (2013), o conto em questão é permeado de mitologia anglo-saxão, e há uma crença popular tradicional acerca do Buraco de Fugoe, que leva até uma terra de profundezas onde existem mansões habitadas por bruxas que têm acesso ao Diabo, que toca sua flauta enquanto elas dançam ao som da melodia.

Em 1901, o pesquisador John Rhys, especialista em mitologia céltica, publicou a obra *Celtic Folklore: Welsh and Manx*, na qual consta o conto “*Whuppity Stoorie*”⁴⁴, completamente estruturado através da cultura escocesa. De acordo com D. L. Ashliman (2013), Rhys teria utilizado como fonte o trabalho de Robert Chambers, *Popular Rhymes of Scotland*⁴⁵, de 1858, para legitimar os aspectos culturais escoceses expressos em seu texto. O que ele buscava era apresentar uma narrativa tradicionalmente popular e folclórica para os escoceses, apesar de ter sua notória gênese na literatura alemã, mais precisamente na coletânea dos irmãos Grimm.

Localizadas no mar do norte, próximo à Escócia, as Ilhas Orcádes também possuem uma versão popular do conto “Rumpelstiltskin”. O conto “*Peerie Fool*”⁴⁶ foi coletado e publicado na obra *Examples of Printed Folk-Lore Concerning the Orkney and Shetland Islands*, de George Fraser Black e Northcote Whitridge Thomas, em 1903. D. L. Ashliman (2013) explica que os pesquisadores tiveram acesso a um artigo de uma revista no final do século XIX, no qual constava o relato de uma habitante das ilhas Orcádes⁴⁷. O autor chama a atenção para a personagem central da história, uma jovem que, além de ter que descobrir o nome do duende malvado, também precisa salvar suas irmãs.

⁴² JACOBS, Joseph. *English Fairy Tales*. London: David Nutt, 1898, p. 1-8.

⁴³ HUNT, Robert. *Popular Romances of the West of England; or, The Drolls, Traditions, and Superstitions of Old Cornwall*. London: John Camden Hotten, 1871, p. 239-247.

⁴⁴ RHYS, John. *Celtic Folklore: Welsh and Manx*. Oxford: Oxford University Press, 1901, p. 585-590.

⁴⁵ CHAMBERS, Robert. *Popular Rhymes of Scotland*. Edinburgh, 1858, p. 221-115.

⁴⁶ BLACK, George Fraser; THOMAS, Northcote Whitridge. *Examples of Printed Folk-Lore Concerning the Orkney and Shetland Islands*. London: Published for the Folk-Lore Society by David Nutt, 1903, p. 222-226.

⁴⁷ ROBERTSON, D. J. Article. *Longman's Magazine*, v. 14, p. 331-334, 1889.

D. L. Ashliman (2013) ainda identifica três outras versões que teriam sido inspiradas por “Rumpelstiltskin”: “*Gwarwyn-a-throt*”⁴⁸, “*Penelop*”⁴⁹, e “*Silly go Dwt*”⁵⁰. Tratam-se contos de origem galesa, e estão inseridos na obra de John Rhys, *Celtic Folklore: Welsh and Manx*, publicada pela Universidade de Oxford em 1901.

O escritor William Butler Yeats publicou, em 1892, o conto “*The Rival Kempers*”⁵¹, que consta na sua obra *Irish Fairy Tales*. Segundo D. L. Ashliman (2013), Yeats teria utilizado como fonte o trabalho de Carleton⁵² de 1852 para conseguir revestir os contos de fadas clássicos com características regionais irlandesas. O pesquisador identifica, ainda, um antigo conto popular do folclore eslavo chamado “*Kinkach Martinko*”⁵³, que foi publicado em 1896 por Alex Chodsko.

Josepha Sherman⁵⁴ (2008) explica que “Rumpelstiltskin” é um conto folclórico centrado nas crenças populares referentes aos poderes mágicos que certos nomes podem ter. Seus estudos identificam a versão dos irmãos Grimm como a mais conhecida, apesar da existência de narrativas similares em outras regiões europeias, tais como França, Grã Bretanha, Islândia e Escandinávia. A pesquisadora ainda classifica “Rumpelstiltskin” como uma narrativa altamente influenciada por elementos culturais e folclóricos bascos e mitológicos celtas.

A simbologia e a importância do nome de alguém, ou até mesmo de algum lugar, é um ponto de intersecção entre as mais diferentes culturas dos mais variados povos, independentemente do tempo. Nas escrituras bíblicas, tanto do Novo quanto do Velho Testamento, é fácil identificar inúmeros registros da relação entre o nome e a pessoa, ou lugar. No livro de Gênesis, no capítulo 17, encontra-se Deus mudando o nome de Abrão para Abraão, no momento em que ele decidiu abandonar as práticas religiosas de seus antepassados, que, posteriormente, com o advento do judaísmo e do cristianismo, seriam classificadas como pagãs.

No conto “Rumpelstiltskin”, temos uma curiosidade literária interessante, já que apenas o duende malvado tem seu nome revelado, e os demais personagens são identificados simplesmente por alguma função inerente à sua identidade: como o moleiro, a filha do moleiro que se torna Rainha e o rei. Esse panorama geral contrasta com a importância do mistério em

⁴⁸ RHYS, John. *Celtic Folklore: Welsh and Manx*. v. 2. Oxford: Oxford University Press, 1901, p. 593-595.

⁴⁹ RHYS, John. *Celtic Folklore: Welsh and Manx*. v. 1. Oxford: Oxford University Press, 1901, p. 86-89.

⁵⁰ RHYS, John. *Celtic Folklore: Welsh and Manx*. v. 1. Oxford: Oxford University Press, 1901, p. 229-230.

⁵¹ YEATS, William Butler. *Irish Fairy Tales*. London: T. Fisher Unwin, 1892.

⁵² CARLETON, William. *The Traits and Stories of the Irish Peasantry*. Oxford: George Routledge & Co., 1852.

⁵³ CHODSKO, Alex. *Fairy Tales of the Slav Peasants and Herdsmen*. New York: Dodd Mead & Co., and London: George Allen, 1896, p. 325-332.

⁵⁴ SHERMAN, Josepha. *Storytelling: An Encyclopedia of Mythology and Folklore*. USA: Sharpe Reference, 2008.

torno do personagem Rumpelstiltskin, sendo conveniente destacar que a questão do nome do ajudante não se restringe apenas ao texto redigido pelos irmãos Grimm.

Maria Tatar (2002) menciona diversos nomes do duende ajudante que aparece em diversos contos populares de tradição oral que possuem a mesma estrutura literária de “Rumpelstiltskin”. Segundo a pesquisadora:

Rumpelstiltskin recebe muitos nomes. Titeliture, Purzini gele, Batzibitzili, Panzimanzi e Whuppity Stoorie são apenas alguns de seus apelidos. Quer apareça como Ricdin-Ricdon num conto francês ou como Tom Tit Tot num conto inglês, sua essência e função pouco se alteram (TATAR, 2002, p. 127).

A questão do nome do ajudante e a natureza malévola do mesmo chamam a atenção para a possibilidade de o personagem ser considerado como algum tipo de Diabo. Seguindo essa perspectiva analítica, Jack Zipes (2006) reflete sobre as reais motivações que levaram Rumpelstiltskin a ajudar a jovem filha do moleiro, já que seu gesto poderia ser considerado como uma gentileza. Mas, posteriormente, quando a mesma necessitou de seu auxílio para chegar ao trono do reino, o duende malévolu ofereceu seus préstimos mediante uma condição considerada por ele como impossível: adivinhar seu nome.

Jack Zipes (2006) ressalta que Rumpelstiltskin buscava uma vida humana que lhe proporcionasse algum tipo de contato humano, tendo em vista que ele tinha o dom de transformar fios de palha em ouro, e, logo, não necessitava de dinheiro. Entretanto, por outro lado, verifica-se a natureza ambiciosa do coração da jovem que ofereceu o filho como moeda de troca e um pacto que a tornaria Rainha.

Mais uma vez, é conveniente destacar as palavras de Maria Tatar (2002) sobre o conto “Rumpelstiltskin” e que podem complementar nossa análise, em relação às considerações supramencionadas de Jack Zipes (2006). A pesquisadora pondera acerca da importância que o nome recebe em diversas religiões, no que tange às crenças pagãs:

[...] O desafio de Rumpelstiltskin à rainha nos lembra o poder dos nomes e o modo como esse tabu surgiu. Em religiões antigas, o ato de nomear os deuses os obrigava a responder aos adoradores. Saber o nome de um antagonista representa uma forma de controle, uma maneira de deter o poder do adversário. Sendo uma parte vital da identidade pessoal, revelar o próprio nome pode ser perigoso. Em muitos mitos e contos folclóricos, há uma proibição de se perguntar o nome do amado, e a violação do tabu leva muitas vezes à fuga ou à transformação num animal. Em *Turandot* (1926), a ópera de Puccini, a princesa chinesa do título é desafiada a identificar o nome do homem que decifrou seus enigmas (TATAR, 2002, p. 131).

Samuel Föhr (2009) aponta a natureza maligna expressa nos contos folclóricos “Rumpelstiltskin” e “*Tom Tit Tot*”, ambos inseridos na classificação de Thompson sob o número 500, o que indica serem obras que versam sobre a negociação da alma em troca de algum ganho material. Para o autor, a identificação individualizada desses pequenos demônios

por meio de seus nomes místicos reflete o conhecimento e aceitação das consequências imprevisíveis da ganância e as grandes ambições do ser humano.

Ainda de acordo com Samuel Föhr (2009), os emissários do diabo podem ser de alta ou baixa estatura, tendo em vista que os relatos literários do folclore nórdico europeu apresentam sua descrição em extremos, a fim de ressaltar sua natureza maligna, se o ser vier das profundezas, ou benevolente, caso seja originário das alturas.

A tradição religiosa judaico-cristã apresenta o Diabo como um ser de natureza malévola que busca conduzir os seres humanos para a perdição eterna através de mentiras e armadilhas. Segundo Maria Tatar (2002), o conto “Rumpelstiltskin” pode ser considerado como uma boa ilustração literária de ciladas demoníacas. Nas palavras da pesquisadora:

O desejo de Rumpelstiltskin de algo “vivo” vincula-o a demônios que fazem pactos com mortais para obter criaturas vivas. No cerne de todas as versões de Rumpelstiltskin está o contrato firmado entre a menina inocente e esse diabinho, um gnomo deformado de origem desconhecida que é provavelmente uma das figuras menos atraentes dos contos de fadas. No entanto, num mundo em que pais contam mentiras sobre suas filhas, casamentos são fundados na cobiça e jovencinhas concordam em dar seu primeiro filho, Rumpelstiltskin se sai bastante bem: ele trabalha duro para garantir seu lado na barganha feita com a filha do moleiro, mostra genuína compaixão quando a rainha lamenta o acordo que fez e se dispõe a acrescentar uma ressalva ao contrato, embora nada possa ganhar com isso (TATAR, 2002, p. 131).

Tendo em vista a natureza maligna do duende Rumpelstiltskin, é interessante mencionar os estudos de Francisco Gomes Andrade (2011), fundamentados no trabalho de Robert Muchembled (2001) acerca da caracterização do diabo dentro da cultura popular ocidental no primeiro milênio da era cristã, a partir de uma perspectiva teocrático-demonológica que permeava as sociedades camponesas europeias altamente regidas pela Igreja Católica Apostólica Romana:

Além disso, até os séculos XII e XIII, existiam numerosas e variadas descrições populares do demônio provenientes dos povos mediterrâneos, celtas, germânicos e eslavos e escandinavos que foram sofrendo reformulações parciais com a penetração de ideias cristãs. E, inversamente, a noção cristã de diabo foi fortemente influenciada por elementos folclóricos. De todo modo, diante de um universo ainda não dominado pela Igreja, os principais traços demoníacos, dispersos e variados, permaneceram integrados "nos sistemas de crenças mais ou menos sincréticos vividos localmente pelas populações (MUCHEMBLED, 2001, p. 24). Diante dessa confluência variada, o diabo assumia múltiplos nomes populares e muitos deles designavam demônios menores: Old Horny, Black Bogey, Lusty Dick, Dicok, Dickens, Gentleman Jack, the Good Fellow, Old Nick, Robin Hood, Robin Goodfellow em inglês; Charlot em francês; Knecht Ruprecht, Federwisch, Hinkebein, Heinekin, Rumpelstiltskin, Hämmerlin em alemão. O uso de diminutivos (Charlot, Old Horney) tornava esses diabos mais próximos dos humanos, minimizando o medo deles (ANDRADE, 2011, p. 16).

Para Francisco Gomes Andrade (2011), a imagem do diabo foi materializada nas camadas populares através de fluxos e manifestações culturais que se relacionavam intimamente com as tradições e dogmas religiosos, especialmente no que diz respeito às

criações da teologia judaico-cristã. "O diabo dos teólogos, uma ficção sem maior graça, encontrava-se frequentemente encoberto por imagens bem mais concretas, mais locais, de pequenos demônios, quase semelhante aos seres humanos" (MUCHEMBLED, 2001, p. 22).

Apesar de Rumpelstiltskin dar nome ao conto, o mesmo pode ser considerado como um personagem de impacto que figura como antagonista da personagem principal, uma jovem pobre, filha de um moleiro, que posteriormente se tornou Rainha, após aceitar ajuda do duende mau: "Uma vez conquistada sua posição de rainha, Rumpelstiltskin – como reza o contrato diabólico – retorna para reclamar o seu pagamento. No entanto, diante da perspectiva da perda do filho a rainha reconsidera o pacto" (SILVA, 2010, p. 12).

A forma como a Rainha é retratada na narrativa dos irmãos Grimm pode render vastos estudos a partir de outras perspectivas, como a feminista, tendo em vista que a jovem, inicialmente pobre e indefesa, revelou-se esperta e sagaz, no intuito de se tornar Rainha e burlar o pacto fáustico com Rumpelstiltskin, cujo objeto da obrigação era a entrega de seu filho primogênito. "Prometa-me então que me dará seu primeiro filho, quando se tornar rainha. Exigências num crescendo são típicas de ajudantes nos contos de fadas. Começam com algo trivial, mas acabam extrapolando. O ajudante ou doador torna-se rapidamente o vilão" (TATAR, 2002, p. 131).

Alexander Meireles da Silva (2010) faz uma análise do "Rumpelstiltskin" em comparação ao conto "Barba Azul", de Perrault, contos esses que, apesar de terem sido escritos em tempos e realidades socioculturais distintas, conseguem transmitir mensagens semelhantes, em razão das estruturas narrativas e abordagens temáticas similares, e das fontes históricas medievais em comum:

Em todas elas havia a clara intenção de se transmitir crenças a serem respeitadas e seguidas pela comunidade ou incorporadas pelo comportamento de cada indivíduo. Dentre essas crenças a ameaça representada pela relação da mulher com o Diabo ocupa lugar de destaque, como pode ser observado nos contos "Barba Azul", editado por Charles Perrault e "Rumpelstiltskin", coletado pelos irmãos Grimm. Em ambas as narrativas destaca-se o discurso medieval da predisposição natural do relacionamento da mulher com o Diabo em busca de conhecimento (SILVA, 2010, p. 7).

Segundo Ana Maria Machado (2003, p. 180), "[...] depois de começar o conto tendo que fiar para viver, ela acaba a história tendo que encontrar a palavra exata para sobreviver emocionalmente, sem que lhe arranquem para sempre sua cria". É interessante ressaltar a maneira irônica como a Rainha lidou com Rumpelstiltskin quando ele retornou para exigir o cumprimento da obrigação acordada, certo de que seu complicado nome jamais seria descoberto, e que levaria consigo o bebê real:

Finalmente, a rainha não só se furta aos termos do contrato firmado com Rumpelstiltskin, como se envolve num jogo cruel, fazendo-se de tola, quando ensaia

vários nomes antes de pronunciar aquele que a libertará do terrível pacto feito num momento de desespero (TATAR, 2002, p. 127).

Maria Tatar (2002) chama a atenção para a maneira como algumas peculiaridades inerentes à personalidade da filha do moleiro são apresentadas. No início, a mesma poderia ser retratada como uma vítima das circunstâncias, quando foi oferecida ao Rei pelo próprio pai que a mantinha prisioneira. Entretanto, a mesma conseguiu mudar a situação, e encontrou a possibilidade de se tornar Rainha:

Embora seja quase sempre uma menina de origem humilde, seus outros atributos e talentos mudam por completo de um conto para outro. Em algumas versões da história, é preguiçosa e muitas vezes gluttona também; em outros é trabalhadeira, uma filha diligente capaz de fiar ouro com palha, mesmo sem um ajudante. Numa das versões de Rumpelstiltskin registradas pelos Grimm, por exemplo, a heroína precisa de ajuda porque foi “amaldiçoada” com o dom de fiar ouro com linho, sendo incapaz de produzir “um único fio de linho” (TATAR, 2002, p. 127).

Ana Maria Machado (2003) tece belas considerações acerca do conto “Rumpelstiltskin” e outras narrativas similares que abordam o trabalho feminino de maneira direta, e o simbolismo dos fios de palha transformados em ouro. A autora ainda chama a atenção para o ponto que considera mais interessante nas três versões elaboradas pelos irmãos, que é a forma como a jovem tecelã é representada:

Na Bíblia, outra obra fundadora da nossa civilização, ao definir o que é uma mulher forte e virtuosa, o autor do Livro dos provérbios reconhece nela as qualidades fundamentais de uma tecelã capaz de criar patrimônio a partir de seu trabalho e, com isso, garantir a prosperidade e conquistar a sabedoria de seu texto original, composto com palavras próprias (MACHADO, 2003, p. 2003).

Os personagens inseridos no conto de “Rumpelstiltskin” não são dotados de virtudes absolutas, como ocorre na maioria dos contos de fadas, em que os personagens são bons ou maus, com exceção de Rumpelstiltskin, que demonstrou querer tirar proveito do estado de necessidade da Rainha quando lhe ofereceu seus favores. O moleiro, pai da Rainha, também pode ser visto com ressalvas, pois ofereceu sua filha ao Rei em um momento de crise. O Rei, por sua vez, é extremamente ganancioso e explorador, já que tentou tirar proveito do moleiro e de sua filha, que tinha um suposto dom de transformar fios de palha em ouro.

O elenco de personagens não é nem brilhante, nem engenhoso, nem perspicaz. Ao contrário, todos parecem imprudentes, irresponsáveis e afoitamente oportunistas. E o único triunfo real da rainha parece ser descobrir “O nome do ajudante”, como a história é conhecida pelos folcloristas (TATAR, 2002, p. 127-128).

Outro possível vilão a ser apontado na história é o Rei, retratado como ambicioso e opressor, tendo em vista a necessidade do pobre moleiro de oferecer a própria filha a ele, e em razão de a mesma ter sido aprisionada em um quarto para trabalhar de maneira forçada com a finalidade de transformar palha em ouro. Jeremy E. Devito (1999) chama a atenção para o posicionamento da Rainha dentro da narrativa, estando sob o domínio de três personagens masculinos e seus interesses distintos. O pesquisador ainda destaca a possibilidade de o Rei ser

considerado o maior vilão do conto, já que, se a Rainha não tivesse conseguido transformar palha em ouro em seu cativo, teria sido morta pelo regente.

Em “Rumpelstiltskin”, os irmãos Grimm retratam as relações familiares de modo peculiar, posto que, logo no início do conto, o moleiro ofereceu sua filha ao Rei. Embora não esteja explícito, em razão da menção da condição de extrema pobreza do moleiro ligado ao fato da existência de uma bela e jovem filha com suposta habilidade mágica, é possível que o pai a tenha vendido. Posteriormente, esse episódio quase se repetiu, no momento em que a moça aceitou doar seu filho primogênito em troca de um casamento real. Ela conseguiu redimir-se e se diferenciar de seu pai quando decidiu não cumprir o pacto com Rumpelstiltskin, e pediu uma chance para ficar com seu filho recém-nascido. Embora tenha descoberto por acaso o nome do ajudante, a Rainha mostrou-se extremamente perturbada com a hipótese de perder seu filho, em decorrência de um acordo diabólico.

Ana Maria Machado (2003) ressalta o trabalho exercido pela Rainha e o simbolismo da tecelagem com o universo feminino retratado na literatura, e afirma que “Não é de admirar que a linguagem reflita toda essa riqueza de relações nas palavras ligadas a essa área de produção” (MACHADO, 2003, p. 183).

O conto “Rumpelstiltskin” reflete de maneira sutil a condição feminina na sociedade europeia no século XIX (período no qual os irmãos Grimm publicaram sua coletânea de contos) apesar de não indicar o tempo e local onde se passa a narrativa. Dentro desse contexto, Ana Maria Machado (2003) ressalta o trabalho exercido pela Rainha e o simbolismo da tecelagem com o universo feminino ali retratado:

Esses espaços de fiação e tecelagem, predominantemente femininos, onde muitas vezes os homens vinham também se reunir no fim do dia para ouvir histórias, constituíam, portanto, um recinto que associava a criação de têxteis e de textos, os dois signos mais evidentes da condição humana frente aos animais. Marcas de cultura e civilização (MACHADO, 2003, p. 182).

Em relação à Rainha, Ana Maria Machado (2003) explica que esta é proveniente de origem humilde, e por ter sua identidade definida como uma pobre trabalhadora com a capacidade de tecer palha em ouro, conseguiu sair da condição de vítima ao vencer o duende de aparência diabólica. A autora ainda faz um paralelo com outras personagens da literatura clássica que também estavam em situação semelhante:

No entanto, a heroína do conto quer trabalhar, constituir família, defender o filho. Para isso tem que descobrir a palavra exata, que a fará dona de sua história. Como tantas vezes, a mulher fiando, tecendo e bordando faz do trabalho sua narrativa. Desde os tempos mais antigos – com Helena de Tróia, que bordava uma tapeçaria para fazer a mortalha do sogro, registrando a própria guerra a que assistia, segundo nos conta Homero. Ou, ainda na antiguidade clássica, como relata Ovídio nas *Metamorfoses*, podemos lembrar as filhas de Mínia, que eram devotas de Minerva, que se recusam a participar dos cultos orgiásticos e decidem continuar a tecer durante os festivais de

Baco, contando histórias para se entreter e aliviar o trabalho pesado. Dessa forma, ao mesmo tempo que evitam a dissipação, utilizam a aliança entre tecelagem e narrativa como uma forma de resistência, em defesa de seu espaço próprio e de sua liberdade de culto e opinião (MACHADO, 2003, p. 187).

O simbolismo da fiação em “Rumpelstiltskin” não se restringe aos contextos cultural, religioso e sobrenatural que habitualmente estão impressos nos textos literários dos irmãos Grimm: “A carga simbólica de tudo isso era poderosa, associando útero e tecelagem, cordão umbilical e fio da vida, trama e coletividade na produção de excedentes econômicos. E também não podemos esquecer um aspecto importantíssimo do que criavam” (MACHADO, 2003, p. 182). Pelos estudos de Maria Tatar (2002) é possível identificar uma perspectiva analítica fundamentada na Filosofia e que oferece reflexões interessantes a partir de um recorte histórico e social:

Rumpelstiltskin é quase universalmente conhecido em culturas que dependiam da fiação para as roupas que o povo usava. A fiação, segundo o filósofo alemão Walter Benjamin, que escreveu um ensaio sobre a narrativa de histórias à moda antiga, produz mais do que têxteis – é também um celeiro de textos, ao criar aquela interminável extensão de tempo que requer o lenitivo da narrativa de histórias. Rumpelstiltskin nos mostra como a palha do trabalho doméstico pode ser transformada no ouro que prende o coração de um rei. É um conto que tem por tema o trabalho que origina a narrativa de histórias, sugerindo por sua vez que há uma troca justa entre os trabalhos geradores de vida da rainha e os trabalhos preservadores da vida do minúsculo gnomo (TATAR, 2002, p. 128).

A compreensão do contexto histórico auxilia de maneira decisiva a análise de *Rumpelstiltskin*, conforme os estudos de Alexander Meireles da Silva (2010), que identificam questões inerentes ao sentimento antissemita que se fez presente no continente europeu em diversos momentos. Segundo o pesquisador, durante o processo de compilação das narrativas populares maravilhosas, é possível apontar intersecções entre a figura emblemática do diabo da teologia cristã com o estereótipo do judeu, que transcende até mesmo as formas de caracterização e descrição das personagens bruxas.

Alexander Meireles da Silva (2010) fundamenta seus estudos em um episódio do século XII, mais precisamente no ano de 1144, quando William, um menino norueguês, foi assassinado, e um judeu, convertido ao cristianismo, atribuiu a culpa do crime à comunidade judaica, que teria realizado um sacrifício ao diabo. O incidente repercutiu por toda Europa, sendo esse um dos fatores que contribuiu para que a fobia aos judeus aumentasse consideravelmente:

Sendo “Rumpelstiltskin” um conto de origem alemã compilado pelos irmãos Grimm é importante saber que a primeira acusação de uma série de atos de selvageria dos Judeus contra crianças na Alemanha ocorreu em 1235. Após isso em 1285 os Judeus de Munique foram acusados de assassinar uma criança cristã, e a massa popular forçou sessenta e oito deles a entrar em uma sinagoga que foi posta em chamas (RICHARDS, 1995, p.105). Nesta época um caso em particular obteve uma enorme repercussão por toda a Europa: o menino Hugh da cidade inglesa de Lincoln foi encontrado morto em uma fossa. Segundo acusadores o menino foi engordado por dez dias e então

crucificado diante de todos os Judeus da Inglaterra. Dezenove Judeus foram enforcados sem julgamento por tal acusação (SILVA, 2010, p. 10-11).

A descrição física do personagem Rumpelstiltskin também deve ser observada com cautela, segundo Alexander Meireles da Silva (2010), já que os irmãos Grimm buscaram reforçar o estereótipo do judeu de baixa estatura e nariz alongado, entretanto, adicionaram uma cauda de aparência diabólica, em razão da ideologia cristã medieval antissemita que associava o diabo ao povo judeu. Destaca-se, também, a habilidade de negociação de Rumpelstiltskin, outra característica em comum com a imagem cristalizada na sociedade europeia medieval dos judeus tradicionais, considerados bons comerciantes e ambiciosos:

Diversos elementos presentes na primeira aparição de Rumpelstiltskin permitem relacioná-lo ao Diabo por meio do preconceito contra os Judeus. Além da baixa estatura do ser que surge misteriosamente no quarto da jovem desesperada, um traço físico comumente designado aos Judeus como indício de sua pequenez moral, outro elemento que chama a atenção é o interesse de Rumpelstiltskin em ajudar a moça mediante uma troca. Tal pacto encontra o seu ponto alto quando o pequeno demônio pede à mulher a criança que ela ainda não tem em troca de mais ouro, pacto este que ela aceita. Neste ponto não há como não identificar no pedido de Rumpelstiltskin a fome por carne de crianças cristãs atribuídas ao Diabo e seus seguidores judeus, e na situação da mulher a mesma cadeia de eventos descrita na lenda de Fausto (SILVA, 2010 p. 11-12).

Em 1910, o pesquisador finlandês Antii Aarne apresentou um complexo sistema de classificação das narrativas enquadradas como contos de fadas, através do qual os textos literários são individualizados em unidades temáticas. O *corpus* desse estudo compreende, basicamente, manifestações culturais dos povos alemães, finlandeses e dinamarqueses, sendo que os primeiros correspondem mais precisamente à coletânea dos irmãos Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, e o segundo grupo diz respeito ao trabalho de Grundtvig.

Posteriormente, o trabalho de Aarne foi revisto pelo pesquisador inglês Thompson, que assumiu a coautoria desse importante instrumento de estudo dentro da teoria da literatura com a finalidade de aperfeiçoar o sistema de classificação, o que se deu com a publicação da obra *Types of the Folktales*, de 1928. Em 1961, Thompson reapresentou o trabalho de Aarne com um *corpus* literário mais abrangente e expressivo, que ficou conhecido mundialmente como sistema classificatório Aarne-Thompson.

De acordo com a classificação de contos Aarne-Thompson, que também está apresentada no trabalho de D. L. Ashliman (1987), “Rumpelstiltskin” dos irmãos Grimm está inserido no grande grupo dos ajudantes sobrenaturais, sob o número 500, juntamente com outros contos, como “Cinderela” (510), “Água da vida” (551), “O Flautista de Hamelin”, entre outros. Seguindo a linha de análise do processo de construção da moralidade dos contos dos irmãos Grimm através da simbologia judaico-cristã e pagã, e ainda dentro dessa classificação

dos ajudantes sobrenaturais, no próximo tópico será analisado o conto “O Flautista de Hamelin”.

3.4 O Flautista de Hamelin (“Die Kinder zu Hameln”)

A maioria dos contos dos irmãos Grimm segue um padrão narrativo característico que serviu para estruturar de maneira definitiva o conceito de contos de fadas dentro das teorias literárias que estudam essas histórias essencialmente maravilhosas. Conforme mencionado anteriormente, pesquisadores renomados como André Jolles (1976), Marcus Mazzari (2012) e Jack Zipes (2002) afirmam categoricamente que a publicação da coletânea *Kinder- und Hausmärchen* foi um importante marco literário nesse sentido.

Apesar de *Kinder- und Hausmärchen* ser a obra mais conhecida dos irmãos Grimm, a coletânea de lendas alemãs chamada de *Deutsche Sagen*, publicada em dois volumes, em 1816 e 1818, é relativamente desconhecida do grande público, tanto na Alemanha quanto internacionalmente. O trabalho de pesquisa dos irmãos Grimm concentrou-se nas narrativas populares folclóricas de caráter maravilhoso, que funcionaram como fortes indicadores da tradição cultural alemã.

Da mesma forma, os irmãos organizaram a coletânea de narrativas classificadas por eles como lendas, que também representavam importantes instrumentos de resgate da memória, cultura e identidade dos povos germânicos. É justamente nessa obra que se encontra um dos contos mais conhecidos dos irmãos Grimm, “O Flautista de Hamelin” (“*Die Kinder zu Hameln*”), peculiar em razão de representar um registro literário com pontos de intersecção entre realidade e ficção através de elementos religiosos, místicos e históricos. “O dramaturgo alemão Carl Zuckmayer uma vez afirmou que a história do Flautista de Hamelin tem uma posição de destaque dentro das lendas por ter influenciado tanto o folclore como a literatura” (SCUTTS, 1985, s/p, tradução nossa)⁵⁵.

Conforme Mary Troxclair Adamson (2013), os irmãos Grimm chegaram a cogitar a possibilidade de integrar o texto de “O Flautista de Hamelin” em *Kinder- und Hausmärchen*, mas acreditavam que o mesmo não se enquadrava na categoria de contos clássicos. Por isso, decidiram realizar uma segunda compilação literária, com narrativas supostamente baseadas em eventos verídicos, como lendas ligadas a lugares e tempos determinados. As histórias de *Deutsche Sagen* eram percebidas pelos irmãos Grimm como memórias sobreviventes que

⁵⁵ The German dramatist Carl Zuckmayer once claimed for the story of the Pied Piper of Hamelin a preeminent position among legends that have been influential in both folklore and literature (SCUTTS, 1985).

mereciam uma atenção especial, apesar de não serem essencialmente populares ou conhecidas, a despeito da popularidade singular da lenda “O Flautista de Hamelin”.

De acordo com D. L. Ashliman (2013)⁵⁶, assim como “Branca de Neve”, a versão dos irmãos Grimm de “O Flautista de Hamelin” foi construída a partir de várias outras que estavam dispersas na tradição cultural oral alemã. Nesse sentido, “quase toda criança na cultura ocidental já ouviu o conto do Flautista de Hamelin. Brilhantemente formulado por contadores de histórias no século XVII, foi posteriormente apresentado a nós como um conto sombrio dos irmãos Grimm” (SOURAL, 2002, p. 46, tradução nossa)⁵⁷.

Ao contrário das demais narrativas coletadas pelos Grimm, o episódio descrito na lenda em questão teria acontecido de fato. Tanto é que nela consta a data e o local precisos dos acontecimentos macabros sobre o desaparecimento de crianças em uma pequena cidade alemã em tempos medievais. D. L. Ashliman (2013) identifica quatorze versões sobre essa famosa lenda europeia da Idade Média, que são dignas de nota neste estudo.

É interessante ressaltar a versão de Robert Browning⁵⁸, escrita em 1842, e que pode ser considerada como um desdobramento da história dos irmãos Grimm, embora seja narrada em forma de poema, e não se trate de uma simples tradução para o inglês da lenda originalmente escrita em alemão. Essa versão ocupa um lugar especial junto àquela tecida pelos irmãos Grimm, haja vista que as análises literárias dessas narrativas sempre demonstram ser interligadas, apesar de terem sido formuladas em idiomas diferentes. D. L. Ashliman (2013) também destaca a *versão* da história recontada por Charles Marelles (1888), de 1895, publicada na obra *The Red Fairy Book*, de Lang⁵⁹.

De acordo com Chantal Castelli (2011), Robert Browning (1812-1899) conseguiu transformar a lenda em um poema, que também pode ser considerado como um importante registro histórico e cultural da cidade de Hamelin, na Alemanha, juntamente com a versão dos irmãos Grimm e outras que datam de antes do século XIII. É interessante observar a opção de Browning por estruturar a narrativa em forma de um poema, tendo em vista que a música é um elemento fundamental dentro do contexto literário.

⁵⁶ ASHLIMAN, D. L. *The Pied Piper of Hameln and related legends from other towns*. 2013. Disponível em: <<http://www.pitt.edu/~dash/hameln.html>>. Acesso em: 08 nov. 2015.

⁵⁷ “Nearly every child in the western culture has heard the tale of the Pied Piper of Hamelin. Masterfully crafted by storytellers in the 1600’s, it was later presented to us as the mysterious story spun by the Brothers Grimm” (SOURAL, 2002, p. 46).

⁵⁸ BROWNING, Robert. *The Pied Piper of Hamelin*. London and New York: Frederick Warne and Company, 1888. Disponível em: <<https://archive.org/stream/piedpiperofhamel00brow2#page/n5/mode/2up>>. Acesso em: 08 nov. 2015.

⁵⁹ LANG, Andrew. *The Red Fairy Book*. London and New York: Longmans, Green, and Company, 1895. p. 208-214.

Diferentes títulos foram atribuídos à mesma lenda, narrada por diferentes escritores. No Brasil, a história recebe popularmente o nome de “O Flautista de Hamelin”, e pode ser encontrada facilmente em inúmeras publicações voltadas para o público infantil, apresentadas como textos literários com finalidade pedagógica, permeadas por elementos característicos da obra dos irmãos Grimm e da versão poética de Robert Browning. O título em inglês do conto assinado por Browning, “*The Pied Piper of Hamelin: A Children’s Story*” (“O Flautista de Hamelin: uma história de crianças”) chama a atenção para o instrumento tocado pelo músico e faz uma ligação com as crianças da cidade Hamelin.

Originalmente, em *Deutsche Sagen*, os irmãos Grimm nomearam sua narrativa como “*Die Kinder zu Hameln*”, que em uma tradução livre do alemão para o português significa “As crianças de Hamelin”. Em outras versões publicadas posteriormente pelos Grimm a lenda recebeu o nome de “*Der Rattenfänger*” (“O Apanhador de Ratos”) e “*Der Rattenfänger von Hameln*” (“O Apanhador de Ratos de Hamelin”). Assim como em *Kinder- und Hausmärchen*, em *Deutsche Sagen* as narrativas coletadas recebem uma classificação numérica, e a lenda em questão pode ser encontrada sob os números 245 e 246, no primeiro e segundo volumes, respectivamente, nas publicações de 1816 e 1818.

De acordo com D. L. Ashliman (2013), a versão da lenda que tem o título “*Der Rattenfänger*”⁶⁰ conta com elementos provenientes de fontes orais germânicas da região da Boémia, em razão da mesma também possuir origem celta. Nela, o músico faz uso de uma melodia peculiar que é executada em seu instrumento musical nove vezes seguidas, e por meio dela conseguia fazer com que os ratos obedecessem a ele. Além de tocar a música hipnotizante, o menestrel fazia uso de um cajado que indicava o caminho que os ratos deveriam seguir.

Na versão da narrativa “*Der Rattenfänger*”, em um domingo, o músico foi até a porta de igreja e deixou lá seu cajado. Conforme os fiéis voltavam para casa após a tradicional cerimônia religiosa semanal, um camponês avistou o objeto no chão e o levou para casa, para auxiliá-lo em seu labor. Entretanto, conforme caminhava, milhares de ratos saíram de seus esconderijos e passaram a seguir o camponês, que não conseguiu entender a razão da infestação de ratos ao seu redor.

É interessante fazer aqui um paralelo entre essa situação e as escrituras bíblicas do Velho Testamento, pois, conforme o livro de Exôdo, Moisés conduziu o povo de Israel até o monte Sinai, após a libertação da escravidão no Egito, em busca da Terra Prometida. D. L. Ashliman

⁶⁰GRIMM, Jacob. GRIMM, Wilhelm. *Der Rattenfänger*, *Deutsche Sagen*, herausgegeben von den Brüdern Grimm. 245. Berlin: In der Nicolaischen Buchhandlung, 1816, p. 333-34. Nas edições subsequentes a lenda é classificada como 246.

(2013) menciona que o conto de Kuhn e Schwartz, “*Leiermannentführtkinder*”⁶¹, de 1848, relata a história de um tocador de um instrumento musical, conhecido como viela de roda, que visitou a cidade de Brandenburg. Após tocar as mais lindas melodias, o músico atraiu as crianças até um pântano no qual havia um portal em local conhecido como Marienberg (Montanha de Maria), e uma vez que atravessaram a passagem essas crianças nunca mais foram vistas. De acordo com Ashliman (2013), Kuhn e Schwartz teceram sua narrativa, que data de 1948, a partir de fontes orais da cidade alemã de Chemnitz.

O conto “*Die Raben in Neustadt-Eberswalde*”⁶², de J. D. H. Temme, de 1839, narra a história da cidade alemã de Neustadt-Eberswalde, conhecida pela inexistência absoluta de ratos em seu território. De acordo com D. L. Ashliman (2013), o tempo da narrativa passa-se entre os anos 1607 e 1608, quando um forasteiro habilitou-se a exterminar ratos que começaram a aparecer nos celeiros da cidade. Nenhum honorário foi acertado pelos serviços. Porém, as autoridades locais comprometeram-se a pagar dez táleres⁶³, sendo que dois deles seriam adiantados e o restante pago quando a praga dos ratos fosse liquidada. Nessa versão, o pagamento foi acertado devidamente, e, de tempos em tempos, o forasteiro retornava à cidade para ter certeza de que os ratos não haviam regressado.

Em 1868, o escritor alemão Johann Georg Theodor Grässe publicou o conto “*Die tanzenden Kindern Erfurt*”⁶⁴, que relata um acontecimento maravilhoso que teria acontecido na cidade alemã de Erfurt, no ano de 1257. Nesse episódio, 1000 crianças que ali viviam reuniram-se em uma assembleia e decidiram abandonar suas famílias, enquanto cantavam e dançavam em direção a um povoado vizinho. Nessa narrativa, os pais conseguiram localizar os filhos e trazê-los de volta em segurança. Porém, não foi revelada a causa da partida das crianças, tampouco o que as fizeram dançar e cantar.

⁶¹KUHN, A; SCHWARTZ, W. *Norddeutsche Sagen, Märchen und Gebräuche aus Mecklenburg [Mecklenburg], Pommern, der Mark, Sachsen, Thüringen, Braunschweig, Hannover, Oldenburg und Westfalen, aus dem Munde des Volkes gesammelt*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1848, p. 89-90. Disponível em: <[http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.\\$b41168;view=1up;seq=10](http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.$b41168;view=1up;seq=10)>. Acesso em: 08 nov. 2015.

⁶²TEMME, J. D. H. *Die Volkssagen der Altmark, mit einem Anhang von Sagen aus den übrigen Marken und aus dem Magdeburgischen*. Berlin: In der Nicolaischen Buchhandlung, 1839, p. 114. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=rC0WAAAAYAAJ&pg=PR1&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 08 nov. 2015.

⁶³Táler foi uma moeda de prata utilizada na Europa durante quase quatrocentos anos do período medieval.

⁶⁴GRÄSSE, Johann Georg Theodor. *Die tanzenden Kindern Erfurt*. Sagenbuch des Preußischen Staats, v. 1. Glogau: Verlag von Carl Flemming, 1868, p. 336. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=42oaAAAAYAAJ&pg=PA336&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 08 nov. 2015.

Já no século XX, o escritor alemão Alfred Haas publicou, em 1903, o conto “*Vertreibung der Ratten von der Insel Ummantz*”⁶⁵, que narra a expulsão de ratos da região de Ummantz, que corresponde a uma parte da Ilha Rügen, da Alemanha, localizada no Mar Báltico. Segundo D. L. Ashliman (2013), nessa versão de Haas um feiticeiro estrangeiro ofereceu livrar a ilha da praga dos ratos mediante o pagamento de uma grande quantia em dinheiro, e os moradores aceitaram pagar o alto preço. O feiticeiro, porém, advertiu que a ilha ficaria livre da praga durante o período de vida dos habitantes que estavam ali no momento do acordo. Conforme a lenda, os ratos foram afogados na parte sul do litoral da ilha, chamada Rott, e se diz que a terra do local é a única forma de afugentar ratos das casas dos moradores que ali vivem.

A lenda do flautista medieval não se restringe ao território alemão, uma vez que outros países, como a Áustria, também contam com narrativas sobre o tema. Em 1864, Wenedikt publicou o conto “*Der Rattenfänger von Korneuburg*”⁶⁶, que versa sobre o flautista forasteiro que chegou à cidade austríaca de Korneuburg, no ano de 1646, e afogou os ratos da cidade no rio Danúbio. Entretanto, o mesmo foi acusado de ter um pacto com o Diabo, razão pela qual seus poderes musicais eram sobrenaturais. Assim como a lenda Hamelin, o Flautista de Korneuburg não recebeu o valor acordado por sua prestação de serviços e decidiu punir a cidade através de suas crianças, que foram hipnotizadas e levadas como escravas para Constantinopla.

De acordo com D. L. Ashliman (2013), as semelhanças entre as lendas de Korneuburg e Hamelin são impressionantes. Mas o pesquisador acredita que a narrativa austríaca tenha uma forte fundamentação histórica. Segundo o autor, durante a Guerra dos Trinta Anos, um elegante exército conseguiu persuadir os jovens da cidade a se alistarem no serviço militar. Mas nenhum desses jovens regressou para casa ao término da guerra, porque todos foram exterminados no campo de batalha.

A questão da mortalidade de jovens nas cruzadas medievais deixou profundas cicatrizes na sociedade europeia, e as mesmas podem ser percebidas nas produções artísticas do período. Para Chantal Castelli (2011):

Sem embargo, somente no século XX seria esclarecida a base histórica por trás do lendário sobre as cruzadas infantis. Historiadores demonstraram que a palavra *pueri* (“crianças”, em latim), frequente nas crônicas, era um modo pejorativo de referir-se a

⁶⁵ HAAS, Alfred. *Vertreibung der Ratten von der Insel Ummantz*. Rügensche Sagen und Märchen. Stettin: Johs. Burmeister's Buchhandlung, 1903, p. 153-54. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=W7tZAAAAMAAJ&pg=PA153&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 08 nov. 2015.

⁶⁶ WENEDIKT, Albert A. *Der Rattenfänger von Korneuburg*. Geschichte der Wiener Stadt und Vorstädte. Viena: Druck von R. v. Waldheim, 1864, p. 374-75. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=Fp9DAAAAYAAJ&pg=PA374&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 08 nov. 2015.

camponeses muito pobres ou em situação de servidão. Eram comuns, no século XIII, bandos de camponeses sem terra, mendigos e doentes que vagavam em constantes migrações pela Europa, deslocados ao sabor das crises socioeconômicas do período. Assim, é provável que as cruzadas infantis tenham se originado do trânsito dessas pessoas (CASTELLI, 2011, p. 5).

O conto “*The Rat Hunter*”⁶⁷, escrito por Benjamin Thorpe e publicado em 1851, representa uma versão peculiar do caçador de ratos, segundo as considerações de D. L. Ashliman (2013). A história passa-se na cidade dinamarquesa de Alhede, que está perecendo com uma infestação de ratos, camundongos, serpentes e várias outras espécies de répteis. Um caçador de ratos se ofereceu para livrar a cidade das pragas, mas este fez uma ressalva: não poderia haver dragões na região. Isso foi veementemente negado pelos habitantes, que afirmaram nunca terem avistado um ser desses nas redondezas. O caçador fez uma grande fogueira e começou a ler um livro, sentado em uma cadeira próxima ao fogo, e, conforme ele fazia sua leitura, os animais atiravam-se no fogo. De repente, um dragão apareceu, para a surpresa do caçador, que reclamou que foi traído, e que não tinha condições de vencer o dragão. O animal lançou-se no fogo junto com o caçador e ambos morreram queimados.

No final do século XIX, especificamente em 1894, o escritor inglês Joseph Jacobs também escreveu uma versão para a lenda do flautista, conhecida como “*The Pied Piper of Newtown*”⁶⁸ (“O Flautista de Newtown”), na qual relata a visita de um músico viajante na pequena ilha de Wight, próxima à Grã-Bretanha. D. L. Ashliman (2013) explica que o conto ficou popularmente conhecido entre os países de língua inglesa apenas como “*The Pied Piper*” (“O Flautista”), e não há evidências históricas de qualquer relação com fatos reais descritos no conto, apesar da indicação de diversos lugares e pontos turísticos existentes na ilha. Ashliman (2013) ainda afirma que Jacobs utilizou como fonte literária o conto homônimo de Elder, de 1839⁶⁹.

D. L. Ashliman (2013) também conseguiu identificar uma antiga narrativa síria sobre o Flautista e os ratos. Apesar de a história não ter um nome específico, o pesquisador a intitulou

⁶⁷THORPE, Benjamin. *The Rat Hunter*. Northern Mythology, Comprising the Principal Popular Traditions and Superstitions of Scandinavia, North Germany, and the Netherlands. v. 2. London: Edward Lumley, 1851, p. 219. Disponível em: <<http://books.google.com/books?id=B8soAAAAYAAJ&pg=PA219#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 08 nov. 2015.

⁶⁸JACOBS, Joseph. *The Pied Piper of Newtown*. More English Fairy Tales. London: David Nutt, 1894, p. 1-6. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=bLNZAAAAMAAJ&pg=PA1&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 09 nov. 2015.

⁶⁹ELDER, Abraham. *Tales and Legends of the Isle of Wight*. London: Simpkin, Marshall, and Company, 1839, p. 157-164. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=mxIHAAAQAQAJ&pg=PA157&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 09 nov. 2015.

de “*Avicenna and the Mouse Plague at Aleppo*”⁷⁰ (“Avicenna e a praga de ratos em Aleppo”). Para o autor, o registro literário desse conto encontra-se na obra *The History of the Forty Vezirs*⁷¹, de Zada, de 1886.

Segundo Ashliman (2013), até mesmo na China foi possível identificar uma narrativa que aborda a questão do forasteiro que livra um vilarejo de ratos. O conto “*Ma Hsiang rids Hangchow of rats*”⁷² (“Ma Hsiang livra Hangchow dos ratos”) consta na obra de Giles, *A Gallery of Chinese Immortals: Selected Biographies, Translated from Chinese Sources*⁷³, publicada em 1948. De acordo com o pesquisador, o personagem Ma Hsiang teria vivido durante a dinastia de T'ang Dynasty, no período de 618 a 907 d.C.

Como é possível perceber, inúmeras narrativas são associadas à lenda “O Flautista de Hamelin”, escrita, em um primeiro momento, pelos irmãos Grimm, apesar dos mesmos não serem os autores originais da obra. A partir do levantamento de D. L. Ashliman (2013), constata-se a influência dos irmãos Grimm nas demais versões dessa lenda, que não ficou restrita às fronteiras alemãs.

A cidade de Hamelin é considerada como um importante ponto turístico alemão e é conhecida mundialmente em virtude da lenda narrada pelos irmãos Grimm. Ao longo do tempo, diversos estudos foram realizados com a finalidade de se provar algum grau de veracidade dos eventos que constam no conto dos irmãos Grimm e de Robert Browning.

Em seu texto, os irmãos Grimm mencionam uma controvérsia sobre a data “real” do desaparecimento das crianças, que costuma ser referida como 26 de junho de 1284, embora também apareça em alguns registros históricos de Hamelin a menção ao 22 de junho. Uma moeda teria sido cunhada em memória do trágico acontecimento, sinalizado por meio de diversas inscrições em lugares públicos: nas paredes da prefeitura; nos portões da cidade; nos vitrais de uma igreja. Uma dessas inscrições teria sobrevivido ao longo do tempo, com o seguinte texto: “No ano 1284, no dia de João e Paulo, 26 de junho, um flautista vestindo roupas de muitas cores abduziu 130 crianças, nascidas em Hamelin e perdidas em Calvery, nas proximidades de Koppen” (CASTELLI, 2011, p. 3).

É importante destacar alguns elementos históricos identificados dentro dos textos dos irmãos Grimm, tendo em vista a qualidade literária dos mesmos, assim como as finalidades de suas pesquisas e estudos, que resultaram na publicação de suas coletâneas de contos. De acordo com Mary Troxclair Adamson (2013), é possível identificar uma série de fatos verídicos que

⁷⁰ASHLIMAN, D. L. Avicenna and the Mouse Plague at Aleppo. The Pied Piper of Hameln and related legends from other towns. 2013. Disponível em: <<http://www.pitt.edu/~dash/hameln.html#avicenna>>. Acesso em: 09 nov. 2015.

⁷¹ZADA, Sheykh. *The Lady's Twenty-Eighth Story, The History of the Forty Vezirs; or, The Story of the Forty Morns and Eves*. London: George Redway, 1886, p. 300-302.

⁷²ASHLIMAN, D. L. *Ma Hsiang Rids Hangchow of Rats*. 2002. Disponível em: <<http://www.furorteutonicus.eu/germanic/ashliman/mirror/hameln.html#hangchow>>. Acesso em: 21 nov. 2015.

⁷³GILES, Lionel. *A Gallery of Chinese Immortals: Selected Biographies*. London: John Murray, 1948, p. 117-119.

estariam nos contos dos irmãos Grimm e de Robert Browning, uma vez que estes já foram amplamente analisados por Skurzynski em sua obra *What Happened in Hamelin*, publicada em 1979.

Os irmãos Grimm conseguiram tecer suas narrativas cruzando fatos supostamente verídicos com elementos simbólicos, religiosos ou místicos. Sendo assim, “Esta versão dos irmãos Grimm contém elementos intertextuais das primeiras versões em latim, tais como tempo, lugar, flautista, mães chorando, o número de crianças e referências bíblicas sobre o tempo” (ADAMSON, 2013, s/p, tradução nossa).⁷⁴ A narrativa dos irmãos Grimm consegue transparecer de forma clara esse estilo literário tão peculiar, que leva o leitor a refletir sobre a moral da história expressa nas entrelinhas e no processo de construção da moralidade da narrativa.

Um dos principais eventos históricos a que a fábula do flautista parece aludir é a “Cruzada das Crianças”, ocorrida em 1212. Em verdade, foram duas as cruzadas infantis nesse ano, nas quais milhares de crianças teriam sido conduzidas até Jerusalém por um menino pastor. Reza a lenda que elas teriam peregrinado até o mar Mediterrâneo esperando que este se abrisse a sua passagem, como o mar Vermelho se abriu para Moisés e os demais judeus em fuga do Egito, no episódio bíblico. O destino dessas crianças, porém, à diferença do dos judeus no Êxodo, teria sido trágico: poucas lograram voltar para casa, sendo a maioria raptada por traficantes e vendida como escrava (CASTELLI, 2011, p. 5).

Para realizar uma análise da lenda do flautista mágico, faz-se uma referência intertextual com as escrituras bíblicas, tanto do Novo quanto no Velho Testamento, que oferecem uma orientação essencial para fundamentar interpretações da moralidade da lenda que foi escrita em forma de conto pelos irmãos Grimm. Alguns pesquisadores, como Mary Troxclair Adamson (2003), já informaram diversos trechos que podem ser inseridos no contexto literário dos Grimm.

De acordo com Mary Troxclair Adamson (2013), a Igreja Medieval, entendida aqui como a Instituição Eclesiástica Católica Romana, influenciou de maneira decisiva o processo de formulação da narrativa “O Flautista de Hamelin” como um todo, tendo em vista que poucas pessoas eram alfabetizadas na época. Os contos populares folclóricos estavam permeados por valores e dogmas culturais e religiosos das classes dominantes, as quais tinham acesso aos sermões elaborados pelo clero e pregados nas igrejas. A primeira versão escrita da lenda do Flautista, datada de 1556, com a redação do teólogo Hiob Fincelus, afirma que o Diabo visitou a cidade de Hamelin 180 anos antes e seduziu as crianças com o som de sua flauta para conduzi-las a uma montanha, agindo como se fosse Deus para castigar a cidade por seus pecados.

⁷⁴ “The Grimm’s version contains intertextual elements from the early Latin version, such as time, place, piper, crying mothers, number of children, and Biblical reference of time” (ADAMSON, 2013, s/p).

Ainda em relação ao texto medieval de Fincelus, escrito em latim, Mary Troxclair Adamson (2013) chama a atenção para a maneira como a infância e adolescência são retratadas na história, tendo em vista que o Flautista encantou adolescentes de trinta anos e crianças puras (meninos, meninas e jovens considerados inocentes). Vale mencionar que os conceitos de infância e adolescência tal qual são entendidos nos dias atuais são relativamente novos, tendo sido cunhados a partir de meados do século XIX. Portanto, são completamente diferentes dos padrões medievais, conforme apontam Philippe Aires (1960)⁷⁵ e Adamson (2013).

No Novo Testamento, no Evangelho de Mateus⁷⁶, capítulo 2, versículo 18, tem-se o relato da matança de crianças, fato que ocorreu em Jerusalém, ordenado pelo rei Herodes, para evitar o nascimento do Messias, o prometido Rei dos judeus, conforme constava nas profecias. Nas escrituras do Velho Testamento, Jeremias⁷⁷, capítulo 31, versículo 15, quase sete séculos antes do acontecimento, já havia profetizado sobre a morte de crianças e o som de clamor e dor que ecoaria nas ruas de Ramá, um pequeno povoado situado a 8 km de Jerusalém.

Mary Troxclair Adamson (2013) analisa a questão da infestação de ratos na cidade de Hamelin, em razão dos animais terem sido origem do mal que culminou no desaparecimento das crianças do pequeno povoado alemão, intermediado pelo Flautista Mágico. De acordo com o autor, a peste bubônica, transmitida pela pulga dos ratos, exterminou boa parte da população europeia entre 1348 e 1500, um pouco depois de 1284, data dos acontecimentos insólitos ocorridos na pequena cidade alemã, informada pelos irmãos Grimm.

É interessante observar outro ponto diferencial entre as narrativas formuladas pelos irmãos Grimm e Robert Browning, já que este escolheu situar sua versão da lenda em 1605. Segundo as considerações de Mary Troxclair Adamson (2013), é bem provável que os irmãos Grimm tenham tido acesso à versão em inglês de 1605 de Richard Verstegan, que consta na obra *Restitution of Decayed Intelligence in Antiquities*⁷⁸, que é a fonte em língua inglesa mais antiga da lenda de Hamelin, e na qual os ratos aparecem como uma praga divina⁷⁹.

Em uma análise psicanalítica, é possível estabelecer uma relação simbólica entre os ratos e as crianças, tendo em vista que a narrativa trata-se de “[...] uma história européia que nos mostra a vontade dos adultos de se livrar desses pequenos seres que tanto comem e só

⁷⁵AIRES, Philippe. *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*. 1960. New York: Albert A. Knopf, 1962.

⁷⁶“Ouviu-se um clamor em Ramá, pranto [choro] e grande lamento; era Raquel chorando por seus filhos e inconsolável porque não mais existem”. (MATEUS, 2:18)

⁷⁷“Assim diz o Senhor: Ouviu-se um clamor em Ramá, pranto e grande lamento; era Raquel chorando por seus filhos e inconsolável por causa deles, porque já não existem” (JEREMIAS, 31:15).

⁷⁸ VERSTEGAN, Richard. *A Restitution of Decayed Intelligence*. In: *Antiquities*. Concerning the Most Noble, and Renowned English Nation. by the Study and Travell of R.V. United States: Rarebooksclub.com, 2012.

⁷⁹ Adamson (2013) utilizou a publicação de 2012 de Richard Verstegan para fundamentar suas análises.

atrapalham” (CORSO; CORSO, 2006, p. 49). Os pesquisadores Diana L. Corso e Mário Corso fundamentam suas considerações em pontos em comum com outros contos dos irmãos Grimm, que também versam sobre crianças que podem sofrer algum tipo de mal, seja da parte de estranhos, como em “*O Flautista de Hamelin*”, ou dos próprios pais, como é o caso de *João e Maria*:

Ora, se a equivalência ratos-crianças pode ser estabelecida nesses contos modernos, e esse simbolismo transposto para *O Flautista de Hamelin*, então o conto faz sentido. O que a cidade não agüentava mais – os seres pequenos que tanto comem e que estão por todos os lados incomodando a todos - eram as crianças. Simbolicamente esse duplo movimento do flautista, ora com os ratos, ora com as crianças, de encantar e sumir é o mesmo. Trata-se de sumir com as crianças para a felicidade dos adultos (CORSO; CORSO, 2006, p. 49).

As cores também figuram de maneira singular em “*O Flautista de Hamelin*”, dos irmãos Grimm, em razão das mesmas servirem como forma de demonstração das diferentes intenções do Flautista em relação à cidade de Hamelin em momentos distintos. No princípio, o Flautista surgiu repentinamente em Hamelin, trajando vestimentas multicoloridas, e se dispôs a acabar com a infestação de ratos mediante o pagamento de certo preço em moedas de prata. Esse fato contribui para revestir o músico forasteiro com uma espécie de identidade messiânica, pela proposta de libertar a população local do flagelo de uma praga de forma mágica e milagrosa. Após cumprir sua promessa de acabar com os ratos e não receber a quantia acordada, o Flautista deixou a cidade e, quando retornou, apareceu com roupas escuras de um caçador, e um chapéu vermelho, além de um olhar macabro.

A cor vermelha é frequentemente utilizada para simbolizar o sangue e situações de perigo que requerem atenção e cuidado. Os irmãos Grimm relatam que o Flautista de Hamelin sentiu-se amargurado e furioso com o não pagamento de seus serviços pelas autoridades da cidade, fato esse que o fez deixar a cidade e regressar posteriormente para se vingar. Nessa ocasião, estava com vestimentas de um caçador, que, nos tempos medievais, eram em tonalidades escuras, nas cores preta, verde, marrom e cinza, que funcionavam como uma camuflagem dentro da paisagem das sombrias florestas europeias.⁸⁰

A narrativa dos irmãos Grimm fornece duas possibilidades de horário para o regresso do Flautista à cidade de Hamelin, momento em que executou seus planos de vingança. É muito provável que a imprecisão dessas afirmações seja para ressaltar as características essencialmente populares da lenda, que pode variar, dependendo do narrador e do local onde

⁸⁰ É interessante mencionar a obra do escritor norte-americano J. D. Salinger, *O Apanhador no Campo de Centeio*, publicada em 1951 pela editora Little Brown and Company, já que seu personagem principal, o jovem Holden Caulfield, trabalha em um campo de centeio, no qual fica responsável por resgatar crianças que ali se perdem, e que o mesmo, após algumas decepções em sua vida pessoal, compra um chapéu de caçador vermelho e passa usá-lo frequentemente.

este possa estar inserido. “Pode-se notar, entre outros aspectos, o caráter sóbrio do texto dos irmãos Grimm, que a princípio se empenham mais em registrar o modo como a história é recontada pela tradição oral alemã do que em inventar elementos ou reinterpretar a lenda” (CASTELLI, 2011, p. 11).

Apesar da inexistência de um consenso em relação aos horários dos acontecimentos, o dia da vingança foi exato: 26 de junho de 1284, dia de São João e São Paulo. Segundo a narrativa, o Flautista começou a tocar sua flauta e uma multidão de meninos e meninas o seguiram. As crianças mais jovens tinham quatro anos de idade, e dentre elas encontrava-se a filha do prefeito de Hamelin, principal responsável pela inadimplência da obrigação contratual que causou o grande infortúnio para toda cidade.

É conveniente destacarmos aqui uma grande influência do Evangelho segundo João no conto “O Flautista de Hamelin” no que diz respeito à menção das datas comemorativas. O texto de João menciona datas, eventos e festas específicas do calendário judaico que foram utilizadas por Jesus para operar milagres e provar sua divindade. Ao contrário dos demais evangelistas que relatam da maneira mais detalhada possível a vida de Jesus, João se utiliza de profundos simbolismos, numerologia e linguagem rica em significados que tecem em conjunto com as imagens do Velho Testamento referências precisas acerca de identidade do prometido Cristo, Filho de Deus, tão esperado pelo povo judeu.

De acordo com a narrativa, todo o incidente foi testemunhado por uma babá que carregava um bebê nos braços, e que viu o momento em que as crianças foram conduzidas até uma montanha e, desde então, nunca mais foram vistas. Os irmãos Grimm descrevem o desespero das mães e famílias quando perceberam que seus filhos haviam desaparecido da cidade de Hamelin, sendo que o choro e o lamento foram intensos.

No total, 130 crianças foram levadas pelo Flautista, e duas foram deixadas para trás pelo mesmo: uma criança cega e outra muda. A criança cega não viu o caminho, e a muda, em decorrência de sua deficiência auditiva, não escutou a música do Flautista. Esta conseguiu indicar que as crianças foram conduzidas para dentro da montanha através de uma fenda. Os irmãos Grimm afirmam que a caverna na qual as crianças entraram estaria presente na montanha ainda, e que mais um garoto havia escapado da tragédia porque voltou para se agasalhar, e quando regressou, todos haviam desaparecido. No total, três crianças não foram levadas pelo Flautista. E, mais uma vez, nota-se os irmãos Grimm recorrendo ao número três em suas narrativas.

Os irmãos Grimm afirmam em sua lenda que o episódio do Flautista deixou profundas marcas em Hamelin. Na rua principal, na qual existia um portão que foi utilizado para conduzir

as crianças para fora dos limites da cidade, não era permitido tocar nenhum tipo de música, qualquer que fosse a ocasião, e duas cruzes foram colocadas em cada lado da montanha onde as crianças desapareceram. Segundo os irmãos Grimm, alguns moradores afirmaram que as crianças foram levadas até a Transilvânia através de um portal localizado no interior da caverna em que entraram.

Diversos monumentos foram erguidos em memória das crianças perdidas de Hamelin. Inclusive, nas igrejas da cidade era possível ver em seus vitrais a história do Flautista mágico. Diante do contexto bíblico que florescia a lenda em questão, destaca-se o versículo 21, capítulo 9, do livro do profeta Jeremias, no Velho Testamento: “Porque a morte subiu pelas nossas janelas e entrou em nossos palácios; exterminou das ruas as crianças e os jovens, das praças” (JEREMIAS, 9:21) Ainda em relação ao livro de Jeremias, é interessante lembrar o versículo 7 do capítulo 15, que relata a preocupação de Deus em castigar seu povo por suas más obras e iniquidades: “[...] desfilhei e destruí o meu povo, mas não deixaram o seus caminhos” (JEREMIAS, 15:7).

Os atos macabros do Flautista em relação às crianças de Hamelin eram justamente para punir os pais, que não cumpriram com suas obrigações e o passaram para trás. Nesse sentido, “O Flautista de Hamelin” apresenta-se como uma narrativa fortemente permeada por simbolismos religiosos, culturais e históricos que se tornam elementos caracterizadores dessa lenda popular tradicional alemã, e, até mesmo, de outros países europeus.

Verifica-se a importância da religião no período medieval e sua influência nas manifestações e fluxos culturais.

As cruzadas da Idade Média, que aconteceram entre os séculos XI e XIII, foram campanhas militares conduzidas por nobres cristãos da Europa Ocidental em direção ao Oriente Médio, como objetivo de restaurar o domínio cristão sobre a “Terra Santa” (o que corresponde hoje a Israel e aos territórios palestinos sob sua ocupação). A cidade de Jerusalém e toda a região estavam então sob o controle dos turcos muçulmanos. As cruzadas eram também uma espécie de peregrinação, cujos motivos religiosos eram inseparáveis das razões políticas e econômicas (CASTELLI, 2011, p. 5).

O personagem do Flautista também pode ser interpretado a partir de uma perspectiva singular dentro da mitologia greco-romana, chamado de Pan pelos gregos e Faunos pelos romanos, ser que também toca uma flauta mágica, o que o associa diretamente com o pastoreio de ovelhas e músicas hipnotizantes. Esse complexo ser mitológico aparece associado à caça, à natureza e ao sexo, visto que coabita com as ninfas. Segundo a mitologia greco-romana, Pan/Fauno é caracterizado como um ser intermediário entre o mundo humano, dos deuses e dos animais, pois possui a parte superior do corpo como se fosse um homem; quadris, pernas e

chifres de bode; e poderes sobrenaturais inerentes à sua musicalidade. Assim como o Flautista de Hamelin, Pan faz uso de uma flauta mágica para encantar crianças.

Mary Troxclair Adamson (2013) oferece uma diferente perspectiva sobre o Flautista, que também deve ser ressaltada, tendo em vista o trabalho que foi utilizado para fundamentar tal análise, o ensaio de Stanley Rosenman⁸¹, “*The Pied Piper of Hamelin: Folklore Encounters Malevolent Cults*”, publicado em 2000. Nesse texto, consta que a lenda em questão serviu como meio de reflexão sobre as práticas de negligência infantil presentes na realidade sociocultural alemã da época. Segundo a autora, as crianças de Hamelin, diante da ausência da autoridade paterna, buscaram refúgio na carismática figura do Flautista.

Dentre as diversas teorias acerca do fundamento histórico da lenda macabra do Flautista de Hamelin, há que se considerar a hipótese mencionada por Gabriele Schwab, em sua obra *Imaginary Ethnographies: Literature, Cultura and Subjectivity* de 2012. De acordo com Schwab, "O Flautista de Hamelin" seria uma alusão aos movimentos migratórios que colonizaram o leste europeu durante o início do período medieval, marcado principalmente por violentas guerras que resultaram em uma alta mortalidade de jovens.

Para Julian Scutts (2015), “O Flautista de Hamelin” pode ser uma maneira peculiar dos irmãos Grimm redigirem suas narrativas maravilhosas através de simbolismos ambíguos, que podem refletir tanto dogmas cristãos como rituais pagãos provenientes principalmente da cultura folclórica celta. O autor ainda afirma que essa singularidade em relação ao cristianismo e paganismo mostra-se presente na maioria das versões subsequentes, sejam essas intencionais ou não, em razão das inúmeras modificações e alterações passíveis de serem identificadas.

O ponto de destaque no conto está justamente no personagem principal que dá nome ao conto, já que o mesmo pode simbolizar, em um primeiro momento, uma figura messiânica, semelhante a Jesus Cristo; e, posteriormente, em razão de uma decepção, pode ser caracterizado de forma satânica, por se voltar contra crianças inocentes a fim de se vingar dos seus pais. Esse processo ambivalente e contrastante de interpretações positivas e negativas através de uma polaridade freudiana, chamada eros-thanatos, justificaria os conflitos psíquicos do Flautista, expressos a partir de danças e musicalidade medievais que revestem o conto, levando em consideração a chamada dança da morte, presente nos rituais pagãos do verão europeu durante a Idade Média. A dança da morte no período medieval seria uma forte alusão à praga que exterminou mais da metade da população europeia (SCUTTS, 2015).

⁸¹ Rosenman, Stanley. *The Pied Piper of Hamelin: Folklore Encounters Malevolent Cults*. *The American Journal of Psychoanalysis*, n. 60, v. 1, p. 29-55, 2000.

Celebrada até hoje na cidade alemã de Hamelin, no norte do país, por meio de encenações da cena em que um homem leva mais de uma centena de crianças para fora da cidade “O Flautista de Hamelin” está permeada de elementos culturais e possivelmente históricos que nos proporcionam reflexões profundas por diferentes perspectivas, como toda produção literária concebida como uma obra de arte.

3.5 A água da vida (“*Des Wasser des Lebens*”)

“A Água da Vida” (“*Des Wasser des Lebens*”), classificado na coletânea *Kinder- und Hausmärchen* sob o número 97, segue a mesma estrutura narrativa de “Rumpelstiltskin” e “O Flautista de Hamelin”, uma vez que a espinha dorsal do conto refere-se a um ajudante com poderes sobrenaturais. A história é simples e clara, e sua mensagem principal diz respeito às questões de inveja, arrogância, ambição e traição, desenroladas no âmbito familiar.

De acordo com o sistema de classificação Aarne-Thompson, “A Água da Vida” enquadra-se no grupo 551, no qual estão inseridas as narrativas maravilhosas que relatam a presença de um ajudante com poderes sobrenaturais que auxilia o irmão mais novo a sair da opressão dos mais velhos. Destaca-se, ainda, que a coletânea de contos folclóricos de John Francis Campbell, *Popular Tales of the West Highlands*⁸², publicada em 1860 em quatro volumes, apresenta a peça *The Brown Bear of the Green Glen*, que possui diversas semelhanças com o conto dos irmãos Grimm.

Assim como em “Branca de Neve”, em “A Água da Vida” os laços entre os membros de uma família real aparecem abalados em decorrência de uma disputa familiar. No conto em questão, o conflito se estabelece entre irmãos, pela afeição do Pai doente, e, possivelmente, pela herança do trono. As semelhanças com “Branca de Neve” não se restringem às questões relacionadas à realeza, já que em “A Água da Vida” também há a presença de um anão dotado de poderes mágicos, a numerologia em torno no número três, um príncipe virtuoso e apaixonado por uma bela princesa, além de um final no qual os agentes do mal são castigados.

De todas as semelhanças identificadas entre os contos “A Água da Vida” e “Branca de Neve”, talvez a que mais chame a atenção seja a presença do caçador, incumbido da missão de matar o príncipe bondoso, mas que, em um ato de misericórdia, decidiu não cumprir sua obrigação. Em ambos os contos, o episódio passa-se em uma floresta, e tanto o príncipe bondoso quanto a princesa Branca de Neve fogem para terem suas vidas salvas, posto que os caçadores simulam situações para que os algozes acreditem na morte que encomendaram.

⁸² CAMPBELL, John Francis. *Popular Tales of the West Highlands: Orally Collected*. v.1. Edinburgh: Edmonston and Douglas, 1860.

O tempo e o local de “A Água da Vida” não são definidos com precisão, apesar da indicação de que a história se passa em um reino num passado distante, o que é evidenciado através de recursos literários considerados clássicos nos contos de fadas, como a expressão “Era uma vez...”. A partir de uma perspectiva observadora, o narrador relata com detalhes o episódio em que um velho rei padecia de uma doença terminal, não especificada, e os esforços de seus três filhos para salvar sua vida.

Apesar de não ser um conto muito conhecido dos irmãos Grimm, em “A Água da Vida” encontram-se algumas ilustrações, símbolos e referências recorrentes em outros contos de *Kinder- und Hausmärchen*, tais como o castelo e os jardins. A simbologia do castelo aparece revestindo as relações familiares. Um dos pontos de maior destaque na história é a motivação dos três príncipes, herdeiros do trono, já que dois deles não demonstraram preocupação em ver o pai saudável, e sim com a predileção que o mesmo poderia sentir pelo outro irmão que buscava encontrar sua cura, e com a recompensa da herança do trono.

Os jardins do castelo podem apresentar uma interpretação literária ampla e complexa, tendo em vista a contextualização pagã e cristã. Percorrendo as escrituras bíblicas no livro de Gênesis, no capítulo 2, encontra-se o jardim representando o local da origem de toda forma de vida existente, em razão da presença da árvore da vida, e da árvore do conhecimento do bem e do mal. De acordo com o conto hebraico, Deus condenou a humanidade à morte em razão da desobediência de Adão e Eva ao provarem do fruto proveniente dessa segunda árvore.

Segundo o conto dos irmãos Grimm, os três príncipes apareceram nos jardins do castelo lamentando a condição terminal do pai. Nesse momento, os mesmos foram abordados por um velho que os alertou sobre a única possibilidade de salvar o pai, que era a água proveniente da fonte da vida. O simbolismo da água que está presente ao longo de toda narrativa é permeado de valores significados religiosos, culturais e folclóricos de diversas culturas dos mais diferentes povos. “De todos os elementos, nenhum tem a abrangência simbólica da água. Seus significados não são apenas múltiplos, mas mutantes e antagônicos” (GARCIA, 2007, p. 17).

Anna L. Dallapiccola (2004) mostra que tanto a mitologia hindu quanto a doutrina budista possuem referências acerca de um líquido conhecido como *amrita*, definido como a água da vida. Sua agitação seria responsável pela criação de divindades e demônios, além de ser elemento responsável pela imortalidade dos seres vivos, já que em uma tradução literal a expressão significa “sem morte”. No continente asiático, a água da vida pode receber diferentes denominações, pois diversas palavras são associadas a ela, tais como *veda*, *soma*, *nir-jara* e *piyusha*. Por uma perspectiva geral, “[...] a água na Antiguidade era elemento primordial, a

própria *physis* - o que brota de si mesmo e se desdobra, origem e matriz de todas as coisas vivas [...]” (GARCIA, 2007, p. 18).

Segundo Loreley Garcia (2007), a água da vida aparece na mitologia grega como o primeiro e mais importante dos elementos. Dentro das quatro obras sagradas que compõem o *Vedas* (*Rigveda*, *Yajurveda*, *Samaveda* e *Atarvaveda*), também é possível encontrar a menção à água da vida, bem como na tradição chinesa com as filosofias inerentes ao YIN. A água da vida também se faz presente nas sagradas escrituras, pois “[...] na Bíblia judaico-cristã representa a criação, a pureza, a bonança, expressando o contentamento de Deus com os homens, mas também o dilúvio manifesta a ira divina” (GARCIA, 2007, p. 17-18).

No contexto bíblico a água aparece como um meio de purificação do corpo e da alma. As narrativas bíblicas se passam em uma paisagem desértica onde predomina a escassez de água, e desse modo, é possível perceber a razão da água estar revestida de simbolismos tão valiosos e profundos. Nas palavras da pesquisadora Loreley Garcia (2007):

A simbologia da água comporta vida e morte, reflexo da alma, olho do mundo, conduz ao abismo da enxurrada e a serenidade dos lagos; dos pântanos sombrios a fontes cantantes, corre na seiva, dilui, dissolve e destrói. A água mede o equilíbrio, dá forma ao mesmo tempo em que é um elemento disforme, sugerindo o Caos que precede a formação do universo. (GARCIA, 2007, p. 18).

Hilda Gomes Dutra Magalhães (2008) afirma que na cultura grega a água sempre esteve próxima aos conceitos de vida divina, forma direta e indiretamente ligada à fertilidade, pois a água da vida circulava entre os homens através de rios, por meio da intervenção do deus Eros. Nas palavras da pesquisadora, “[...] a água tem uma presença muito forte no imaginário grego, pois está presente em todos os relatos. Além disso, a sua presença não é uma presença menor, sobrepondo-se, hierarquicamente, a todos os demais elementos [...]” (MAGALHÃES, 2008).

É importante destacar a qualidade dos textos do apóstolo João, em razão da simbologia do conto “A Água da Vida” dos irmãos Grimm e as outras peças de *Kinder- und Hausmärchen* e *Deutsche Sagen*, já que a utilização de recursos literários ricos em sentidos é um interessante ponto em comum entre essas produções literárias tão distintas. Dentro do contexto bíblico, a simbologia da água da vida aparece em ambos os Testamentos, em diferentes circunstâncias, mas sempre revestida com o mesmo significado, de imortalidade sagrada. No livro de Gênesis, capítulo I, a criação do universo é narrada a partir do momento em que o Espírito de Deus pairava sobre as águas, e que, no instante da criação do mundo, o firmamento separou as águas do mundo material daquelas do mundo espiritual.

Ainda em relação às águas existentes no Reino de Deus, é possível identificar diversas passagens nas escrituras bíblicas que fundamentam a imortalidade em razão das fontes de água da vida. No livro do profeta Ezequiel, capítulo 47, está a descrição detalhada das águas que

fluem no templo de Deus e chegam até a Terra. Outro relato interessante encontra-se no livro do profeta Jeremias, capítulo 2, versículo 13, que reflete sobre a rebelião do povo de Israel, que decidiu adorar deuses pagãos: “[...] eles me abandonaram, a mim, a fonte de água da vida; e cavaram as suas próprias cisternas, cisternas rachadas que não retêm água” (JEREMIAS, 2: 13).

A questão da água da vida estar presente tanto nos céus quanto na terra não é uma exclusividade da doutrina judaico-cristã, pois no Alcorão também existe a menção a ela, cuja fonte encontra-se sob o trono de Alá. Conforme explica Martin Lings (1968), a água da vida encontra-se intimamente ligada às concepções de misericórdia divina, sendo materializada para os homens através das chuvas, enviadas diretamente por um ser superior “todo misericordioso”, que doa a vida através da água.

No Novo Testamento, o Evangelho de João traz profundas análises acerca da fonte da água da vida. As palavras do apóstolo são frequentemente objeto de estudos em razão de seus complexos sentidos literários e poéticos, que não se restringem apenas a relatos históricos da cultura hebraica, como a maioria dos relatos bíblicos. No Evangelho segundo o apóstolo João, a simbologia da água da vida aparece como uma das estruturas fundamentais dos dogmas cristãos, pois consegue ligar a origem do universo com a figura messiânica de Jesus Cristo, a partir da imortalidade do espírito e crenças na vida eterna, entendida, nesse contexto, como uma existência plena e livre da morte ou qualquer tipo de doença. Uma passagem interessante encontra-se no capítulo 4 do Evangelho de João, que relata o diálogo de Jesus com a mulher samaritana, que havia ido buscar água em um poço, quando o mesmo se anunciou como a fonte da água da vida. O último livro da Bíblia, Apocalipse, também tem sua autoria atribuída ao apóstolo João. Nele, em diversos versículos, é possível identificar o uso da fonte da água da vida para expressar a salvação da alma e ressurreição dos mortos. “[...] e Ele os conduzirá às fontes das águas da vida e Deus lhes enxugará dos olhos toda lágrima” (APOCALIPSE, 7:17).

No que tange às tradições e dogmas judaico-cristãos, é possível identificar ainda outros pontos em comum em “A Água da Vida”, em razão do livro de Gênesis, no capítulo 20, relatar a famosa história de José do Egito, o jovem sábio e bondoso que foi vendido como escravo pelos irmãos mais novos, por ciúmes da predileção evidente do pai, Jacó, pelo filho caçula. Segundo o conto bíblico, apesar das tentativas dos irmãos mais velhos em fazer mal ao jovem José, o mesmo conseguiu sair da condição de escravo para o posto de governador do Egito, ficando abaixo apenas do Faraó.

Outra questão bíblica expressa em “A Água da Vida” diz respeito à moralidade evidente no conto, que condena a falta de humildade dos irmãos mais velhos em relação ao príncipe bondoso e ao anão, já que uma das ilustrações mais conhecidas de Jesus encontra-se no

Evangelho segundo Mateus, no capítulo 19, versículo 24: “E lhes digo mais: É mais fácil passar um camelo pelo fundo de uma agulha do que um rico entrar no Reino dos céus”.

Chantal Castelli (2011) apresenta interessante análise dessa lição cristã tão peculiar fundamentando-se nos estudos do filólogo Silva, na obra *Vida íntima das frases*, publicada em 2009, tendo em vista que imagem tão irreal (de um camelo passar pelo buraco de uma agulha) era em decorrência de um erro de tradução da vulgata de São Jerônimo, pois a palavra grega “*kamilos*”, que significa corda grossa, teria sido confundida com a palavra hebraica “*kamelos*”, cuja tradução é camelo. Dessa maneira, conclui-se que o sentido original da frase seria passar uma corda grossa pelo buraco de uma agulha. Por outro lado, existe também a hipótese de a frase de Jesus ser uma referência à suposta existência de uma porta estreita que se encontrava na entrada principal de Jerusalém, conhecida como “o olho da agulha”, de maneira que um camelo passaria por essa passagem desde que baixasse a cabeça e não houvesse carga sobre si.

É possível perceber a ligação direta do conto “A água da vida” dos irmãos Grimm com a necessidade de ser humilde e de desapego a bens materiais, segundo as lições do Cristianismo e também consoante com os ensinamentos do profeta Maomé. Harun Yahya (2000), ao citar o Alcorão, capítulo 7, versículo 40, traz uma reflexão muito similar que merece nota: “Aqueles que desmentirem os nossos versículos e se ensoberbecerem, jamais lhes serão abertas as portas do céu, nem entrarão no Paraíso, até que um camelo passe pelo buraco de uma agulha” (YAHYA, 2000, p. 139). Nesse contexto, um dos irmãos mais velhos foi castigado pelo anão mágico enquanto cavalgava em seu camelo. As montanhas fecharam o caminho, que acabou ficando tão estreito que não foi possível mais chegar até onde estava a água da vida.

Na literatura infantil brasileira também é possível identificar uma obra com grandes semelhanças ao conto “A água da vida” dos irmãos Grimm. A obra de Ana Maria Machado, *Uma, duas, três princesas*⁸³, narra as aventuras de três irmãs que embarcam em uma jornada para encontrar a cura para a doença mortal que aflige seu pai. A versão de Ana Maria Machado oferece uma perspectiva feminina, tendo em vista que as princesas aparecem como protagonistas, já que no conto dos irmãos Grimm, a princesa figura apenas como uma coadjuvante para complementar a história que gira inteiramente em torno dos príncipes.

O conto “A Água da Vida” terminou com um final feliz, quando o príncipe mais novo conseguiu encontrar as ruas de ouro, e sua amada princesa que lhe entregou a água da vida. Mais uma vez, é possível encontrar no texto dos irmãos Grimm a simbologia cristã, em razão

⁸³ MACHADO, Ana Maria. *Uma, duas, três princesas*. Ilustrações Luani Guarniere. São. Paulo: Ática, 2013.

do livro de Apocalipse, no capítulo 21, trazer a descrição da Nova Jerusalém com suas ruas de ouro, demonstrando o final feliz para os seres humanos que sobreviverem ao juízo final.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No dia 20 de dezembro de 1812, os irmãos Grimm publicaram o primeiro volume de *Kinder- und Hausmärchen*, uma coletânea de 86 narrativas populares de tradição oral. Dois anos depois, em 1814, foi publicado o segundo volume da obra, com mais 70 contos. Em 1819, a segunda edição foi publicada com os dois volumes. Em 1822, um terceiro volume foi adicionado, totalizando 170 contos. Outras cinco edições da obra foram publicadas nos anos de 1837, 1840, 1843, 1850 e 1857. Sendo assim, da primeira até a sétima edição há 211 contos, tendo em vista que foram realizadas diversas alterações nas narrativas, como adições e exclusões, modificações no corpo do texto das histórias, além de notas e comentários assinados por Jacob e Wilhelm Grimm. A grande produção teórica e literária dos irmãos Grimm conta com dicionários, artigos científicos, gramáticas da língua alemã e enciclopédias. Merece destaque a coletânea *Deutsche Sagen*, publicada em dois volumes, em 1816 e 1818, contendo 585 lendas alemãs.

O presente trabalho teve como objetivo principal fazer uma análise do legado literário dos irmãos Grimm considerando os elementos culturais, históricos, sociais, religiosos, míticos e folclóricos expressos nas narrativas coletadas pelos pesquisadores em meados do século XIX. A partir de uma análise centrada na simbologia pagã e cristã dos contos de *Kinder- und Hausmärchen* e *Deutsche Sagen*, foi possível identificar a influência do sobrenatural nos fluxos e produções culturais populares dos povos germânicos, que foram altamente influenciados pelas mitologias celta e teutônica e dogmas judaico-cristãos. Esta pesquisa buscou demonstrar a maneira peculiar como os irmãos Grimm conseguiram imprimir elementos pagãos e cristãos de maneira harmônica em suas narrativas maravilhosas, tendo em vista a natureza antagônica que se evidencia em relação às crenças religiosas e espiritualistas.

No primeiro capítulo, através das produções literárias, foi abordada a cultura popular dentro do universo do sobrenatural, levando em conta a importância dos fluxos e manifestações culturais para determinar as questões inerentes à identidade dos povos, construída através de um processo de evolução social, econômica, religiosa e cultural. Dentro do dinâmico conceito de cultura, foi possível identificar a interligação entre memória e identidade nas produções culturais, uma vez que a tradição oral aparece como um importante instrumento de materialização cultural através da elaboração e repasse de narrativas populares, permeadas de valores, crenças, dogmas e elementos constituintes da essência cultural dos povos, que pode tanto individualizá-los quanto agrupá-los.

O segundo capítulo desta dissertação abordou de maneira aprofundada as definições referentes aos contos de fadas, analisando as produções literárias desenvolvidas a partir da

cultura popular (especialmente as narrativas de tradição oral permeadas de elementos sobrenaturais). O estilo literário classificado como conto de fadas não se apresentou de maneira instantânea e exata, já que, ao longo do tempo, diversas narrativas orais e algumas escritas serviram para estruturar essas histórias fantásticas e maravilhosas, que estavam dispersas na cultura popular, levando consigo diversos elementos simbólicos. Conforme os estudos de Jack Zipes (2002) e André Jolles (1976), foi justamente a publicação do primeiro volume de *Kinder- und Hausmärchen*, em 1812, que serviu para definir o conceito de contos de fadas, assim como de contos maravilhosos, contos folclóricos, lendas, fábulas, mitos, entre outras formas de narrativas que podem ser inseridas nesse grupo literário.

No terceiro capítulo, foram apresentadas informações importantes acerca do legado literário dos irmãos Grimm, assim como aspectos gerais de suas produções teóricas sobre as narrativas orais tradicionais dos povos germânicos. Foram analisados três contos de *Kinder- und Hausmärchen*: “Branca de Neve”, “Rumpelstiltskin” e “A água da vida”, e, ainda, um conto de *Deutsche Sagen*, “O Flautista de Hamelin”, a partir da simbologia pagã e cristã.

Pelo exposto, entende-se que o legado literário dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm provém de uma ampla pesquisa sobre as manifestações culturais que melhor representariam a identidade dos povos germânicos. Focando nas narrativas de tradição oral, os irmãos Grimm conseguiram trabalhar com histórias que, até então, estavam dispersas no imaginário popular. Essas histórias foram utilizadas como um meio eficaz de repasse de costumes, valores e crenças religiosas pagãs e cristãs, que foram além das fronteiras alemãs e sobreviveram ao longo do tempo. As narrativas adequaram-se às mais diversas realidades de diferentes povos, entretanto, mantiveram as características peculiares criadas pelos irmãos Grimm.

Por fim, verifica-se nos contos analisados uma relação interessante entre símbolos pagãos e cristãos, através de referências bíblicas e costumes dos povos celtas. Números, cores, luta do bem contra o mal, família, relação entre plebeus e nobreza, anões, reis, rainhas, princesas e príncipes (benévolos e malévolos), bruxas, judaísmo, cristianismo, misticismo e paganismo, todos esses elementos aparecem interligados para construir uma moralidade específica, na busca de retratar a identidade cultural multidimensional do povo alemão. Essa identidade estava expressa nas narrativas orais tradicionais, transmitidas de geração para geração.

REFERÊNCIAS

1 CORÍNTIOS. *Bíblia de estudo Almeida*. 2 ed. São Paulo: Sociedade Bíblica Brasileira, 2013.

1 REIS. *Bíblia de estudo Almeida*. 2 ed. São Paulo: Sociedade Bíblica Brasileira, 2013.

AARNE, Antii; THOMPSON, Stith. *Types of the folktale: a classification and bibliography*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.1928.

ABREU, Martha. Cultura popular, um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha e SOIHET, Rachel (Org.). *Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003. p. 83-102.

ADAMSON, Mary Troxclair. The Legend of the Pied Piper in the Nineteenth and Twentieth Centuries: Grimm, Browning, and Skurzynski. *The Looking Glass: New Perspectives on Children's Literature* v. 17, n. 1. 2013. Disponível em: <<http://www.lib.latrobe.edu.au/ojs/index.php/tlg/article/view/390/383>>. Acesso em: 18 mar. 2015.

AGRA FILHO, Luciano Bezerra. *A Cultura Popular no Campo da Historiografia*. 23 de novembro de 2008a. Disponível em: <<http://www.webartigos.com/artigos/a-cultura-popular-no-campo-da-historiografia/11723/#ixzz3eJYqh6Rc>>. Acesso em: 27 jun. 2015.

_____. Religião e magia na Idade Moderna no campo historiográfico. *História, imagem e narrativas*. No 6, ano 3 de abril de 2008b. – ISSN 1808-9895. Disponível em: <<http://www.historiaimagem.com.br/edicao6abril2008/06-relig-magia-id.moderna.pdf>>. Acesso em: 29 jun. 2015.

AIRES, Philippe. *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*. New York: Albert A. Knopf, 1962.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. Fragmentos do discurso cultural: por uma análise crítica do discurso sobre a cultura no Brasil. In: NUSSBAUMER, Marchiori Gisele (Org.). *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: Edufba, 2007. Disponível em: <[https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/139/1/Teorias%20e%20politicadas%20da%20cultura.pdf](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/139/1/Teorias%20e%20politicadas%20cultura.pdf)>. Acesso em: 27 jun. 2015.

ANDERSEN, Hans Christian. *Eventyr*. 1835. Disponível em: <<http://andersen.sdu.dk/vaerk/register/eventyr.html>>. Acesso em: 19 set. 2015.

ANDRADE, Francisco Gomes. *O demônio interior em Grande Sertão: Veredas*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Sergipe. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2011. Disponível em: <https://bdtd.ufs.br/bitstream/tede/2313/1/FRANCISCO_GOMES_ANDRADE.pdf>. Acesso em: 04 dez. 2015.

APOCALIPSE. *Bíblia de estudo Almeida*. 2 ed. São Paulo: Sociedade Bíblica Brasileira, 2013.

ARNIM, Achim von; BRENTANO, Clemens. *Des Knaben Wunderhorn: Alte deutsche Lieder*. 1819. Disponível em:

<<https://archive.org/download/desknabenwunder02brengoog/desknabenwunder02brengoog.pdf>>. Acesso em: 19 set. 2015.

ASHLIMAN, D. L. *53 Little Snow White Jacob and Wilhelm Grimm*. 2005. Disponível em: <<http://www.pitt.edu/~dash/grimm053.html>>. Acesso em: 04 out. 2015.

_____. *55 Rumpelstiltskin Jacob and Wilhelm Grimm*. 2011. Disponível em: <<http://www.pitt.edu/~dash/grimm055.html>>. Acesso em: 08 dez. 2015.

_____. *A guide to folktales in the English Language*. New York: Westport Connecticut; London: Greenwood Press, 1987.

_____. *Avicenna and the Mouse Plague at Aleppo. The Pied Piper of Hameln and related legends from other towns*. 2013. Disponível em: <<http://www.pitt.edu/~dash/hameln.html#avicenna>>. Acesso em: 09 nov. 2015.

_____. *The Name of the Helper – Folktales of type 500, and related tales, in which a mysterious and threatening helper is defeated when the hero or heroine discovers his name*. 2013. Disponível em: <<http://www.pitt.edu/~dash/type0500.html>>. Acesso em: 08 dez. 2015.

_____. *The Pied Piper of Hameln and related legends from other towns*. 2013. Disponível em: <<http://www.pitt.edu/~dash/hameln.html#grimm245>>. Acesso em: 30 dez. 2015.

AZEVEDO, Ricardo. *Conto Popular, literatura e formação de leitores*. 2007. Disponível em: <www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Contos-populares.pdf>. Acesso em: 02 set. 2016.

BATISTA, Angélica Maria Santana; GARCIA, Flávio; SANTOS, Rodrigo de Moura. O insólito na narrativa ficcional: questões de gênero literário – o maravilhoso e o fantástico. III CONGRESSO DE LETRAS DA UERJ, 2006, São Gonçalo/RJ. *Anais eletrônicos...* São Gonçalo: UERJ, 2006. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/cluerj-sg/anais/iii/completos%5Cmesas%5CM%2017%5CFI%3%A1vio%20Garcia,%20Rodrigo%20de%20Moura%20Santos%20e%20An.pdf>>. Acesso em: 30 mai. 2015.

BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos contos de fadas*. Tradução por Carlos Humberto da Silva. 4 ed. Lisboa: Bertrand Editora, 1991.

_____. *The Uses of Enchantment, the meaning and importance of fairy tales*. New York: Random House, 1976.

_____. *The Uses of Enchantment*. New York: Vintage Books, 1989.

BLACK, George Fraser; THOMAS, Northcote Whitridge. *Examples of Printed Folk-Lore Concerning the Orkney and Shetland Islands*. London: Folk-Lore Society, 1903.

BRANDÃO, Adelino. *A presença dos Irmãos Grimm na literatura infantil e no folclore brasileiro*. São Paulo: IBRASA, 1995.

BROWNING, Robert. *O Flautista de Hamelin*. 2012. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/11443.pdf>>. Acesso em: 26 out. 2015.

_____. *The Pied Piper of Hamelin*. London and New York: Frederick Warne and Company, 1888. Disponível em: <<https://archive.org/stream/piedpiperofhamel00brow2#page/n5/mode/2up>>. Acesso em: 08 nov. 2015.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. Europa, 1500-1800. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 235.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. Disponível em: <<http://www.fclar.unesp.br/Home/Instituicao/Administracao/DivisaoTecnicaAcademica/Apoi oaoEnsino/LaboratorioEditorial/colecao-letras-n9.pdf>>. Acesso em: 27 maio 2015.

_____. Gótico, fantástico e realismo mágico: teorias e poéticas. In: LEONEL, Maria Célia. GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. (Org.). *Modalidades da narrativa*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013. p 13-51.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. 1572. Disponível em: <http://www3.universia.com.br/conteudo/literatura/Os_lusiadas_de_luis_de_camoes.pdf>. Acesso em: 19 set. 2015.

CAMPBELL, John Francis. *Popular Tales of the West Highlands: Orally Collected*. v. 1. Edinburgh: Edmonston and Douglas, 1860.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CANTON, Kátia. *Os contos de fadas e a arte*. São Paulo: Prumo, 2009.

CARLETON, William. *The Traits and Stories of the Irish Peasantry*. Oxford: George Routledge & Co., 1852.

CARROLL, Lewis. *Alice's adventures in Wonderland*. 1865. Disponível em: <<http://www.bosonbooks.com/boson/oldies/Alice.pdf>>. Acesso em: 19 set. 2015.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. 8. ed. São Paulo: Global Editora, 2000.

CASHDAN, Sheldon. *Os 7 pecados capitais nos contos de fadas: como os contos de fadas influenciam nossas vidas*. Tradução de Maurette Brandt. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

CASTELLI, Chantal. *Guia de leitura para o professor: o Flautista de Hamelin*. 2011. Disponível em: <http://www.edicoessm.com.br/download/?p=/sm_resources_center/guiasleitura/379_Guia_d e_leitura_O_flautista_de_Hamelin.pdf>. Acesso em: 26 out. 2015.

CECCANTINI, João Luís; SANTOS, Geovana Gentil. VALENTE, Thiago Alves. Entre fadas e sacis: a literatura infantil brasileira e a tradição oral. In: Blanca-Ana Roig Rechou; Isabel Soto López; Marta Neira Rodríguez. (Org.). *Reescrituras do conto popular (2000-2009)*. 1ed. Vigo: Editora Xerais, 2010, v. , p. 189-209.

CERVANTES, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* - Vol. I. 1648. Disponível em: <http://www.polyglotproject.com/books/Spanish/don_quijote>. Acesso em: 19 set. 2015.

CHAMBERS, Robert. *Popular Rhymes of Scotland*. Edinburgh: Publisher W. & R. Chambers, 1858.

CHARTIER, Roger. "*Cultura popular*": revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n 16, 1995, p. 179-192.

CHODSKO, Alex. *Fairy Tales of the Slav Peasants and Herdsmen*. New York: Dodd Mead & Co., London: George Allen, 1896.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 1998.

COLLODI, Carlo. *Le avventure di Pinocchio: Storia di un burattino*. 1883. Disponível em: <<http://www.mobileread.mobi/forums/attachment.php?s=423f5bd83f41fc7ee4e31b0b762a6f75&attachmentid=19890&d=1253903340>>. Acesso em: 19 set. 2015.

COLSOHORN, Carl; COLSOHORN, Theodor. *Zwerg Holzrührlein Bonneführlein, Märchen und Sagen aus Hannover*. Hannover: Verlag von Carl Rümpler, 1854.

CORSO, Diana L.; CORSO, Mário. *Fadas no Divã – Psicanálise nas Histórias Infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DALLAPICCOLA, Anna L. *Dictionary of Hindu Lore and Legend*. New York: Thames & Hudson, 2004.

DAVI, Solange Ramos de Andrade. Cultura e religião: uma aproximação. *Acta Scientiarum*. Maringá, V. 23, n. 1: p. 231-240, 2001. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/view/2793/1904>>. Acesso em: 21 jun. 2015.

DEVITO, Jeremy E. *The Horror of "Happily Ever After": Power, Totalitarianism and Fairy Tale Ideal*. 1999. Disponível em: <http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk3/ftp04/MQ62342.pdf>>. Acesso em: 09 dez. 2015.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares vida religiosa*. Tradução de Joaquim Pereira Netp. São Paulo: Paulinas, 1989.

_____. *The Elementary Forms of the Religious Life*. 3rd. Impression. Translated from French by Joseph Ward Swain M. A. London: George Allen & Unwind Ltd, Ruskin House Museum Street, 1954.

ELDER, Abraham. *Tales and Legends of the Isle of Wight*. London: Simpkin, Marshall, and Company, 1839. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=mxIHAAAQAAJ&pg=PA157&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 09 nov. 2015.

ELIADE, Mircea. *Le Sacré Et Le Profane*. O sagrado e o profano. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Mito e Realidade*. Editora Perspectiva: São Paulo, 1972.

_____. *Myth and Reality*. New York: Harper & Row, 1968.

ELLIS, John. *One Fairy Story Too Many*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. A teoria dos contos. In: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos dos irmãos Grimm*. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

EVANGELHO DE JOÃO. *Bíblia de estudo Almeida*. 2 ed. São Paulo: Sociedade Bíblica Brasileira, 2013.

EVANGELHO DE MATEUS. *Bíblia de estudo Almeida*. 2 ed. São Paulo: Sociedade Bíblica Brasileira, 2013.

ÊXODO. *Bíblia de estudo Almeida*. 2 ed. São Paulo: Sociedade Bíblica Brasileira, 2013.

EZEQUIEL. *Bíblia de estudo Almeida*. 2 ed. São Paulo: Sociedade Bíblica Brasileira, 2013.

FALCONI, Isabela Mendes; FARAGO, Alessandra Corrêa. Contos de Fadas: origem e contribuições para o desenvolvimento da criança. *Cadernos de Educação: Ensino e Sociedade*, Bebedouro-SP, 2 (1), p. 85-111, 2015.

Disponível em: <<http://unifafibe.com.br/revistasonline/arquivos/cadernodeeducacao/sumario/35/06042015200330.pdf>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

FÖHR, Samuel. Spiritual symbolism in the Grimms' tales. In: *Eye of the heart: A Journal of Traditional Wisdom*. Issue 3, p 5-29, 2009. Disponível em: <<http://www.latrobe.edu.au/humanities/huss-documents/Eye-of-the-Heart-issue3-2009.pdf>>. Acesso em 01 abr. 2015.

FILOTAS, Bernadette. *Pagan Survivals, Superstitions and Popular Cultures in Early Medieval Pastoral Literature*. Studies and Texts 151. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 2005. Disponível em: <<http://www.pims.ca/pdf/st151.pdf>>. Acesso em: 27 jun. 2015.

FOUCAULT, Michel. Dois ensaios sobre o sujeito e o poder. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. Orgs.). *Michel Foucault*. Uma trajetória filosófica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231-249.

FRADE, Cáscia. *Folclore e cultura popular aspectos de sua história*. Disponível em: <http://www.unicamp.br/folclore/Material/extra_aspectos.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2015.

FRANCE, Marie de. *Les Lais de Marie de France*. Século XII. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20080202091014/http://www.umanitoba.ca/faculties/arts/french_spanish_and_italian/leslais.htm>. Acesso em: 19 set. 2015.

FRANCO, Maria Dorothea Barone; OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Malévola: a vilã conflitante no espaço fílmico. X SEMANA DE EXTENSÃO, PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO SEPesq, 2014, Porto Alegre/RS. *Anais eletrônicos...* Porto Alegre: Centro Universitário Ritter dos Reis, 2014. Disponível em: <http://www.uniritter.edu.br/eventos/sepesq/x_sepesq/arquivos_trabalhos/2968/268/255.pdf>. Acesso em: 17 maio 2015.

FRANZ, Marie-Louise von. *L'Interprétation des contes de fées*. Paris: Editions Jacqueline Renard, 1978.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GALÁTAS. *Bíblia de estudo Almeida*. 2 ed. São Paulo: Sociedade Bíblica Brasileira, 2013.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo? *Terra Roxa e outras terras* – Revista de Estudos Literários, v. 26, p. 1-130, dez. 2013. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol26/TR26b.pdf>. Acesso em: 24 mai. 2015.

GARCIA, Loreley. Água em três movimentos: sobre mitos, imaginário e o papel da mulher no manejo das águas. *Gaia Scientia*. 2007, v. 1, n. 1, p. 17-23, 2007. Disponível em: <<http://www.biblionline.ufpb.br/ojs2/index.php/gaia/article/viewFile/2224/1952>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

GELDER, Dora Van. *O mundo real das fadas*. São Paulo: Pensamento, 1986.

GÊNESIS. *Bíblia de estudo Almeida*. 2 ed. São Paulo: Sociedade Bíblica Brasileira, 2013.

GILES, Lionel. *A Gallery of Chinese Immortals: Selected Biographies*. London: John Murray, 1948.

GONGORA, Ana Paula Sversuti; MARTHA, Alice Áurea Penteadó. Temas e imagens polêmicas nos contos de Hans Christian Andersen. *CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS*, 3, 2007, Maringá. *Anais eletrônicos...* Maringá: UEM, 2009, p. 118-128. Disponível em <http://www.ple.uem.br/3celli_anais/trabalhos/estudos_literarios/pdf_literario/011.pdf>. Acesso em: 01abr. 2015.

GÖRRES, Joseph von. *Die teutschen Volksbücher*. Heidelberg: Mohr und Zimmer, 1807.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. 11. ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.

GRÄSSE, Johann Georg Theodor. *Die tanzenden Kindern Erfurt*. SagenbuchdesPreußischenStaats, v. 1. Glogau: Verlag von Carl Flemming, 1868. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=42oaAAAAYAAJ&pg=PA336&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 08 nov. 2015.

GREGOLIN, Maria do Rosário. Identidade: objeto ainda não identificado?. In: *Revista Estudos da Língua(gem)*. V. 6, n. 1. Vitória da Conquista: junho de 2008. P. 81-97. Disponível em: <<http://www.estudosdalinguagem.org/index.php/estudosdalinguagem/article/download/88/190>>. Acesso em: 27 jun. 2015.

GRIMM, Jacob. *Teutonic Mythology*. v. 1. London: George Bell and Sons, York Street, Convent Garden, 1882.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos 1812-1815*. Tradução por Christine Röhrig. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. Die Kinder zu Hameln. 244. In: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Deutsche Sagen, herausgegeben von den Brüdern Grimm*. Berlin: In der Nicolaischen Buchhandlung, 1816.

_____. *Deutsche Sagen*. 2 vols. Dartmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1816-18 (Print); 1972 (Reprint). Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, 1981.

HAAS, Alfred. *Nägendümer, Rügensche Sagen und Märchen*. Stettin: Johs. Burmeister's Buchhandlung, 1903.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução por Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, p. 103-133.

HEYWOOD, Colin. As transformações nas concepções de infância. In.: _____. *Uma história da infância: da Idade Média à Época Contemporânea no Ocidente*. Porto Alegre: Artmed, 2004.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

HUNT, Robert. *Popular Romances of the West of England; or, The Drolls, Traditions, and Superstitions of Old Cornwall*. London: John Camden Hotten, 1871.

JACOBS, Joseph. *English Fairy Tales*. London: David Nutt, 1898.

_____. *The Pied Piper of Newtown*. More English Fairy Tales. London: David Nutt, 1894. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=bLNZAAAAMAAJ&pg=PA1&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 09 nov. 2015.

JEREMIAS. *Bíblia de estudo Almeida*. 2 ed. São Paulo: Sociedade Bíblica Brasileira, 2013.

JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

JOSÉ, Elias. *Memória, cultura e literatura: o prazer de ler e recriar o mundo*. São Paulo: Paulus, 2012.

KUHN, A; SCHWARTZ, W.. *Norddeutsche Sagen, Märchen und Gebräuche aus Meklenburg [Mecklenburg], Pommern, der Mark, Sachsen, Thüringen, Braunschweig, Hannover, Oldenburg und Westfalen, aus dem Munde des Volkes gesammelt*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1848. Disponível em: <[http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.\\$b41168;view=1up;seq=10](http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.$b41168;view=1up;seq=10)>. Acesso em: 08 nov. 2015.

KUHN, Adalbert. *Sagen, Gebräuche und Märchen aus Westfalen*. v. 1. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1859.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A oleira ciumenta*. Traduzido por Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 55.

LINGS, Martin. The Qoranic Symbolism of Water. *Studies in Comparative Religion*, v. 2, n. 3, 1968. Disponível em:

<<http://www.studiesincomparativereligion.com/uploads/ArticlePDFs/62.pdf>>. Acesso em: 14 dez. 2015.

LOBATO, Monteiro. *Contos de Grimm*. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1969.

_____. *Novos contos de Grimm*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1969.

LÜTHI, Max. *Once Upon A Time – on nature of fairy tales*. Translation by Lee Chadeayne e Bloomington: Indiana University Press, 1976.

MACHADO, Ana Maria. O Tao da teia: sobre textos e têxteis. In: *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 173-196, dez. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 02 dez. 2015.

_____. *Uma, duas, três princesas*. Ilustrações Luani Guarniere. São Paulo: Ática, 2013.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. A simbologia da água no imaginário grego. *Morpheus – Revista Eletrônica em Ciências Humanas*, ano 07, n. 12, 2008. Disponível em: <<http://www4.unirio.br/morpheusonline/numero12-2008/hildagomes.htm>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

MARELLES, Charles. *Affenschwanz et cetera*. Variantes orales de contes populaires français et étrangers. Brunswick: George Westermann, 1888.

MAZZARI, Marcus. O bicentenário de um clássico: poesia do maravilhoso em versão original. In: GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos* [tomo 1]. São Paulo: CosacNaify, 2012.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo – séculos XII-XX*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

MURPHY, Ronald G. *The Owl, The Raven, and the Dove: The Religious Meaning of the Grimms' Magic Fairy Tales*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2002.

NASCIMENTO, Regina Maria. Religiosidade e cultura popular: Catolicismo, irmandades e tradições em movimento. *Revista da Católica*. Uberlândia, v. 1, n. 2, p. 119-130, 2009. Disponível em: <<http://catolicaonline.com.br/revistadacatolica2/artigosv1n2/09-HISTORIA-01.pdf>>. Acesso em: 21 jun. 2015.

PERRAULT, Charles. *Histoires et contes Du temps passé, avec desmoralités* (Contes de ma mère l'Oye). 1697. Disponível em: <<http://bencrowder.net/pdf/MotherGoose1697.pdf>>. Acesso em: 19 set. 2015.

PETRAGLIA, Izabel; VASCONCELOS, Maria Aparecida Flores de Cintra. Contos de fada: histórias de todos os tempos. Origens no imaginário do sujeito complexo. ENCONTRO NACIONAL DE DIDÁTICA E PRÁTICA DE ENSINO, 2010, Belo Horizonte. *Anais eletrônicos...* Belo Horizonte: ENDIPE, 2010. Disponível em: <http://www.uninove.br/PDFs/Mestrados/Educa%C3%A7%C3%A3o/Eventos_parceria/SOF_ELP/19.pdf>. Acesso em: 09 set. 2015.

PILÉGI, Eliane Terezinha. *Um possível olhar da criança para as intenções implícitas nos contos de fadas*. 2010. Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2010/Lingua_Portuguesa/artigo/contos_fadas.pdf>. Acesso em: 02 ago. 2015.

PIMENTEL, Helen Ulhôa. Cultura mágico-supersticiosa, cristianismo e imaginário moderno. *Revista Brasileira de História das Religiões*. ANPUH, Ano IV, n. 12, Janeiro 2012 - ISSN 1983-2850. Disponível em: <<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf11/08.pdf>>. Acesso em: 27 jun. 2015.

PRÖHLE, Heinrich. *Kinder- und Volksmärchen*. Leipzig: Avenarius und Mendelssohn, 1853.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1984.

RHYS, John. *Celtic Folklore: Welsh and Manx*. Oxford: Oxford University Press, 1901.

RIDER-BEZERRA, Sebastian. The Mabinogion Project: A Brief History of the Mabinogion. In: *The Camelot Project*. Rochester, New York: The Robbins Library, University of Rochester, 2011. Disponível em: <<http://d.lib.rochester.edu/camelot/text/rider-bezerra-mabinogion-project>>. Acesso em: 7 set. 2015.

RINALDI, Azzurra. A superstição e a magia na religião cristã da idade média. *Revista Labirinto*. Porto Velho-RO, Ano XIV, Vol. 20, p. 5-20, 2014. ISSN: 1519-6674. Disponível em: <<http://www.periodicos.unir.br/index.php/LABIRINTO/article/viewFile/1052/1178>>. Acesso em: 27 jun. 2015.

ROBERTSON, D. J. Article. *Longman's Magazine*. Vol. 14, p. 331-334, 1889.

ROCHA, Waldyr Imbroisi. Deus e o Papa nos Contos de Grimm: Reflexões sobre o Catolicismo no Romantismo. *Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação* v. 4, n. 3, 2011. Disponível em: <www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/35526>. Acesso em: 1 abr. 2015.

_____. Entre fadas e bruxas a crueldade e a benevolência maternal em A Bela Adormecida. In: BATALHA, Maria Cristina (org.). *Insólito, mitos, lendas, crenças*. VII Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional/ II Encontro Nacional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Simpósios 1, 2011, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos...* Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/VII_painel_II_enc_nac_simposio_1.pdf>. Acesso em: 27 mai. 2015.

_____. Os contos de Grimm e o mito da autoria coletiva. *Crátilo: Revista de Estudos Linguísticos e Literários*, UNIPAM, v. 5, n. 2, p. 132-139, 2012. Disponível em: <cratilo.unipam.edu.br/documents/32405/41762/os-contos.pdf>. Acesso em: 30 dez. 2015.

RÖLLEKE, Heinz. Kommentar. In: GRIMM, Brüder. *Grimms Kinder- und Hausmärchen*. Vollständige Ausgabe auf der Grundlage der dritten Auflage (1837). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999.

ROMERO, Sílvio. *Contos Populares do Brasil* – Edição anotada por Luís Câmara Cascudo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

ROSA, Silvana. *Do tempo medieval ao contemporâneo: o caminho percorrido pela figura feminina, enquanto escritora e personagem, nos contos de fadas*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Santa Cruz do Sul. Programa de Pós-graduação em Letras, 2009. Disponível em <<http://btd.unisc.br/Dissertacoes/SilvanadaRosa.pdf>>. Acesso em: 01 abr. 2015.

ROSENMAN, Stanley. The Pied Piper of Hamelin: Folklore Encounters Malevolent Cults. *The American Journal of Psychoanalysis*. n. 60, v. 1, p. 29-55, 2000.

SAINTYVES, Pierre (Émile Nourry). *Les contes de Perrault et les récit parallèles*. Leurs origines. Coutumes primitives et liturgies populaires. Paris: Librairie Critique Émile Nourry. 1923.

SAUNDERS, John Hanson. *The evolution of Snow White: A close textual analysis of three versions of the Snow White fairy tale*. 2008. Disponível em: <<https://etda.libraries.psu.edu/paper/9207/4482>>. Acesso em: 01 abr. 2015.

SCHMITT, Jean-Claude. Feitiçaria. In: LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado, 2002, 2v.

SCHNEIDER, Raquel Elisabete Finger; TOROSSIAN, Sandra Djambolakdijan. Contos de fadas: de sua origem à clínica contemporânea. *Psicologia em Revista*. Belo Horizonte, v. 15, n. 2, p. 132-148, ago. 2009. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/per/v15n2/v15n2a09.pdf>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

SCHNELLER, Christian. *Tarandandò, Märchen und Sagen aus Wälschtirol*. Innsbruck: Verlag der Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung, 1867.

SCHWAB, Gabriele. *Imaginary Ethnographies: Literature, Culture, and Subjectivity*. New York: Columbia University Press, 2012.

SÉBILLOT, Paul. *Le folklore de France*. 1906. Disponível em: <<https://archive.org/download/lefolkloredefra02sbgoog/lefolkloredefra02sbgoog.pdf>>. Acesso em: 19 set. 2015.

SÉGUR. Sophie Rostopchine, comtesse de. *Nouveaux contes de fées pour les petits enfants*. 1857. Disponível em: <http://beq.ebooksgratuits.com/vents/Comtesse_de_Segur_01_Nouveaux_contes_de_fees_pour_les_petits_enfants.pdf>. Acesso em: 19 set. 2015.

SCUTTS, Julian. *The Pied Piper of Hamelin as a Motif in European Poetry*. Canada: University of Regina, 1985. Disponível em: <http://www.julian-scotts.de/index.php?option=com_content&task=view&id=30&Itemid=50>. Acesso em: 24 nov. 2015.

_____. *The Pied Piper of Hamelin viewed as a solar wanderer*. 1 ed. Raleigh: Lulu Press, 2015.

SHAKESPEARE, William. *A Midsummer Night's Dream*. 1600. Disponível em: <<http://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/playmenu.php?WorkID=midsummer>>. Acesso em: 19 set. 2015.

_____. *Romeo and Juliet*. Disponível em: <<http://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/playmenu.php?WorkID=romeojuliet>>. Acesso em: 19 set. 2015.

SHERMAN, Josepha. *Storytelling: An Encyclopedia of Mythology and Folklore*. USA: Sharpe Reference, 2008.

SILVA, Alessandro da; SILVESTRE, Penha. Do conto maravilhoso ao conto de fadas. VI SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA – SóLetras, 2009, Jacarezinho/PR. *Anais eletrônicos...* Jacarezinho: UENP, 2009. Disponível em: <<http://www.cj.uenp.edu.br/files/Eventos/soletras/2009/anais/artigos/soletras-2009-3.pdf>>. Acesso em: 01 abr. 2015.

SILVA, Alexander Meireles da. A Mulher como espelho do diabo na Literatura Fantástica. In: II Simpósio Nacional de Gênero e Interdisciplinaridades, 2011, Catalão. *Anais...* Catalão: Editora da UFG, 2011.

SILVA, Kalina Vanderlei. *Dicionário de conceitos históricos*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006. Disponível em: <http://www.igtf.rs.gov.br/wp-content/uploads/2012/03/conceito_CULTURA.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2015.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: _____. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, p. 73-102.

SIMPSON, Jacqueline. *Fifty British Dragons Tales: Na Analysis*. Folklore. v. 89. London: Routledge, 1978.

SOURAL, Frank. The Early German Settlement of North Eastern Moravia: and What the Pied Piper of Hamelin had to do with it. *FEFHS Journal*. v. 10, p. 44-48, 2002. Disponível em: <<http://feefhs.org/journal/10/german.pdf>>. Acesso em: 21 nov. 2015.

TATAR, Maria. *Contos de fadas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1987.

TEMME, J. D. H. *Die Volkssagen der Altmark, miteinem Anhang von Sagen aus den übrigen Marken und aus dem Magdeburgischen*. Berlin: In der Nicolaischen Buchhandlung, 1839. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=rC0WAAAAYAAJ&pg=PR1&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 08 nov. 2015.

_____. *Die Erdgeister in Greifswald, Die Volkssagen von Pommern und Rügen*. Berlin: In der Nikolaischen Buchhandlung, 1840.

THOMS, William J. (Merton Ambrose). “Folk-Lore.”. In: *The Athenaeum Magazine*, n. 983, London: Independent. 24. ago. 1846.

THORPE, Benjamin. *The Rat Hunter*. Northern Mythology, Comprising the Principal Popular Traditions and Superstitions of Scandinavia, North Germany, and the Netherlands. v. 2. London: Edward Lumley, 1851. Disponível em:

<<http://books.google.com/books?id=B8soAAAAYAAJ&pg=PA219#v=onepage&q&f=false>>
 . Acesso em: 08 nov. 2015.

_____. *Yule-Tide Stories: A Collection of Scandinavian and North German Popular Tales and Traditions, from the Swedish, Danish, and German*. London: Henry G. Bohn, 1853.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TROYES, Chrétien de. *Cligés*. 1170. Tradução para a língua inglesa por W. W. Comfort. London: Everyman's Library, 1914. Disponível em: <<http://www.heroofcamelot.com/docs/Cliges.pdf>>. Acesso em: 19 set. 2015.

_____. *Eric et Enide*. 1168. Tradução para a língua inglesa por W. W. Comfort. London: Everyman's Library, 1914. Disponível em: <<http://www.heroofcamelot.com/docs/Erec-et-Enide.pdf>>. Acesso em: 19. set. 2015.

TRUSEN, Sylvia Maria. O maravilhoso, entre voz e escrita: projetos de compilação tradução de narrativas populares. *Boitatá*, Londrina, n. 10, p. 54-66, jul./dez. 2010. Disponível em: <<http://revistaboitata.portaldepoeticasorais.com.br/site/arquivos/revistas/1/sylvia.pdf>>. Acesso em: 16 set. 2015.

VAN GENNEP, Arnold. *The Rites Of Passage*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.

VERNALEKEN, Theodor. *Kruzimugeli, Kinder- und Hausmärchen, dem Volke treu nacherzählt*. Vienna and Leipzig: Wilhelm Braumüller, 1896.

VERSTEGAN, Richard. A Restitution of Decayed Intelligence. In: *Antiquities*. Concerning the Most Noble, and Renowned English Nation by the Study and Travell of R.V. United States: Rarebooksclub.com, 2012.

VOLOBUEF, Karin. *Comentários sobre algumas traduções dos contos de fadas dos Irmãos Grimm para o português*. Página acadêmica de Karin Volobuef, 2014. Disponível em: <http://volobuef.tripod.com/page_maerchen_comentario_traducoes_grimm.htm>. Acesso em: 25 abr. 2015.

_____. *Os irmãos Grimm e a coleta de contos populares de língua portuguesa*. 2015. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/228810727_Os_Irmaos_Grimm_ea_coleta_de_contos_populares_de_lingua_portuguesa>. Acesso em: 20 dez. 2015.

_____. Os Irmãos Grimm e as raízes míticas dos contos de fadas. In: VOLOBUEF, Karin. ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. WIMMER, Norma. (Org.) *Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso*. Araraquara: FCL-UNESP Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica. 2011, p 47-61.

VRIES, Jan de. *Betrachtungen zum Marchen, besonders in reinem, Verhtilttiffs zu Heldensage und Mythos*. Helsinque: Helsinque University Press, 1954.

WARNER, Marina. *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1996.

WEITZEL, Antônio Henrique. *Magia, religiosidade e superstição na cultura popular*. Juiz de Fora: Franco Editora, 2007.

WENEDIKT, Albert A. *Der Rattenfänger von Korneuburg*. Geschichte der Wiener Stadt und Vorstädte. Viena: Druck von R. v. Waldheim, 1864. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=Fp9DAAAAYAAJ&pg=PA374&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 08 nov. 2015.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 9.ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009 p. 7-72.

YAHYA, Harun. *Conceitos básicos do Alcorão*. Rio de Janeiro: Iqra Editora, 2000.

YEATS, William Butler. *Irish Fairy Tales*. London: T. Fisher Unwin, 1892.

ZADA, Sheykh. *The Lady's Twenty-Eighth Story, The History of the Forty Vezirs or, The Story of the Forty Morns and Eves*. London: George Redway, 1886.

ZINGERLE, Ignaz Vinzenz; ZINGERLE, Joseph. *Purzinigele, Kinder- und Hausmärchen*. Innsbruck: Verlag der Wagner'schen Buchhandlung, 1852.

ZIPES, Jack David. *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. 2 ed. Great Britain: Routledge, 2006.

_____. *Grimm Legacies: The Magic Spell of the Grimms' Folk and Fairy Tales*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2014.

_____. *The Brothers Grimm: from enchanted forests to the modern world*. 2 ed. New York, N.Y., U.S.A.: Palgrave MacmillanTM, 2002.

_____. *When dreams came true: classical fairy tales and their tradition*. Great Britain: Routledge. 1999.