

Um estudo do conto de fadas

Author(s): Karin Volobuef

Source: *Revista de Letras*, Vol. 33 (1993), pp. 99-114

Published by: [UNESP Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/40542110>

Accessed: 07-01-2016 05:00 UTC

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



UNESP Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revista de Letras*.

<http://www.jstor.org>

UM ESTUDO DO CONTO DE FADAS

Karin VOLOBUEF¹

- **RESUMO:** O propósito deste artigo é levantar os traços básicos próprios do gênero maravilhoso e do conto de fadas, tanto na sua forma “popular” como na “artística”, com base nas teorias de Todorov, Propp e Lüthi. A fim de destacar as peculiaridades do conto de fadas artístico em relação ao popular, elaborou-se a seguir a análise de *Klein Zaches genannt Zinnober* (*O pequeno Zacarias, chamado Cinábrio*) do escritor alemão E. T. A. Hoffmann (1776-1822). Uma vez que tanto a coleta de contos populares como a produção de contos de fadas artísticos ganharam um impulso decisivo durante o movimento romântico na Alemanha, o artigo ateu-se basicamente a este período.
- **UNITERMOS:** Maravilhoso; conto de fadas popular; conto de fadas artístico; romantismo; E. T. A. Hoffmann.

O gênero maravilhoso e o conto de fadas popular

O maravilhoso foi definido por Tzvetan Todorov como o gênero literário que agrupa obras nas quais a *existência* do sobrenatural é aceita desde o início sem hesitação, surpresa ou incredulidade pelos personagens e, por extensão, pelo leitor (1969, p. 160; e 1975, p. 59 ss.). Por sobrenatural entendem-se aqui seres (fadas, vampiros, homens invisíveis), objetos (varinhas mágicas, poções do diabo, máquinas que permitem viajar no tempo) e acontecimentos (transformação de príncipes em sapos, aparições de fantasmas, viagens ao centro da Terra), cuja existência e natureza transgridem as leis naturais e físicas conhecidas e aceitas pelo leitor.

Tal gênero opõe-se, ainda segundo Todorov, ao estranho, ao qual estão subordinadas obras cujo enredo abarca motivos, ações, personagens aparentemente comuns, mas que, com o desenrolar da narrativa, são devidamente explicados e adaptados às leis naturais conhecidas do leitor, desfazendo-se a hipótese de um evento sobrenatural. Finalmente, o gênero do fantástico seria a linha divisória entre o maravilhoso e o estranho, sendo definido por Todorov como o estado de dúvida (também vivenciado pelo leitor) quanto ao caráter dos acontecimentos narrados: se

1. Departamento de Letras Modernas – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – 14800-700 – Araraquara – SP.

naturais ou sobrenaturais. O fantástico é, fundamentalmente, um gênero de natureza efêmera, visto que só dura enquanto persistir a dúvida do leitor.

Dentre as variedades do gênero maravilhoso encontram-se o conto de fadas, a literatura de horror e a ficção científica. As próximas páginas serão dedicadas a examinar a primeira destas formas literárias – o conto de fadas (em alemão, *Märchen*) – com mais detalhes.

O que comumente se denomina de conto de fadas ou conto da carochinha são histórias que constituem um legado da tradição oral popular: narrativas transmitidas de geração a geração durante um longo tempo antes de serem, afinal, coletadas e recolhidas em livros. Com isto, os autores desses contos de fadas populares (ou *Volksmärchen*), bem como a época de sua criação, tornaram-se incógnitas irrecuperáveis. E a prolongada difusão oral no seio do povo mais simples fez destas obras um fruto e um bem da coletividade.

Muito embora o conto de fadas seja hoje considerado uma forma de literatura infantil, no passado ele foi, fundamentalmente, um entretenimento para adultos. As histórias eram narradas à noite junto ao fogo nas cabanas dos camponeses ou durante trabalhos manuais realizados em grupo, tais como fiação, conserto de ferramentas etc. (Lüthi, 1968, p. 42; Scherf, 1984, p. 19; e Darnton, 1986, p. 32)

Por todo o território europeu, inclusive na Rússia, foram encontradas narrativas do tipo *Volksmärchen*, embora cada história apareça sob versões diversificadas. Ainda assim, conforme teóricos como Tzvetan Todorov, Vladimir Propp e Max Lüthi, estes contos apresentam características estruturais comuns.

Segundo Todorov, o “que distingue o conto de fadas é uma certa escritura, não o estatuto do sobrenatural” (1975, p. 60). Em outras palavras, os seres e eventos de natureza mágica são aceitos sem despertar dúvidas ou questionamentos porque a narrativa é conduzida de modo a integrar o sobrenatural no universo do texto. No entender de Thomas Cramer, a ausência de choque diante do sobrenatural é alcançada por intermédio de uma “postura narrativa ingênua” (Cramer, 1970, p. 20), isto é, um estilo que age no sentido de amalgamar o sobrenatural (fadas, animais falantes) aos elementos que o texto toma emprestado à realidade (lenhador pobre com muitos filhos, viúvo que casa uma segunda vez). Para Hannes Leopoldseder, o conto de fadas cria um mundo à parte, em que elementos de naturezas diferentes são ajustados em um único plano narrativo. A uniformidade deste plano compatibiliza o leitor com o sobrenatural, o qual, de outra maneira, causaria susto ou até medo. (1973, p. 12-13)

V. Propp analisou os contos populares dividindo a ação em unidades relacionadas às *funções dos personagens*: cada unidade corresponde a uma determinada atitude, reação ou intervenção de alguma das figuras do conto. Propp entende que a homogeneidade do gênero se deve ao fato dos contos compartilharem essas funções, que existem em número limitado, e se apresentarem sempre em uma certa ordem, embora nem todas as funções apareçam em todos os contos (Propp, s.d., p. 61-2).

De acordo com esta teoria, as unidades básicas do conto de fadas popular seriam, resumidamente, as seguintes:

- situação introdutória;
- surgimento de um problema (doença, pobreza da família, perda ocasionada pela desobediência a alguma proibição, maldades infligidas pelo malfeitor, tais como rapto, abandono etc.);
- procura por solução: protagonista ou “herói” sai em viagem com o propósito de cumprir a tarefa que lhe foi imposta (resgatar a princesa, buscar a água da vida para o rei moribundo, achar um objeto encantado);
- submissão a uma prova: o herói tem que mostrar sua humildade, força, inteligência, coragem, astúcia etc.;
- êxito na prova: em consequência de sua boa conduta ou qualidades, o herói conquista a ajuda de um benfeitor (fada madrinha, animal falante) ou adquire um objeto mágico (bolsa sempre cheia de moedas de ouro, chapéu que o torna invisível);
- superação da dificuldade imposta pelo malfeitor (que raptou a princesa ou mantém guardada a água da vida): com o auxílio mágico recebido, o herói realiza a sua tarefa;
- punição do malfeitor (bruxa, dragão, lobo mau são mortos);
- final ditoso: protagonista casa-se com a princesa e/ou enriquece.

Várias são as possíveis variantes desse esquema básico de funções, podendo, por exemplo, o herói ter irmãos que tentam antes dele solucionar o mesmo problema, mas falham, ou então, ao invés de uma, o protagonista pode ser submetido a várias provas (geralmente em número de três), ou ainda, depois de resolvido o problema inicial (a princesa ser salva), surgem dificuldades adicionais (um impostor se apresenta diante do rei como libertador da princesa). Essas variações atuam como fator de complementação ou enriquecimento do esquema acima, não abalando nem modificando, portanto, a sequência e a natureza das funções dos personagens. Ou seja, mantém-se sempre como requisito indispensável ao conto de fadas o surgimento de uma dificuldade e uma posterior solução da mesma – um aspecto fundamental e essencial também no entender de M. Lüthi.

O herói e a sua tarefa constituem o centro e a base sobre os quais se constrói a narrativa do conto de fadas, cuja estrutura Lüthi analisa pormenorizadamente. Dos aspectos levantados por este teórico, podemos inferir quatro características básicas do conto: a tendência à nitidez, a propensão à universalidade, a representação estilizada da realidade e a adequação à transmissão oral.

A *tendência à nitidez* revela-se pela clareza e precisão com que personagens e situações são representados; o conto de fadas não dá margem a insinuações, ambigüidades, distorções. Assim, a história sempre é narrada na terceira pessoa, pois um narrador que não interfere nem participa daquilo que ocorre cria uma áurea de objetividade. A ação caracteriza-se pela rápida sucessão de acontecimentos – cujo núcleo ou ponto central é o herói – não havendo lugar para longas descrições nem

detalhes (estes últimos só aparecem quando essenciais à ação: o sapatinho da Gata Borralheira é especialmente bonito e pequeno para justificar que não haja similares no reino e para garantir que apenas a heroína consiga calçá-lo). A narrativa obedece sempre à ordem cronológica dos fatos, permitindo ao leitor/ouvinte a fácil compreensão de todos os eventos. Emoções e afetos, defeitos e qualidades dos personagens são evidenciados por meio de sua exteriorização, ou seja, de seus atos: o ódio da madrasta por Branca de Neve é evidenciado pelas tentativas de matar a enteada. Não se conhece o meio termo, apenas os extremos: só há o feio (bruxa) e o bonito (princesa), o rico (rei) e o pobre (lenhador), o amor e o ódio, o bom e o mau.

Além disso, os personagens nunca se confundem em uma multidão, sendo o seu número reduzido e seus papéis claramente diferenciados: de acordo com a enumeração de Lüthi, há o herói (em torno do qual se concentra toda a ação), o inimigo ou oponente do herói (bruxa, rei malvado), o auxiliar do herói (fada, animal falante), a figura contrastante (irmãos mais velhos) e a pessoa salva pelo herói (princesa). Os personagens só existem enquanto relacionados ao herói e nenhuma problemática é desenvolvida além da dele. Por isso, quando Branca de Neve vai morar com os sete anões, a madrasta continua na história (dado que ela persiste no seu intento de matar a heroína), ao passo que o caçador simplesmente desaparece da narrativa após poupá-la da morte.

A *propensão à universalidade* manifesta-se através da preferência do conto de fadas pelo geral em detrimento do específico, pelo todo em detrimento à unidade. Segundo Lüthi, o conto abarca traços universalmente compartilhados, ao invés de deter-se a representar casos particulares ou exclusivos. De fato, os principais eventos da vida humana (nascimento, crescimento, dificuldades, trabalho, casamento etc.) são representados, assim como os quatro elementos (terra, fogo, água e ar) e os três reinos (animal, vegetal e mineral). Também os personagens contribuem para a universalidade dos contos, à medida que são apresentados sem profundidade psicológica nem conflitos muito particularizados. Neste sentido, eles ainda recebem nomes bastante genéricos ou comuns (João, Maria), apelidos (Chapeuzinho Vermelho, Bela Adormecida), e muitas vezes nem recebem nomes (caçador, madrasta, príncipe). A história, assim, não diz respeito a um indivíduo específico, mas a qualquer um. Os conflitos vivenciados por estes personagens não são peculiares mas representativos dos conflitos de toda a humanidade: dificuldades econômicas, sentimentos dos mais variados (amor, ódio, inveja, compaixão), situações diversas (abandono, viagens, encontros, perdas), problemas que requerem astúcia, força, sorte ou inteligência para serem solucionados.

O conto de fadas caracteriza-se ainda pela *representação estilizada da realidade*: longas distâncias são vencidas sem que as dificuldades concretas provenientes de tal empresa sejam mencionadas; grandes privações, às quais o herói é submetido, não o tornam feio ou desfigurado; sofrimentos, feridas, mortes são citados naturalmente, de modo a não parecerem chocantes. Nos contos de fadas, o tempo não exerce ação destruidora, de maneira que a sua passagem não implica em deteriorização ou mesmo

em mudanças. Isto permite que frutas sejam guardadas indefinidamente sem que apodreçam e o herói pode, repetidas vezes, cometer o mesmo erro sem que aprenda a evitá-lo, tal como Branca de Neve, que sempre volta a abrir a porta para a velhinha, ainda que esta visita, a cada vez, se revele um estratagema da madrasta para matá-la. Além disso, o conto de fadas não especifica nem época nem local em que se passa a história. Esta indeterminação não significa, no entanto, que a história, em princípio, se passa em qualquer época, mas sim, num passado muito longínquo. A representação estilizada da realidade constitui o mundo do conto de fadas sem sujeitá-lo às leis naturais, integrando-lhe o elemento sobrenatural e garantindo que este seja aceito com naturalidade pelo leitor/ouvinte.

A adequação à transmissão oral é realizada por meio do emprego de versos rimados (como a bruxa de *João e Maria*, perguntando aos garotos quem estava comendo da sua casinha açucarada), fórmulas ("Era uma vez...", "... e eles viveram felizes para sempre."), repetições (três vezes Gata Borralheira consegue ir ao baile, dançar com o príncipe e fugir em seguida sem ser descoberta). Esses recursos auxiliam a exteriorização de sentimentos e reforçam a clareza na exposição dos acontecimentos (como é o caso de Chapeuzinho Vermelho, cuja surpresa diante do lobo é mostrada pela repetição de perguntas – quanto ao tamanho dos olhos, orelhas, boca). Principalmente, versos, fórmulas e repetições facilitam a memorização, concorrendo, portanto, para tornar o conto de fadas popular apropriado à narrativa oral.

A possibilidade de transmissão oral garantiu, sem dúvida, a sobrevivência e expansão do conto de fadas por séculos. Posteriormente, ele foi recolhido em diversas coletâneas publicadas inicialmente na Itália (*Le piacevoli notti* em 1550 e 1553 por Gianfrancesco Straparola e *Pentamerone* entre 1634 e 1636 de Giambattista Basile), depois na França (*Histoires ou Contes du temps passé* em 1697 de Charles Perrault, e *Les contes des fées* e *Contes nouveaux ou les fées à la mode*, 1697-1698, de Mme. D'Aulnoy) e Alemanha (*Kinder- und Hausmärchen* em 1812 e 1815 dos Irmãos Jacob e Wilhelm Grimm – uma coletânea que alcançou repercussão internacional – e *Des Knaben Wunderhorn*, 1806-1810, de Achim von Arnim e Clemens Brentano).

Estas coletâneas foram elaboradas seguindo interesses bastante diversos: enquanto na França dos séculos XVII e XVIII o objetivo era o entretenimento da corte e da classe aristocrática, para os Irmãos Grimm na Alemanha ocupada pelos exércitos de Napoleão havia um sentido nacionalista e de resistência ao poder estrangeiro na busca e preservação das tradições populares (representantes do espírito da nação alemã).

Justamente este intuito de preservar as tradições populares foi a origem da polêmica documentada na correspondência de Jacob Grimm e Achim von Arnim entre 1808 e 1811 (Jolles, s.d., p. 183-8, e Moser, 1970, p. 257ss.). Nestas cartas vemos que, enquanto Jacob defendia a idéia de que a "poesia da natureza" ou popular era inigualavelmente melhor do que a "artística" ou moderna, merecendo ser recolhida e publicada sem quaisquer modificações, Arnim acreditava ser realmente importante a pesquisa da cultura popular mas, apenas, para usá-la como fonte de inspiração para

novas produções. Em outras palavras, J. Grimm intercedeu em favor de uma atitude de *preservação* da herança cultural de origem popular, ao passo que A. Arnim via nela um material a ser coletado e reelaborado, destinado, portanto, a impulsionar uma *nova criação*.

Para Viktor Zmegac, a postura de Grimm remete ao Biedermeier – período da Restauração (1815-1830), caracterizado pelo sentimento de impotência frente a qualquer ação política, fuga da realidade por meio de uma literatura que exalta o idílico, e a atitude saudosa por tempos passados, uma vez que o futuro não parecia reservar possibilidades de melhoria das condições. (Zmegac, 1979, p. 136)

Apesar das idéias aparentemente conservadoras defendidas por J. Grimm, vários pesquisadores mostram, entretanto, que na prática o autor agiu de forma bastante diferente. Em primeiro lugar, a coletânea *Kinder- und Hausmärchen* (*Contos de fadas para o lar e as crianças*) foi composta por histórias recolhidas por via indireta, ou seja, não foram coletadas diretamente junto ao povo mais simples (mas nas casas de amigos e conhecidos), havendo ainda contos que constituíam versões reelaboradas de textos já publicados anteriormente, sendo a fonte em alguns casos até estrangeira (Scherf, 1984, p. 6-11; ver também Hagen, 1955). Além disso, os contos, longe de serem publicados rigorosamente na forma como eram narrados oralmente, foram submetidos a um cuidadoso trabalho de burilamento, sendo ora completados, ora simplificados (Lüthi, 1968, p. 10-2 e 1964, p. 46-8; Schoof, 1955, p. 424). Na verdade, portanto, os Grimm remodelaram os contos, adaptando-os ao modo como, na concepção deles, o conto de fadas *deveria* ser (Scherf, 1984, p. 12): uma literatura dirigida à família de classe média, da qual eram filtrados os elementos que poderiam ferir seus valores culturais e morais. (Tismar, 1980, p. 214-15)

O conto de fadas artístico

A obra dos Irmãos Grimm aproxima-se do assim chamado “conto de fadas artístico” (ou *Kunstmärchen*), que, embora possa ser inspirado no conto de origem popular, é uma criação inteiramente nova, com características próprias e traços inusitados em relação ao conto tradicional. O conto artístico é, assim, um texto único e diferenciado, fruto não de uma coletividade, mas da imaginação e habilidade narrativa de um determinado autor, e expressão de sua individualidade poética.

O conto de fadas artístico busca a originalidade na abordagem e profundidade do tema, na elaboração do estilo, na variedade de conteúdo etc. Caracteriza-se, em geral, pelo emprego esteticamente mais elaborado dos elementos mágicos (que adquirem muitas vezes um sentido alegórico, podendo ser uma camuflagem para a exposição de um conteúdo realístico, por vezes de acentuado teor satírico); mostra preferência pelo aspecto individualizante (em detrimento da universalidade) através da complexidade psicológica dos personagens e da presença de indicadores de época

e lugar onde se passa a ação; emprega maior profusão de detalhes (em oposição ao econômico estilo do conto popular, que se limita ao estritamente necessário), apresenta versatilidade na composição de sua estrutura; e explora um leque maior de possibilidades de significação.

A produção de contos de fadas artísticos na Alemanha teve início no século XVIII e foi impulsionada pelo grande interesse que o gênero despertava na França desde a publicação da coletânea de Perrault (1797) e da tradução para o francês por J. A. Galland d'*As Mil e uma noites* (1704-1717). Dentre os textos que surgiram em solo alemão, destacam-se os contos de Christoph Wieland: *Geschichte des Prinzen Biribiker*, narrada no romance *Don Sylvio* de 1764, e a coletânea *Dschinnistan* de 1786-1789; Johann Mussäus com *Volksmärchen der Deutschen*, 1782-1787; e Wolfgang Goethe, que publicou *Märchen* em 1795, *Der neue Paris*² em 1811 e *Die neue Melusine* em 1817. (Tismar, 1977, p. 19-30)

É durante o Romantismo que se produz o maior número de contos artísticos na Alemanha, uma produção marcada, inclusive, pelo suporte teórico de Friedrich Schlegel e Novalis, entre outros. Em geral, apesar das diferenças existentes entre os representantes deste movimento, o conto de fadas constitui para os românticos um campo fértil para a expansão de sua fantasia, sendo capaz de comportar um grande potencial simbólico e veicular idéias e sentimentos típicos da época, traduzindo a emergência de novos valores estéticos e a redescoberta da própria identidade nacional.

Hugo Moser divide os contos de fadas artísticos do Romantismo em três categorias, utilizando como critério de avaliação a semelhança ou proximidade para com o conto popular (1970, p. 269-72). O primeiro tipo assinalado por Moser é o "conto de fadas artístico no estilo do conto popular", que aproveita em grande escala os traços do conto tradicional (figuras, motivos, enredo baseado na luta vitoriosa do herói bom contra o oponente mau etc.), mas insere a perspectiva crítica e apresenta uma construção esteticamente mais elaborada. Dos contos românticos são os textos de Clemens Brentano (*Italienische Märchen* e *Rheinmärchen*, 1846-1847) que se enquadram mais diretamente nesta categoria.

Muito embora mantenham a integração harmoniosa entre o mágico e o real, os "contos artísticos portadores de idéias" constituem os textos que mais se afastam do conto popular, pois são dotados de uma dimensão alegórica que extrapola a simplicidade do conto tradicional. Adelbert von Chamisso (*Adelberts Fabel*) e, principalmente, Novalis (*Hyazinth und Rosenblüte*, *Märchen von Atlantis* e *Klingsohrmärchen*, todos de 1801) escreveram contos deste tipo.

Por fim, a última categoria postulada por Moser é a das "narrativas maravilhosas", um conjunto ao qual pertencem os contos de Ludwig Tieck (*Volksmärchen*, 1797, e *Phantasus*, 1812-1816), Friedrich de la Motte Fouqué (*Undine*, 1811), Adelbert von

2. Narrado por Goethe na sua autobiografia já traduzida para o português, *Poesia e Verdade*.

Chamisso (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*³, 1814), Achim von Arnim e E. T. A. Hoffmann. Estes textos destacam-se pela complexidade psicológica dos personagens, pela tensão entre aspectos naturais e mágicos, pela grande profusão de detalhes de cunho realístico, determinação geográfica etc.

Enquanto os contos de fadas populares se enquadram no gênero maravilhoso pela aceitação do sobrenatural (ausência de surpresa, dúvida ou questionamento), as produções de autores românticos imprimem posicionamentos diversos em suas obras, podendo ocorrer um clima de inquietação ou angústia, tranqüila aceitação ou mesmo intensa polemização frente aos elementos de natureza mágica ou encantada.

Ao contrário do conto popular, o conto artístico não se limita à narrativa em terceira pessoa, dando margem à perspectiva subjetiva e à história dentro da história (uma narrativa inserida em meio ao texto e que interrompe temporariamente as aventuras do protagonista). Também a parcimônia de detalhes do conto tradicional cede lugar às descrições mais minuciosas, e a narrativa deixa de centralizar todo o enredo em torno do herói, à medida que são desenvolvidos os conflitos experimentados por personagens secundários.

Nos contos analisados por Propp o problema inicial – representado por tarefas ou dificuldades impostas ao herói em decorrência, por exemplo, de uma proibição por ele desobedecida – é um item atuante como propulsor da ação. Ele dá ensejo às aventuras do protagonista e ao seu triunfo final através da neutralização ou remoção das conseqüências negativas de sua desobediência. O conto artístico, por outro lado, abre precedentes quanto ao êxito final do herói, levando-o muitas vezes ao fracasso de sua missão ou à frustração de seus anseios. Isto porque o herói – dotado de maior aprofundamento psicológico e movido por conflitos pessoais, dúvidas e incertezas – vive confrontos peculiares à nossa era moderna, transformando-se em indivíduo alienado e incapaz de se adaptar a um mundo cada vez mais mecanizado. Além disso, o mundo não é “imperecível” como nos contos populares, de maneira que o tempo exerce sua ação modificadora e destruidora sobre as pessoas e as coisas. O mundo e os indivíduos humanos são revestidos, assim, de uma dimensão mais realística, pois tornam-se dinâmicos, sendo passíveis de desenvolver suas potencialidades ou de arruinar-se irremediavelmente. Com isto, os seres humanos nestes contos carregam a responsabilidade de seu destino.

O tempo nos contos de fadas artísticos pode ser indeterminado, no sentido de que não são oferecidas datas precisas do desenrolar da ação. Entretanto, a história não é projetada num tempo tão longínquo como no conto popular, pois fornece indícios que permitem deduzir um período menos vago e mais atual. O mesmo é válido para a determinação espacial: costumes, modos de expressão, descrição da natureza e acidentes geográficos concorrem para uma definição mais precisa do local.

3. *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*. Tradução de M. V. Mazzari. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

O estilo e a linguagem do conto artístico são extremamente variados, dependendo da expressão individual e característica de cada autor, bem como de seu empenho (maior ou menor segundo o escritor) em introduzir traços mais realísticos como jargões, falas coloquiais e peculiaridades lingüísticas decorrentes de classe social e nível de cultura. O conto artístico também emprega versos, canções, trocadilhos e outros recursos usuais no conto popular, mas com uma função mais complexa, que tanto pode ser a criação de uma atmosfera, como também a expressão de um conflito ou ainda a veiculação de alguma idéia fundamental para o desenrolar da história.

O conto de fadas artístico destaca-se, juntamente com o romance, como a principal forma literária desenvolvida pelos românticos alemães. O emprego do elemento mágico permitiu-lhes a liberação de sua fantasia e criatividade, bem como a manifestação de seu inconformismo e a ânsia por renovação dos parâmetros estéticos, ou seja, da reavaliação dos modelos estabelecidos.

Análise de um conto de fadas artístico

A análise de *O pequeno Zacarias, chamado Cinábrio* (1819) de Hoffmann (1776-1822) vem ilustrar a gama de possibilidades estéticas exploradas pelos românticos no conto de fadas artístico. A variedade de matizes e conotações, a profusão de detalhes, o alto grau de realismo em paralelo com a magia e o encantamento não puderam, por uma questão de espaço, ser analisados aqui em toda a sua amplitude. Assim sendo, foram levantados os aspectos mais importantes do tratamento dado pelo autor ao mágico e maravilhoso, ou seja, do seu uso peculiar dos recursos provenientes do conto de fadas popular. Nossa escolha recaiu sobre este conto por tratar-se de uma das grandes obras deste escritor que é considerado um dos expoentes da literatura romântica alemã.

Zacarias é um menino grotescamente deformado e franzino, sem capacidade para aprender ou desenvolver-se. A fada Rosabelverde apieda-se dele e confere-lhe o dom de iludir as pessoas, fazendo-as atribuírem a ele as qualidades (físicas e intelectuais) e feitos honrosos e louváveis de outrem (qualquer indivíduo na presença de Zacarias). Por meio desse feitiço, o ignorante, orgulhoso e egoísta anão usurpa o mérito alheio e conquista um lugar de destaque na sociedade, não se importando com as injustiças e o sofrimento infligidos. Em Kerepes – a corte de um principado e, ao mesmo tempo, cidade universitária – Zacarias torna-se estudante, depois burocrata e, por fim, ministro, pretendendo casar-se com Cândida, a amada de Balthasar e filha do inescrupuloso professor Mosch Terpin. Com a ajuda do mágico Prosper Alpanus, Balthasar, no entanto, consegue descobrir o segredo do pequeno corcunda, destruir o feitiço e conquistar sua felicidade.

O *pequeno Zacarias* apresenta claramente os elementos básicos do enredo de conto de fadas tradicional: Balthasar (herói) recebe a ajuda de Prosper Alpanus (auxiliar mágico) e combate Zacarias (opponente malfeitor), para salvar Cândida (princesa), com quem se casa no final. Hoffmann ainda introduziu outros elementos do conto popular: personagens (fadas, animais falantes, duendes), motivos (pente de ouro e espelho mágicos, três fios de cabelo que concentram o feitiço e precisam ser arrancados para que o encanto se desfça), situações (a disputa entre P. Alpanus e Rosabelverde, durante a qual ambos vão assumindo a forma de diversos animais).

Apesar destas semelhanças – que revelam, sem dúvida, as fontes nas quais o autor se inspirou – questões muito mais amplas são abordadas no *Pequeno Zacarias*, cujo enredo não se esgota nas aventuras de um herói em busca de sua princesa (tal como é o caso no conto popular). Hoffmann pretendeu fornecer um retrato, ao mesmo tempo realista e crítico de seu tempo, tendo, entretanto, que camuflá-lo a fim de escapar à rigorosa censura da época⁴. Desse modo, o autor criou um texto satírico, no qual, sob a fachada de inocente conto maravilhoso, são tematizados problemas de natureza política, social e cultural.

Em vista desse desdobramento, encontramos no conto um maior número de personagens e uma participação mais variada e dinâmica deles. O herói (Balthasar) não é o único a enfrentar o malfeitor ou a vivenciar um final feliz no último capítulo. Os personagens de *O pequeno Zacarias*, entretanto, não constituem indivíduos com densidade psicológica complexa, assemelhando-se neste aspecto aos personagens do conto de fadas popular. Mesmo assim, a criação dos personagens de Hoffmann é um importante componente da introdução de elementos da realidade no texto, pois, à medida que são tipos, eles representam as diversas classes sociais e exemplificam de forma exagerada ou caricatural o modo de agir e pensar de cada uma delas. Assim, para citar apenas alguns exemplos, Mosch Terpin incorpora o cidadão oportunista e também o cientista de visão estreita e limitada, cuja atividade de pesquisa tem caráter meramente classificatório; Balthasar é o protótipo do poeta exaltado e sentimentalista, mas ao mesmo tempo afetado e convencional; Barsanuph é o típico aristocrata fútil, incapaz de avaliar os verdadeiros interesses de seu reino, e um déspota em constante pânico diante da possibilidade de uma insurreição popular.

A caracterização dos personagens é um campo fértil para a expressão da discordância de Hoffmann com relação tanto à mentalidade retrógrada da aristocracia, que insiste na manutenção de prerrogativas obsoletas baseadas em valores feudais ultrapassados, quanto ao comportamento inescrupuloso da pequena burguesia que, no seu afã de acumular dinheiro e subir na escala social, é cúmplice dos esforços da camada dominante no sentido de manter o poder. A descrição de Prätextatus von

4. No que se refere ao *Pequeno Zacarias*, o autor foi bem sucedido no seu intento, de modo que o texto chegou ao público sem problemas. Um outro conto de fadas, *O mestre Pulga* (1822), entretanto, foi mutilado pela censura e, apenas no início do século XX – quando foram localizados os trechos faltantes – ele pôde ser publicado integralmente.

Mondschein (antecessor de Zacarias no cargo de Primeiro Ministro) exemplifica muito bem a crítica do autor e a importância atribuída por ele aos elementos realísticos:

Ele [Mondschein] era dotado da mais distinta formação, das mais afáveis maneiras, nunca trocava o me e o mim, o vós e o vos, escrevia seu nome com letras francesas, tendo em geral uma caligrafia legível, e trabalhava ocasionalmente até mesmo *em pessoa*, especialmente quando o tempo estava ruim. O Príncipe Barsanuph, [...], tinha por ele uma terna afeição, pois ele tinha uma resposta para cada pergunta, jogava boliche com os nobres nas horas de lazer, entendia magnificamente bem das questões de dinheiro, e na gavota associava-se aos seus iguais. (Hoffmann, 1979, p. 48) [grifo no original]⁵

A longa descrição do personagem – que em seu tamanho ultrapassa em muito qualquer caracterização no conto de fadas popular – negligencia totalmente a aparência física, mas esquadrinha o comportamento e a maneira de pensar de Mondschein. Torna-se evidente que os traços atribuídos por Hoffmann ao personagem delineiam não uma individualidade, mas as características de todo um grupo social (a aristocracia): o grande apreço às normas de bom-tom, tanto no que se refere ao comportamento como à maneira de expressar-se verbalmente, a ociosidade, o sentimento de superioridade em relação a quem não é da nobreza etc.

Neste sentido, também a descrição de Cândida é inusitada pela minúcia, senso de humor e espírito crítico:

Cândida era – qualquer um teria que confessá-lo – uma jovem muito formosa [...]. Com seu corpo alto e esbelto, e movimentos delicados, a jovem era – sobretudo quando em ambiente alegre – a graça, o encanto em pessoa. E, diante de tantos atrativos físicos, era de boa vontade que se deixava passar despercebido que as mãos e os pés talvez pudessem ter sido talhados em um feitiço menor e mais gracioso. Ademais, Cândida havia lido o *Wilhelm Meister* de Goethe, as poesias de Schiller e o *Zauberberg* de Fouqué e esquecido praticamente tudo o que ali estava contido; tocava o piano toleravelmente bem, cantando junto de quando em quando; dançava as mais recentes “francesas” e gavotas, e escrevia as instruções para a lavadeira com uma letra legível e delicada. Querendo-se realmente criticar alguma coisa na adorável menina, então talvez pudesse ser o fato de que ela falava com uma voz grave demais, apertava demais o espartilho, alegrava-se por um tempo longo demais com um chapéu novo, e comia bolo demais na hora do chá. (Hoffmann, 1979, p. 33)

O trecho ganha um aspecto extremamente realista devido à profusão de detalhes (aparência física, hábitos, gostos), à confluência de traços positivos e negativos, e, principalmente, pela alusão a características do espectro cultural burguês: Cândida lê livros apenas por entretenimento, sem atentar ao seu conteúdo e elaboração estética, logo descartando-os como qualquer outro objeto de consumo; por outro lado, ela dá grande atenção a chapéus novos e conhece as danças da moda; sua educação incluiu aulas de piano e canto, e cuidou-se para que aprendesse a escrever de forma clara e legível. Ao invés de uma simples e rápida descrição da moça por quem Balthasar é apaixonado – segundo o padrão do conto de fadas tradicional – Hoffmann

5. A tradução dos excertos é de minha autoria.

constrói um quadro no qual, além de Cândida, também são expostos a superficialidade, futilidade e demasiado apego aos aspectos materiais, que assinalam o grupo social a que ela pertence. Tanto Mondschein como Cândida são descritos, portanto, com base em traços *peculiares*, o que se opõe à busca de universalidade que marca as descrições do conto popular.

Também a diversidade de estilos e vocabulários foge à uniformidade lingüística do conto popular – no qual o caçador fala do mesmo modo que a princesa – e completa o realismo da descrição social dos personagens. Hoffmann adequa a forma de expressão ao personagem e à situação do momento. Assim, a fala patética de Balthasar opõe-se ao discurso racionalista do médico, que, por sua vez também destoa do linguajar coloquial mais grosseiro empregado por Fabian e Zacarias. Da mesma forma, o tratamento formal e distanciado empregado por alguns personagens contrasta com o estilo íntimo e familiar de outros, havendo ainda situações em que os diálogos se travam de modo irreverente ou mesmo insultoso. O conto popular, ao contrário, não conhece a diferença entre situações formais e informais, nem tampouco capta a multiplicidade de jargões existente entre diferentes grupos sociais e profissionais.

Além da minuciosa caracterização dos personagens, o fato do ignorante e desajeitado Zacarias alçar-se aos mais altos cargos burocráticos às custas do esforço, dos conhecimentos e da habilidade de outras pessoas revela-se, em última análise, um poderoso instrumento para a crítica social. De forma sutil, o autor usa um inocente motivo de contos de fadas (o presente oferecido por um ente mágico) para acusar o substrato corrupto e oportunista do aparelho burocrático no qual se apóia o Estado autoritário e despótico. Os altos escalões dessa hierarquia são galgados não por quem demonstra dedicação, talento ou capacidade de trabalho, mas por aqueles que manifestam subserviência aos detentores do poder. Negando as virtudes burguesas de trabalho e moralidade, o regime absolutista contrapõe-se aos interesses desta classe, a qual, apoiando o *status quo*, é vítima de uma ilusão semelhante à daqueles que são ludibriados pelo feitiço de Zacarias.

A natureza opressora do regime absolutista já é referida no primeiro capítulo quando, após o encontro de Rosabelverde com o menino Zacarias, é introduzido um *flash back* (interrompendo, assim, a ordem cronológica dos eventos). Neste ponto o leitor fica conhecendo um episódio do passado, quando o príncipe Paphnutius introduz o “Iluminismo” (uma série de medidas que supostamente visam trazer progresso e desenvolvimento ao reino) e expulsa as fadas (exceto Rosabelverde) por entender que elas seriam um empecilho ao seu projeto. Vejamos os argumentos com que o então Primeiro Ministro convence Paphnutius da necessidade de expulsar as fadas:

Elas [as fadas] dedicam-se a uma atividade perigosa com o maravilhoso e não receiam difundir, sob o nome de poesia, um veneno secreto que torna as pessoas totalmente incapacitadas a servirem ao Iluminismo. Além disso elas têm hábitos tão desagradáveis e subversivos que apenas em função disso não deveriam ser toleradas em nenhum país culto. Assim, por exemplo, as atrevidas têm a ousadia de passear, sempre que lhes dá na veneta, nos ares com pombas, cisnes, até mesmo cavalos alados na trela. Mas eu pergunto agora, prezadíssimo senhor, vale a pena o

esforço de criar e implantar uma engenhosa tarifa de impostos indiretos, se existem pessoas no país em condições de jogar mercadorias na chaminé de qualquer cidadão leviano sem pagar o imposto, como bem lhes aprouver? (Hoffmann, 1979, p. 17)

As fadas – personagens típicos dos contos populares – ganham aqui um novo papel e uma capacidade de atuação inusitada. Ao invés de se limitarem à função de benfeitoras de um herói, elas tornam-se seres ativos e independentes, insubordinados e até perigosos, constituindo uma ameaça em potencial para a administração despótica de Paphnutius. Jürgen Walter interpreta as fadas como incorporação do espírito burguês, oposto ao sistema absolutista em vigor na época de Hoffmann (Walter, 1973, p. 33). A “poesia” e as “fadas” representam, assim, o anseio desta classe social por liberdade, igualdade e justiça.

O banimento das fadas, precedido pela invasão de seus castelos pela polícia e o confisco de seus bens, ilustra o procedimento de um regime autoritário contra aqueles que ousam pensar por si próprios. O controle ideológico imposto à sociedade de seu tempo foi o que Hoffmann retratou de modo satírico no episódio em que Fabian é enfeitiçado (por Prosper Alpanus): as mangas de todo e qualquer casaco que vista encolhem, enquanto suas abas traseiras se alongam, transformando-se em longas caudas que se arrastam pelo chão. Esta “rebeldia” (ou seja, o contato com o maravilhoso) de Fabian é prontamente castigada e o rapaz é ameaçado de expulsão da universidade.

Que eu [Fabian] fui objeto de ridicularização e mofa onde quer que aparecesse, nem é preciso dizer [...]. Os teólogos, porém, logo apregoaram que sou um sectário; divergindo apenas quanto a se eu pertença à seita dos manganianos ou dos abanianos, embora concordassem que ambas as seitas são extremamente perigosas, uma vez que ambas estipulam a total liberdade da vontade e se atrevem a pensar o que querem. Os diplomatas consideraram-me um indigno agitador. Eles afirmaram que eu tenciono excitar com as minhas longas abas o descontentamento do povo e torná-lo hostil ao governo, e que, de resto, eu pertença a uma liga secreta, cuja insígnia é uma manga curta. Já há muito tempo, diziam, podem ser encontrados aqui e ali vestígios dos manga-curtas, que são tão ameaçadores como os jesuítas, ou até mais, uma vez que se esforçam para introduzir em todas as partes do reino a perniciosa poesia, e põem em dúvida a infalibilidade dos príncipes. (Hoffmann, 1979, p. 79)

Elementos desse tipo – que refletem condições políticas concretas – atuam no sentido de subtrair *O pequeno Zacarias* à indeterminação de tempo e lugar que impera no conto de fadas popular. Embora não sejam mencionadas quaisquer datas específicas, Hoffmann fornece indícios de que a história se passa na época da Restauração (1815-1830), um período sob a égide da revitalização do racionalismo francês e da retomada de antigos valores feudais. A introdução do “Iluminismo” por Paphnutius, o Grande, permite, igualmente identificar a Prússia como o local da ação, uma vez que remete a Frederico II (1740-1786, também “O Grande”), déspota esclarecido e amigo de Voltaire.

Também em oposição ao conto popular está a postura dos personagens de Hoffmann frente ao mágico ou sobrenatural. A comunidade de Kerepes, em sua

maioria, considera-se racionalista e expressa radicalmente sua incredulidade quanto à existência de fadas e animais falantes (não se dando conta do efeito produzido pela presença de Zacarias), ao passo que um pequeno grupo consegue perceber a presença da magia (e, conseqüentemente, reconhecer a ação malévola do anão). Surge aí um conflito de opiniões, conjecturas e disputas, que se opõe radicalmente à unidade e clareza do conto tradicional.

Assim, por exemplo, Prosper Alpanus apresenta-se aos olhos de Balthasar em um carro transparente puxado por unicórnios brancos e conduzido por um faisão encantado. Já segundo a opinião de Fabian, toda esta visão é fruto da imaginação exaltada de Balthasar: o carro estaria apenas revestido de papel prateado, o faisão seria um simples criado fantasiado e os cavalos teriam meramente sido adornados com chifres falsos. Da mesma forma, para uns Rosabelverde é uma magnífica fada, para outros uma simples e pacata reclusa. Esta convergência de elementos mágicos e realistas no conto e a discordância dos personagens quanto a uma e outra interpretação dos fatos não implica a existência de dois “mundos” (um sobrenatural e outro natural), mas remete-nos ao conflito entre posturas ideológicas diferentes: aqueles que defendem a liberdade de pensamento, como Alpanus, Balthasar e seus amigos, e aqueles que procuram reprimi-la (ou apóiam seus opressores), como o príncipe Barsanuph, Terpin e os demais “esclarecidos”.

Com isto o maravilhoso passa a fundamentar-se em base totalmente diversa daquela do conto tradicional, pois transforma-se em uma faceta da própria realidade. O elemento mágico, assim, não leva o leitor para um lugar longínquo e fantasioso, mas confere multiplicidade e complexidade ao mundo cotidiano e real. O mágico passa a constituir uma nova forma de *ver e avaliar* o mundo já conhecido. Para Lothar Pikulik (1979, p. 293 ss.), a revelação do diferente, do mágico, do inusitado no próprio âmbito do comum, normal e conhecido é uma das formas adotadas pelos românticos para escapar do trivial e vulgar, e “romantizar o mundo” (Novalis), ou seja, de revitalizar a *maneira de ver o mundo*.

É importante perceber a conotação crítica do maravilhoso neste conto e como ela afeta a própria interpretação do final feliz em conseqüência do desarmamento do mal. No *Pequeno Zacarias*, tal como no conto popular, o herói (Balthasar) consegue vencer o malfeitor porque conquista a ajuda de um benfeitor mágico (Alpanus). Mas Balthasar só é levado a enfrentar Zacarias porque consegue *perceber* coisas que os outros não vêem. A argúcia de Balthasar é fundamental para enxergar o que estava errado (e não se deixar iludir como os demais): a tolerância dos demais para com alguém que alcança o sucesso às custas do esforço alheio. A vitória do bem (Balthasar) sobre o mal (Zacarias) representa, então, a superação das forças políticas retrógradas e a conquista de uma ordem social baseada na capacidade do indivíduo (e não na arbitrariedade de um soberano e da classe aristocrática).

E a referência de Hoffmann ao Iluminismo não deve ser entendida como uma apologia do irracionalismo. Lembremos que Prosper Alpanus – a despeito de sua faceta de mágico de conto de fadas – é o único intelectual de Kerepes representado

manuseando livros, o único preocupado em achar a solução de um problema, o único a questionar o que a comunidade como um todo aceita sem vacilar. Tal circunstância denota o valor conferido pelo autor à investigação objetiva, à avaliação racional dos fatos e à consciência crítica.

Concluindo, em *O pequeno Zacarias, chamado Cinábrio* são reaproveitados a estrutura básica e outros traços do conto popular e, tal como em outros contos de fadas artísticos, os aspectos mágicos são empregados de forma original e criativa, possibilitando a veiculação de novos significados. Longe de reproduzir a abordagem ingênua do conto tradicional, E. T. A. Hoffmann soube conferir ao seu conto de fadas a envergadura de uma intrincada sátira social e política com o questionamento frontal dos problemas de seu tempo.

VOLOBUEF, K. An analysis of fairy-tales. *Rev. Let.*, São Paulo, v. 33, p. 99-114, 1993.

- **ABSTRACT:** *The aim of this article is to present the main characteristics of the marvellous genre and of the fairy-tale in its "popular" as well as in its "artistic" forms, based on the theories of Todorov, Propp and Lüthi. To point out clearly the traits that distinguish the artistic tale from the popular, I prepared an analysis of E. T. A. Hoffmann's Klein Zaches genannt Zinnober (1819). I have concentrated on the German romanticism because it was at that period that the systematic gathering of traditional fairy-tales began in fact, and a great number of important writers sought inspiration in this genre in order to create a new artistic form.*
- **KEYWORDS:** *Marvellous; fairy-tale; artistic fairy-tale; romanticism; E. T. A. Hoffmann.*

Referências bibliográficas

- CRAMER, T. *Das Groteske bei E. T. A. Hoffmann*. 2. ed. München: Wilhelm Fink, 1970. (Zur Erkenntnis der Dichtung, 4)
- DARNTON, R. Histórias que os camponeses contam: O significado de Mamãe Ganso. In: _____. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986. (Biblioteca de História, 13), p. 21-101.
- HAGEN, R. Perraults Märchen und die Brüder Grimm. *Zeitschrift für deutsche Philologie*, v. 74, n. 4, p. 392-410, 1955.
- HOFFMANN, E. T. A. Klein Zaches genannt Zinnober. In: _____. *Späte Werke*. München: Winkler, 1979. p. 7-100.
- JOLLES, A. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, s.d.
- LEOPOLDSEDER, H. *Groteske Welt*. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Nachtstücks in der Romantik. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1973. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, 127)
- LÜTHI, M. *Märchen*. 2. ed. Stuttgart: J. B. Metzler, 1964.

- _____. *Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens*. 3. ed. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1968.
- MOSER, H. "Sage und Märchen in der deutschen Romantik". In: STEFFEN (ed.) *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*. 2. ed. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970, p. 253-76.
- PIKULIK, L. *Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979.
- PROPP, V. *Morfologia do conto*. Trad. Jaime Ferreira e Victor Oliveira. 2. ed. Lisboa: Vega, s.d.
- SCHERF, W. Einführung. In: GRIMM. *Kinder- und Hausmärchen*. ed. por René Ritz. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984. (DTV, 7961), p. 5-20.
- SCHOOF, W. Beiträge zur Stilentwicklung der Grimmschen Märchen. *Zeitschrift für deutsche Philologie*. v. 74, n. 4, p. 424-33, 1955.
- TISMAR, J. *Kunstmärchen*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1977. (Sammlung Metzler, 155)
- _____. Volks- und Kunstmärchen, Volks- und Kunstlieder. In: GLASER (ed.) *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*. Reinbeck Bei Hamburg: Rowohlt, 1980, v. 5, p. 196-215.
- TODOROV, T. A narrativa fantástica. In: _____. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Debates, 14), p. 135-47.
- _____. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Debates, 98)
- WALTER, J. E. T. A. Hoffmanns Märchen "Klein Zaches genannt Zinnober". Versuch einer sozialgeschichtlichen Interpretation. *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft*. v. 19, p. 27-45, 1973.
- ZMEGAC, V. et al. *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Königstein/Ts: Athenäum, 1979, v. 1/2.