

# DO MARAVILHOSO À LITERATURA INFANTIL: DESLOCAMENTOS DE UM GÊNERO

Sylvia Maria Trusen\*

## Resumo

A partir da leitura do conto “Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich” (O Príncipe Sapo ou Henrique de Ferro), narrativa que abre a coletânea dos Irmãos Grimm, este trabalho pretende examinar a aliança historicamente firmada entre o gênero maravilhoso e a literatura atribuída ao público infantil. O enlace teórico, associando as leituras de Luthi e Todorov, sobre o maravilhoso, às reflexões da psicanálise, pretende não só refletir acerca das características do gênero, mas sobretudo avaliar como essas narrativas mantêm sua vitalidade, malgrado o processo histórico de domesticação do gênero.

## Palavras-chave

Conto Maravilhoso; Irmãos Grimm; Literatura Infantil.

## Abstract

From the reading of the tale “Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich” (The Frog-King, or Iron Henry) – a narrative that initiates the Brothers Grimm collection, this paper intends to examine the historically alliance set between the marvelous genre and literature given to children. The theoretical link associating the readings of Luthi and Todorov on the marvelous to the reflections of psychoanalysis is intended not only to reflect on the characteristics of the genre, but mainly assess how these narratives keep their vitality, despite the historical process of domestication of the genre.

## Keywords

Children's Literature; Grimm Brothers; Marvelous Tale.

---

\* Departamento de Letras - Universidade Federal do Pará – UFPA/Castanhal – PA. E-mail: sylviatrusen@ufpa.br

*Anne-Marie me fez sentar diante dela, sobre minha pequena cadeira. Inclinou-se, baixou as pálpebras adormeceu. Daquele semblante de estátua saiu uma voz de gesso. Eu perdi a cabeça. Quem narrava? E a quem? Minha mãe se ausentara sem nenhum sorriso, nenhum sinal de convivência – eu estava em exílio. E, além de tudo, eu não reconhecia sua linguagem. De onde tirava ela aquela segurança? Ao cabo de um instante, eu compreendi: era o livro que falava*

SARTRE – *As palavras*, 1964

## **Começando...**

Principiou-se este trabalho pela leitura das memórias de Sartre. A escolha se deve não só à percepção testemunhada nas páginas quanto ao estatuto da leitura, mas sobretudo pelo fato de esta vir unida à recepção de um conto bastante popularizado entre leitores em formação. “As Fadas, elas estão aí dentro?” (SARTRE, 1964, p. 39) – admirou-se o pequeno leitor ao ouvir da mãe que, segurando o livro, lhe indagou: “O que você quer que eu te leia, meu querido? As Fadas?” (SARTRE, 1964, p. 39).

De fato, uma das mais belas páginas de memórias de leitura centra-se em torno deste conto que passou a circular desde seu aparecimento na coletânea intitulada *Histoire ou contes du temps passe avec des moralités*, em Paris, em 1697. Remonta, portanto, à publicação de Perrault, sob o pseudônimo de Pierre Darmancour, seu filho.

Não vamos nos centrar nesta narrativa, embora sem dúvida, seja ela um dos mais belos contos de fada. Ela nos chama, entretanto, a atenção por diversas razões. Em primeiro lugar, por pertencer ao maravilhoso, gênero este que historicamente deslizou para a produção dedicada ao público infantil – como notamos nas memórias de leitura de Sartre. Contudo, é preciso salientar, o maravilhoso não estava circunscrito a uma faixa etária, fazia parte da literatura de modo geral – como testemunham Tristão e Isolda, toda a chamada Matéria da Bretanha e o ciclo de aventuras da Távola Redonda, para não mencionar, mais remotamente, os versos da *Iliada* e *Odisséia*.

Com efeito, e malgrado esse deslocamento, os contos, para além da escrita de compiladores como os Irmãos Grimm e Perrault, transitam para outros textos, em constantes menções, citações, re-escrituras, paródias, paráfrases que atravessam leitores e escritores tão distintos como Monteiro Lobato, Guimarães Rosa, Myriam Campelo. Há, pois, uma vitalidade literária, um vigor nessas narrativas, que continua a exigir a atenção do pesquisador em diferentes campos do saber.

Vale, portanto, refletir acerca do processo que possibilitou esse deslizamento. Vamos, assim, nos centrar em conto retirado da coletânea dos Grimm, de modo a refletir acerca do papel desempenhado por esta compilação para a consecução desse deslocamento de terreno, promovendo, o que designamos domesticação dessas narrativas. Propomos aqui o estudo do conto “O Príncipe Sapo” (“*Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich*”), não só por ser já bastante conhecido do público, em geral, mas também por ter sido ele o conto de abertura do acervo reunido pelos Grimm. A partir desse estudo, aliando as teorias em torno do maravilhoso às pesquisas acerca da gênese da coletânea e às reflexões retiradas da psicanálise, podemos averiguar o modo pelo qual se mantém esse vigor literário, malgrado o processo de domesticação vislumbrado

em certos recortes e ajustes feitos para ajustar a obra ao público leitor dos Grimm.

Antes, porém, importa remontar ao tempo de Louis XIV, quando foi publicado pela primeira vez o conto “As Fadas”, lido pelo leitor que se formava, Sartre. No século XVII – a coletânea completa, contendo 11 narrativas, foi publicada em 1697 -, o maravilhoso – é preciso sublinhar-, não era território da literatura infantil, mesmo porque a instituição da infância, como tal, ainda não se solidificara, como só ocorreria nos séculos seguintes (XVIII-XIX). Essas narrativas, em realidade, dirigiam-se às damas da corte francesa, que buscavam entretenimento para as tardes ociosas, malgrado o gênero sofresse menoscabo por parte da Academia Francesa. De fato, esse tipo de produção, se por um lado agradava uma parcela da corte, nem por isso deixava de despertar desconfiança, situando-se no meio de um fogo-cruzado que ficou conhecido como a *Querelle des Anciens et des Modernes*. Em 1724, Fontenelle, em um texto célebre – intitulado Da origem das fábulas – criticou duramente o que considerava o “amor dos homens por falsidades ridículas” (FONTENELLE, 1968, p. 389), que prendiam a humanidade a um tempo de obscurantismo. Por que mencionamos esse episódio, que pode parecer, à primeira vista, irrelevante? Por duas razões. Em primeiro lugar, porque assinala que o conto de cunho maravilhoso à época de sua publicação por Perrault fazia parte do gosto mundano, nem sempre bem visto, e não ainda à uma literatura circunscrita à uma certa faixa etária. Em segundo, lugar, aspecto mais importante para o que examinamos aqui, porque testemunha um quadro de desconfiança, de suspeita em relação a uma certa produção literária, marcada por ser enganosa, constituir engodo, ou nos termos de Fontenelle, constituir uma “fausseté”, uma falsidade que remonta ao tempo do obscurantismo, vale dizer, à Idade Média.

Foi preciso aguardar quase dois séculos para que a aliança conto maravilhoso e a literatura voltada ao público infantil se firmasse.

O processo foi longo, perpassado por muitos meandros, que se imbricam com a história alemã. Dele, ressaltaremos apenas o fato de que parece alicerçado pela percepção quanto ao estatuto de outra categoria – a de povo e a dos adjetivos daí oriundos (cultura popular, canções populares, literatura popular). Esta terceira categoria – a do popular - uniu-se assim à de conto maravilhoso para fundar uma produção extremamente fértil desde então. Testemunho inegável da aliança é a publicação pelos irmãos Grimm da coletânea *Kinder-und Hausmärchen* (Contos maravilhosos para as crianças e para o lar), reunindo 210 narrativas, publicadas, inicialmente, entre 1812-15. Apenas para mencionar as mais célebres, lembremos o nome de Branca-de-Neve, Cinderela, Chapeuzinho Vermelho, O pequeno Polegar, As enteadas e os anões (versão alemã de As Fadas), O Príncipe Sapo, Rapunzel, etc.

Não vamos nos deter aqui na coletânea, como um todo, mas apenas chamar a atenção para o fato de que seu título evidencia um consórcio inexistente à época de Perrault. De fato, o nome Contos maravilhosos para as crianças e para o lar indica o público alvo, a infância e o lar burguês como destinatários privilegiados de uma certa produção caracterizada pela presença do maravilhoso. Se é aquele o seu destinatário primordial, sua matéria essencial é, pois, o maravilhoso. Vale, portanto, um breve exame acerca de sua natureza. A reflexão deve nos conduzir a isso que nomeamos domesticação da potência das narrativas, que constituem a coletânea.

A palavra, sabemos, vem de *mirabilia*, a mesma raiz etimológica presente no verbo mirar, como também em miragem. A designação, portanto, aponta não só para algo que foge às leis naturais, do mundo empiricamente concebido, -

identificado por um certo leitor, como propõe, dentre outros, Todorov -, mas também para um modo. É justamente esta forma particular de ver as coisas que nos entornam, que parece ter caído em descrédito. De fato, encontramos na etimologia da palavra alemã Märchen que corresponde ao termo maravilhoso, um processo que dá um eloqüente testemunho acerca da aliança firmada entre o maravilhoso, o popular e o infantil. Testemunho tão mais eloqüente na medida que assinala toda a carga depreciativa que passou a pesar sobre a literatura do gênero, e as que delas se acercaram.

Märchem (i.e., maravilhoso, na língua portuguesa) provem de Maere que significava tanto rumor (in)fundado, quanto notícia, novidade. Daí proveio a expressão Mare sagen (contar histórias) que significou, em torno do século XVIII, contar histórias, isto é, tagarelear, dizer tagarelíces. Aos poucos os dicionários do século iluminista iam traduzindo a expressão Märesagen, i.e., contar histórias, por fabulari. Assim, a expressão Märchen foi aos poucos sendo contaminada pela acepção de fabulação. Desse modo, aquele que conta um conto (Märleträger, o contador de histórias) é aquele que se envolve em prosa sem préstimos, fabula, falsifica. É bom recordar que estamos tratando do século iluminista dominado pelo preceito de verossimilhança, moral utilitária burguesa e pelo controle do imaginário sobre o qual já falou suficientemente Costa Lima (1984; 1986; 1991).

Não é pois, fortuito, que um século mais tarde, quando os Grimm começam a compilar suas narrativas, uma certa "informante", uma enfermeira em Marburg, cidadezinha da Alemanha, ao ser solicitada a narrar os contos que sabia, diz "que ela faria uma péssima, ridícula figura, se saísse por aí contando contos" (BRÜDER GRIMM, 2001, p. 216).

Por que, entretanto, remontar ao século XVIII em busca de evidências sobre a depreciação do gênero? O motivo para a regressão reside na convicção de que comparar as práticas deste período à ótica romântica do século XIX pode nos permitir entender como o século XIX alemão, reviu esse desprezo.

Com efeito, o tempo dos Grimm, e especialmente a Alemanha, foi dominada pelo esforço em revitalizar toda a literatura de proveniência mítica, uma vez que esta foi concebida como testemunho de uma marca própria. Dessa forma, esta literatura, engendrada pelo maravilhoso e difundida pelos camponeses, erigiu-se em testemunho do espírito nacional (*National Geist*) e da própria Natureza. Compreenderam-na, portanto, no sentido dado por Rousseau, isto é, como manifestação do que é original, inocente, por oposição ao desenvolvimento da sociedade, da cultura e da razão. E, como a infância passou igualmente a ser compreendida como um estágio de pureza, não contaminado pela vida em sociedade, a associação logo se fez inevitável. A criança, ser imaculado como a Natureza e a literatura popular de cunho maravilhoso firmaram um laço estreito que tem tido vida longa.

O modo como os Grimm recuperaram a literatura designada como popular, enlaçando-a ao maravilhoso dirigido à infância, significou indubitavelmente um avanço, na medida que reviu o desprezo, que pesava sobre o gênero. Mas também implicou um retrocesso, posto que circunscreveu a ordem do maravilhoso à recepção de uma certa faixa etária. De fato, a aliança, historicamente instituída, pode, efetivamente, ainda ser lida na atualidade:

Em outras palavras, no povo (ou homem primitivo) e na criança, o conhecimento da realidade se dá através do sensível, do emotivo, da intuição... e não através do racional ou da inteligência intelectual, como acontece com a mente adulta e culta. Em ambos predomina o pensamento

mágico, com sua lógica própria. Daí que o popular e o infantil se sintam atraídos pelas mesmas realidades (COELHO, 1982, p. 44).

Compreende-se, assim, como afirmou-se inicialmente, o mecanismo pelo qual o Märchen, i.e., o conto maravilhoso, historicamente deslizou para a literatura infantil.

Identificado, portanto, esse processo histórico de apropriação do maravilhoso por uma certa produção, com um público bem específico e limitado – não mais o leitor/ouvinte, de modo, geral, mas a criança - resta saber, a partir do exame da leitura feita pelos Grimm do conto O Príncipe Sapo, como se processou isso que inicialmente designamos aqui domesticação do maravilhoso. Por outro lado, concluído o exame, talvez possamos arriscar uma resposta quanto à resistência frente à essa domesticação, já que, como vimos, o maravilhoso perpassa ainda uma vasta produção, não mais limitada ao âmbito da literatura infantil.

### **Variações sobre um mesmo tema: “Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich”**

Selecionou-se, para isso, o conto que abre o acervo, “Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich”, como uma espécie de conto anfitrião. Vamos, portanto, primeiramente averiguar as alterações processadas pelos Grimm, para, em seguida, verificar se, apesar das transformações constatadas, a potência dos mirabilia permanece exercendo sua intensa força de atração.

Cumprido, entretanto, fazer breve resumo do conto. A narrativa, na versão de 1857, conta que certa jovem, que perdera, na fonte, seu brinquedo predileto, uma bola de ouro, para recuperá-la, tenta ludibriar um sapo, fazendo-lhe promessas. É, no entanto, obrigada pelo rei, seu pai, a cumprir as promessas feitas, e a dividir com o asqueroso animal, a mesa e o leito. Farta das exigências descabidas do sapo, lança-o contra a parede e, para seu espanto, descobre ser o sapo na verdade um belíssimo príncipe encantado que, no dia seguinte, leva-a, em sua carruagem para o reino. Nesta versão alemã, o príncipe é acompanhado pelo fiel criado, Henrique, que angustiado com o destino do amo, prendera o coração com três elos de ferro, para que não estourasse de tristeza. O desfecho do conto narra como os três elos se rompem de alegria, com o desencantamento do jovem príncipe.

A narrativa consta do manuscrito de 1810, e passa a integrar o segundo volume da edição de 1812/15, como conto nº. 13. A partir de 1822, é deslocado e alçado à condição de conto anfitrião: caberá a ele, sob o título O Príncipe-Sapo ou Henrique, Coração de Ferro (*Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich*) o papel de abrir a coletânea.

Começamos pelas trilhas do manuscrito de 1810 do nosso conto. Assim, principiava a narrativa:

A filha caçula do rei foi ao bosque, e sentou-se junto a uma fonte fresca. Lá, pegou uma bola dourada e ficou jogando com ela, quando, de repente, a bola rolou para a fonte. Ela viu a bola cair no fundo do poço e ficou muito triste (BRÜDER GRIMM, 2007, p. 45).

Esta narrativa tem como título não aquele que a tornaria célebre, “O príncipe sapo ou Henrique, Coração-de-Ferro” (*Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich*), mas outro – “A filha do rei e o príncipe encantado” (*Die Königstochter*

*und der verzauberte Prinz. Froschkönig*). Nesta versão, já é introduzida, no fecho do conto, a personagem do fiel empregado, Heinrich, que, desesperado com a metamorfose do príncipe em sapo, acorrentara o coração com três elos de ferro. Mas só a narrativa publicada em 1812 ganha o ambíguo título *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich (O príncipe sapo ou Henrique coração de ferro)*, reconhecendo a inserção de um segundo drama no conto.

É também esta edição que inaugura na coletânea as principais fórmulas do gênero. De fato, embora afirmem, no prefácio à edição de 1822, pertencer o *Der Froschkönig* às mais antigas narrativas alemãs, a que sai a público em 1812, como se lê logo abaixo, marca a distância da narrativa registrada no manuscrito de Öllenberg:

Havia uma princesa, que saía ao bosque e sentava-se à beira de um poço, onde se refrescava. Ela tinha uma bola de ouro, e seu jogo preferido era jogá-la para o alto e apanhá-la no ar. E nisso tinha ela muito prazer. Certa vez, a bola voou alto e quando já tinha as mãos esticadas para apanhá-la, eis que a bola caiu ao seu lado, e rolou e rolou sobre a terra, e foi parar dentro d'água (BRÜDER GRIMM, 1999, p. 63).

Note-se que a narrativa é submetida a um processo de estilização que levará um de seus estudiosos, Doderer (1969), a falar não no gênero Märchen (GattungMärchen), mas em Gênero Grimm (Gattung Grimm). Conquanto a afirmação pareça algo exagerada – afinal permanece a ausência de fronteiras entre o mundo empírico e o sobrenatural – é notável a sucessão de adjetivos, a subordinação de orações, fixando uma escritura que seria a marca dos irmãos, legível sobretudo na sétima e última edição publicada em vida (1857).

Nos velhos e bons tempos, quando os desejos ainda ajudavam, vivia um rei. A filha mais jovem deste rei era mesmo muito bonita. Mas tão bonita, tão bonita, que até mesmo o sol, que já vira tanta coisa, sempre quando a via, admirava-se com tamanha beleza. Bem perto do castelo do rei havia um bosque, grande e escuro, e lá no fundo, uma velha fonte sob uma tília frondosa. Assim, quando os dias esquentavam muito, a princesa gostava de ir para o bosque refrescar-se sob a árvore, sentada na borda do poço que cercava a fonte. E quando se entediava, pegava sua bola de ouro, lançava-a para o alto, para logo depois apanhá-la com as mãos. E era este seu jogo preferido (BRÜDER GRIMM, 1989, p. 29).

A obra erige-se desde então sobre um tempo transposto para um passado remoto e inatingível - o tempo do era uma vez (*es war einmal...*), quando os desejos eram ainda vontades. As narrativas passam doravante a circular apaziguadoras, nos confortáveis lares burgueses, serenas sob a proteção dos candeeiros. Se a fórmula inscrita nesta sentença instaura o que podemos designar, com Costa Lima (1984), controle do imaginário, abolindo seu potencial transformador – i.e., como instância capaz e oferecer alternativas ao real (COSTA LIMA, 1991) -, ela prefigura, de modo paradigmático, as censuras processadas ao longo das edições.

Com efeito, se confrontados os textos publicados em 1812 e 1857 com as anotações feitas legitima-se a suposição de um processo gradual de ajustamento ao novo público leitor, nos quadros de fortalecimento da instituição da família burguesa cristã.

Por sua vez, as anotações dos irmãos a respeito da narrativa dão lugar a certa desconfiança de nossa parte, quanto à mera intenção de preservar a poesia do povo germânico.

De Hessen, onde ainda há outra narrativa. Um Rei, que tinha três filhas, estava doente e quis água da fonte que ficava em seu reino. A mais velha foi até lá e encheu um copo, mas ao segurá-lo contra a luz, viu que a água estava turva. Isso lhe pareceu muito estranho e quando já pensava em devolver a água ao poço, o sapo que lá estava, irritado, esticou para fora sua cabeça e pulou para a beira do poço. E disse para ela:

“Se quiseres ser meu tesouro  
Eu te darei da água, pura, pura.  
Mas se não quiseres ser meu tesouro,  
Tornarei a água turva, turva.”

“Ei!, quem quer ser tesouro de um sapo nojento?!”, gritou a filha do Rei, e fugiu correndo para casa. Aí, contou para as irmãs do estranho sapo, que ficava no poço e sujava a água (BRÜDER GRIMM, 1982, v. 03, p. 03).

A narrativa prossegue repetindo a cena com a irmã do meio, e com a terceira vem o sucesso: a caçula pensando enganá-lo mais adiante, promete: “Claro, quero sim”, respondeu sorrindo, “me dê apenas um pouco de água pura, que se possa beber” (BRÜDER GRIMM, 1982, v. 03, p. 04).

A engenhosidade e o espírito trapaceiro da filha mais nova são mantidos, como visto, nas versões editadas. No entanto, o que será definitivamente subtraído, desde a primeira publicação são as três noites de convívio em que sapo e menina compartilham a mesma cama, numa cena na qual a sexualidade é apenas camuflada.

“Ei! aí está meu tesouro, o sapo” disse a filha do Rei. “Como eu lhe prometi, abrirei para ele a porta” Então ela se levantou da cama, abriu um pouco a porta e voltou a deitar-se. O sapo a seguiu pulando até finalmente alcançar a cama e deitou-se a seus pés e lá ficou. Quando passou a noite e o dia amanheceu, ele saltou da cama e foi para a porta (BRÜDER GRIMM, 1982, p. 04).

Com efeito, da narrativa apontada a partir da versão escutada de Marie Hassenpflug ao manuscrito de 1810, o conto não será mais o mesmo. Apesar de mantida a fórmula arquitetada pela heroína nas versões publicadas (1812/15; 1857), “vou ludibriar a sapo”, o manuscrito de Öllenberg, introduz a figura do Rei - inexistente ao que parece, no relato de Hassenpflug-, que, lembrando-lhe da promessa, retira de cena a escolha feita: “Aquilo que prometeste, tens que cumprir; vá lá e abra a porta ao sapo.” Ela obedeceu e o sapo saltou para dentro... (BRÜDER GRIMM, 1999, p. 64).

A escolha – abrir ou não a porta e o que dela se segue – as três noites compartilhadas – são suprimidas nesta nova versão e a esfera da decisão é transmitida à figura paterna, numa clara enunciação do modelo patriarcal que ancora os lares burgueses.

As alterações introduzidas parecem sugerir, seja pela normatização do desejo imposta pela figura paterna, seja pelo recalque das vontades deslocadas para um tempo remoto, o controle do imaginário. Poder-se-ia supor que, no processo de ajustar a narrativa à função de edificar os lares burgueses – não é gratuito o título que consagra a obra, Contos maravilhosos para a infância e para o lar, - por meio dos adereços que lhe são sobrepostos, foi solapado o que era minimamente dito Com efeito, o filtro aí vislumbrado – a subtração das três noites compartilhadas com o sapo – enuncia o processo gradual de domesticação de conteúdos latentes. Estes, contudo, malgrado o trabalho de ajuste aos horizontes dos lares burgueses, permanecerá submerso, garantido o vigor dessas narrativas. Cabe, pois, aliar aos estudos literários, reflexões retiradas da psicanálise de modo a sublinhar a potencia dos contos.

## Considerações finais

Segue, pois, em direção à floresta a filha caçula para, conta-nos a versão final, praticar seu mais dileto passa-tempo: brincar com a bola dourada, jogo que a distraía das horas entediadas passadas no palácio. A significação do espaço traçado constrói-se, portanto, em todas as variantes, a partir da contraposição dos dois lugares - de um lado, o palácio, enunciador das horas do tédio, e de outro, a floresta. Na oposição, esta confirma-se como o lugar fronteiro a que já fez referência Le Goff, refúgio para o segredo dos homens - de eremitas, como no outro extremo, no deserto - mas também de salteadores, e de trabalho (extrair madeira, colher frutos silvestres, buscar água). A floresta é também aqui ora lugar do labor (como na primeira versão, do conto), ora espaço do ócio e do lazer (segunda versão).

Em uma e outra, todavia, emerge a água profunda do poço e nela, um sapo, logo convertido em homem. No jogo de transformação enunciado, torna-se inevitável a associação: não foi/é o sapo um girino? Necessário recordar sua forma?

A que sorte de jogo estaria remontando a narrativa do Príncipe-sapo em suas variadas versões?

A sedução, sabe-se, é jogo. Enlaça caçador e presa numa malha em que se confundem sedutor e seduzido. Caçada silenciosa, diz Maria Rita Kehl, entre dois olhares; captura numa rede de palavras: "Se quiseres ser meu tesouro/ Eu te darei da água, pura, pura (KEHL, 1998, p. 411).

Contudo, no jogo que embaralha as posições do sedutor/seduzido, a fala que alicia e aprisiona é a mesma a que sucumbiu Narciso - saber-se objeto do desejo do outro e nele encontrar seu próprio contorno. O outro que *ad-mira* serve, então, de reflexo. A água turva não serve, de fato, ao jogo especular: "Mas se não quiseres ser meu tesouro,/ Tornarei a água turva, turva" (KEHL, 1998, p. 411).

Receber a água e nela mirar-se. O olhar converte-se em garantia - ser enfim um Outro, ser-externo-a-si, mas simultaneamente imagem devolvida na admiração de um Outro. Difusas as fronteiras.

O olhar seduzido é perplexo. Procura recobrar o domínio de si mesmo. Algum dia este olhar foi o olhar do bebê que se flagrou pela primeira vez diante de um espelho. Reconheceu a própria imagem; entendeu e desentendeu que aquele outro, externo a ele e ao mesmo tempo ele mesmo, pudesse ser tão perfeito, simétrico e ordenado, tão bem delimitado em relação ao mundo externo. Imagem dele mesmo contrária a toda sua experiência até então, de caos e desorganização internos (KEHL, 1998, p. 412).

Logo o que se vê, no jogo da sedução, é um olhar sobre si - o olhar que informa, traçando os contornos idealizados pelo jogo que o sustenta. Nesse embate lúdico só há no círculo aprisionante espaço para dois - o eu é a idealização do outro sobre si-mesmo. Três noites são necessárias para que se rompa o encantamento especular, enuncia o conto.

Ela pegou o sapo com dois dedos, trouxe-o até seu quarto, e deitou-se em sua cama; mas ao invés de aconchegá-lo ao seu lado, patsch! jogou-o contra a parede, " Agora você vai deixar-me em paz, seu sapo asqueroso!".



Então se reconhece o que só se podia saber a partir de algo de fora. Mirabilia – quebrou-se o espelho. Os estilhaços recordam os muitos desdobramentos possíveis, inaugurando espaços para que entrem terceiros. Interrompe-se a unidade e instala-se a liberdade de existir.

Mas no dia seguinte chegou uma esplendorosa carruagem com oito cavalos atrelados [...] e nele vinha o fiel Henrique, que ficara tão abalado com a transformação do Príncipe que precisou acorrentar seu coração com três elos de ferro, para que não estourasse de tristeza. [...]. O Príncipe sentou-se ao lado da filha do rei na carruagem, o fiel Henrique, em pé, atrás, e assim dirigiram-se os três ao Reino. E como já tinha andado um certo trecho, e escutara o Príncipe um barulho alto, virou-se e gritou:

“Henrique, o carro quebrou! ”

“Não, meu Senhor, o carro não  
Apenas um elo do meu coração.”

[...]

Ainda uma e outra vez ouvia o Príncipe o barulho e pensava, “a carruagem está quebrando”, mas eram somente os elos do coração de Henrique que se rompiam, porque seu senhor estava livre e feliz.

A conclusão, se fosse possível, explicitaria a permanência de uma fala em torno da alteridade – não apenas como linguagem que se constrói sobre ruptura da fronteira entre o absurdo e o natural, mas também como enunciação das diferentes facetas do humano – seus instintos para além dos modelos erigidos pela civilização moderna. Não é, pois, fortuito que abra o acervo um anfíbio – signo das nossas desdobradas possibilidades de ser.

TRUSEN, S. M. From the Marvelous to Children’s Literature: Displacements of a Genre. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 4, n. 1, p. 87-96, 2012. ISSN 2177-3807

## Referências

BRÜDER GRIMM. *Kinder-und Hausmärchen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996. (Vergrößerter Nachdruck der zweibändigen Erstausgabe von 1812 und 1815 nach dem Handexemplar des Brüder Grimm-Museum Kassel mit sämtlichen handschriftlichen Korrekturen und Nachträgen der Brüder Grimm)

\_\_\_\_\_. *Briefwechsel der Brüder Grimm*, vol. 1-1. Kritische Ausgabe in Einzelbände. Stuttgart: Hirzel, 2001.

\_\_\_\_\_. *Kinder-und Hausmärchen: die handschriftliche Urfassung von 1810*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2007. (edição organizada e comentada por Heinz Rölleke)

\_\_\_\_\_. *Kinder-und Hausmärchen*. Stuttgart: Philipp Reclam, 1982. 3 v. V.3 (Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm).

\_\_\_\_\_. *Märchen der Brüder Grimm. Urfassung nach der Originalhandschrift der Abtei Ölenberg im Elsass*. Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1927.

\_\_\_\_\_. *Kinder-und Volksmärchen*. 2ª Eschborn bei Frankfurt a. Main: Klotz, 1999.

COELHO, N. N. *A literatura infantil*. 2 ed. São Paulo: Quíron, 1982.

DODERER, K. Das bedrückende Leben der kindergestalten in den Grimmschen Märchen. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Klassische Kinder-und Jugendbücher*. Weinheim und Basel: Beltz, 1969.

FONTENELLE, B. de. De l'origine des fables. In: *Oeuvres complètes*. Genève: Slatkine, 1968. (3 v.), v. 2. p. 389-398.

KEHL, Maria Rita. Masculino/Feminino: o olhar da sedução. In: Adauto Novaes (org) *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988. p. 411-423.

LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

\_\_\_\_\_. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LÜTHI, M. *Das europäische Volksmärchen*. 9 ed. Tübingen: Francke, 1992.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

RÖHRICH, L. *Wage es, den Froschzuküssen*. Köln: Diederich, 1987.

SARTRE, J-P. *As palavras*. Trad. J. Guinsburg. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

\_\_\_\_\_. *Les mots*. Paris: Gallimard, 1964.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TRUSEN, S. M. *O acervo dos Irmãos Grimm: leitura, tradução e melancolia na coletânea Kinder-und Hausmärchen*. 230 f., 2005. Tese. Doutorado em Letras – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em <[http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/8553/8553\\_1.PDF](http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/8553/8553_1.PDF)>.

Recebido em 29/08/2011; Aprovado em 27/10/2011