



## OS IRMÃOS GRIMM ENTRE ROMANTISMO, HISTORICISMO E FOLCLORÍSTICA

Sérgio da Mata\*

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

[sdmata@ichs.ufop.br](mailto:sdmata@ichs.ufop.br)

Giulle Vieira da Mata\*\*

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

[giulle@gmx.de](mailto:giulle@gmx.de)

**RESUMO:** O objetivo deste artigo é avaliar a importância de Jacob e Wilhelm Grimm para as ciências humanas e a sua progressiva transformação em “heróis culturais”. Primeiramente os autores situam a obra dos irmãos Grimm no contexto histórico, literário e científico do século XIX. Num segundo momento, discutem a marginalização da folclorística no Brasil e a sua redescoberta pelos historiadores nos últimos anos. Finalmente, é utilizado o instrumental teórico da folclorística a fim de analisar o filme *The Brothers Grimm*, de Terry Gilliam.

**ABSTRACT:** We aim in this article to evaluate Jacob and Wilhelm Grimm's importance for the humanities and their progressive transformation in “cultural heroes”. Firstly, the authors try to understand Grimm's work in the historical, literary and scientific context of the 19th. century. Secondly, they discuss the marginalization of the folkloristics in Brazil and how it was rediscovered by historians in the last years. Finally, the theoretical arsenal of folkloristics is used in order to analyze the film *The Brothers Grimm*, from Terry Gilliam.

**PALAVRAS-CHAVE:** Irmãos Grimm – Historicismo alemão – Folclorística

**KEYWORDS:** Brothers Grimm – German historicism – Folkloristics

---

\* Professor adjunto de História na Universidade Federal de Ouro Preto.

\*\* Mestranda em Antropologia Social pela Universidade Federal de Minas Gerais.

*Este artigo é dedicado ao Prof. Dr. Ion Talos*

## I. Os Grimm e o seu mundo

Queremos primeiramente reconstruir, ainda que de forma um tanto sumária, o quadro histórico a partir do qual o significado de Jacob e Wilhelm Grimm para as ciências histórico-culturais pode ser melhor compreendido. A Alemanha de princípios do século XIX é o universo que devemos ter em mente. Não há como fazê-lo, porém, sem considerar um contexto mais amplo. É imprescindível deslocar, simultaneamente, nosso olhar em direção ao leste, para um outro ator: para a França. Se algo como uma “identidade nacional” alemã começa a se estruturar naquele momento, nisso a França revolucionária exerceu um papel de primeira ordem.

Depois de derrotar austríacos e russos em 1805, Napoleão incorpora à *grand nation* os territórios situados à esquerda do Reno e impõe a formação da “Confederação do Reno”. O desenho político de maior parte dos estados alemães é refeito, criam-se os grão-ducados de Frankfurt, Würzburg e Westfalen. A Confederação constitui uma rede de estados-satélites, cuja autonomia em relação à França é meramente ilusória. Ademais, têm de colocar ao dispor de Napoleão efetivos militares cujo custo financeiro e humano é imenso. No dia 6 de agosto de 1806, por sua exigência (ele se fizera coroar Imperador dois anos antes), dissolve-se o Sacro Império Romano Germânico – uma entidade que só poderia concorrer consigo no plano estritamente simbólico, de vez que há muito deixara de existir na prática.

Golo Mann observou que Bonaparte “desempenhou na história alemã um papel tão central quanto na história francesa. Sob sua poderosa influência foram criadas as formas de existência política, jurídica e técnico-administrativa nas quais viveu a Alemanha no século XIX e, não raro, século XX adentro”.<sup>1</sup> É certo que na Renânia, que por duas décadas esteve anexada ao território francês, tal influência se fez sentir mais nitidamente. Mas mesmo na Bavária, Wüttemberg e Baden o impacto foi grande. Embora mantendo o status formalmente autônomo, esta cortina de ferro teve de assistir a eliminação das antigas ordens, a laicização do ensino e a reformulação radical do aparato burocrático-legal, agora submetido ao *code civil* napoleônico – esse “filho da

---

<sup>1</sup> MANN, Golo. **Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts**. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1989, p. 64.

revolução”, ansioso de fundamentação puramente racional e supostamente livre de quaisquer “preconceitos” históricos.<sup>2</sup> Enfim, trata-se de uma espécie de revolução liberal vinda do alto.

De que maneira reagem os alemães à presença das forças de ocupação, ao domínio estrangeiro? Tanto nas classes letradas como na massa popular a insatisfação só se faz sentir lentamente. O fim dos antigos privilégios típicos da sociedade pré-moderna é bem recebido pela extensa maioria. Porém, a rígida censura, o crescente recrutamento compulsório de soldados, o aumento dos impostos e da inflação – em parte decorrente do bloqueio continental – invertem gradativamente o ânimo popular, muito embora não tenha havido formas de resistência “ativa”. Junto aos intelectuais, pode-se observar um movimento semelhante. Se Goethe, Hegel e Heine viam Napoleão com simpatia, o sentimento dominante é bem outro. Já desde 1793, com a execução de Luis XVI, a Revolução deixara de despertar entusiasmo.

O retorno às tradições “nacionais” e a “descoberta do povo” entram na ordem do dia. São suficientemente ilustrativos, a este respeito, alguns dos nomes pertencentes à segunda geração dos românticos: Joseph Görres, Clemens Brentano e Achim von Arnim, com seu entusiasmo pelo estudo da Idade Média alemã, das sagas, canções e contos populares. Por outro lado, a nostalgia em relação à idéia do *Reich* se manifesta quase que simultaneamente à sua desapareição – não apenas na consciência coletiva, mas também em intelectuais como Schleiermacher. O tom torna-se cada vez mais grave, e a retórica definitivamente explícita, com os chamados “patriotas” da primeira década do oitocentos. Nas suas *Reden an die deutsche Nation* (1807-1808), Fichte afirma que a tarefa primeira do escritor é a de colocar-se a serviço da unidade alemã. Heinrich von Kleist, bem menos sutil, escreveria estes versos famosos:

*Schlag sie tot! Das Weltgericht  
Fragt Euch nach den Gründen nicht!*<sup>3</sup>

Com Ernst Moritz Arndt o sentimento anti-francês adquire um tom claramente chauvinista. Em seu *Noch ein Wort über die Franzosen und über uns* (1814), ele afirma odiar todos os franceses, “sem distinção”.

Tradicionalmente, as palavras “nação”, “povo”, e “pátria” haviam tido, para os eruditos alemães, uma vocação eminentemente cosmopolita. Ainda em 1792, Herder

<sup>2</sup> A análise é de WEBER, Max. **Economia e sociedade**. Brasília: UnB, 1999, v. II, p. 133-134.

<sup>3</sup> “Espanquem-nos até a morte! O tribunal do mundo/ Não lhes pergunta pelas causas!”

notava que uma pessoa distinta só falava alemão com subalternos, com criados. A Alemanha era considerada por Schiller um construto cultural, mas não político.

No contexto histórico de que tratamos aqui, aqueles conceitos ganham uma coloração nova. Esta inflexão semântica, e que se depreende dos escritos de Fichte, Kleist e Arndt, manifesta-se na politização crescente do termo “nação”, o qual também passa a ser investido de um sentido decididamente religioso.<sup>4</sup> Podemos concluir, com Nipperdey, que naquele momento preciso da história alemã “formou-se uma nova ideologia nacional”.<sup>5</sup>

Eis, em suas linhas gerais, o quadro histórico que marca a juventude e a formação intelectual dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm.

Jacob Ludwig Karl Grimm nasceu em Hanau, Hessen, no dia 4 de janeiro de 1785. Tinha 11 anos quando morre seu pai, um jurista. Graças ao apoio dado por uma tia materna, Jacob Grimm pôde ter uma educação esmerada. Inicialmente em casa, com um preceptor, mais tarde num liceu em Kassel. Seus estudos universitários se fazem em Marburg, onde cursa direito. Ali o jovem Jacob tem a oportunidade de encontrar aquele que viria a ser um divisor de águas na sua formação, e que, num certo sentido, tornará possível a confluência, na figura do próprio Jacob, entre a tradição romântica e a tradição historicista alemã, àquele momento em estado larvar: falamos de Friedrich von Savigny, o *founding father* da escola histórica.<sup>6</sup> Mais tarde, Jacob se referiria ao violento impacto que exerceu sobre ele a figura de Savigny, com o qual teria aprendido “o que significa estudar algo, seja a ciência do Direito, seja uma outra qualquer”.<sup>7</sup> “Todas as minhas obras”, diria já ao fim da vida, “se relacionam com minha pátria, de cujo solo derivam sua força”.<sup>8</sup>

A bem da verdade, a impressão que ele causa em seu mestre não é menor. Em 1805, Jacob segue com Savigny para Paris, a fim de auxiliá-lo nas pesquisas que resultariam na *História do Direito Romano na Idade Média* deste último. Em 1808,

<sup>4</sup> HINDERER, Walter. Das Kollektivindividuum Nation im deutschen Kontext. Zu seinem Bedeutungswandel im vor- und nachrevolutionären Diskurs. In: BORMANN, Alexander von. (Hrsg.). **Volk – Nation – Europa**. Zur Romantisierung und Entromantisierung politischer Begriffe. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998, p. 184.

<sup>5</sup> NIPPERDEY, Thomas. **Deutsche Geschichte 1800-1866**. München: C. H. Beck, 1998, Band 1, p. 30.

<sup>6</sup> Sobre o significado de Savigny para a escola histórica, Cf. ROTHACKER, Erich. **Einleitung in die Geisteswissenschaften**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972. p. 37-62.

<sup>7</sup> Citado por ROTHACKER, Erich. **Einleitung in die Geisteswissenschaften**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, p. 43.

<sup>8</sup> Citado por GOOCH, G. P. Jacobo Grimm. In: \_\_\_\_\_. **Historia e historiadores en el siglo XIX**. México: Fondo de Cultura Económica, 1942, p. 68.

Jacob é nomeado chefe da biblioteca particular de Jérôme Bonaparte em Kassel (Jérôme havia sido designado soberano do grão-ducado de Westfalen por Napoleão). No ano seguinte, passa à diplomacia. Na condição de diplomata, participa do Congresso de Viena e, em 1815, a serviço do governo prussiano, recupera manuscritos que haviam sido roubados pelas tropas francesas. Em 1816, recusa uma oferta de cátedra feita pela Universidade de Bonn, preferindo ficar em Kassel, como bibliotecário. Somente em 1829 vem o convite de Göttingen, onde Jacob torna-se professor do departamento de alemão e bibliotecário. Deixar Kassel não foi fácil nem para ele nem para Wilhelm, que o acompanhara: sua primeira palestra teve por tema *De desiderio patriae*. Chegou-nos ainda o curioso testemunho sobre uma de suas primeiras preleções, cujo brilho não era o mesmo dos seus livros. Em meio a uma das palestras, Jacob pára subitamente e, como que se desculpando perante a assistência, acrescenta candidamente: “Meu irmão está tão doente”.

Jacob Grimm tem sua atenção atraída por tudo o que, no âmbito da literatura popular, possa traduzir aquele “espírito do povo” de que falara Herder. Sua primeira iniciativa nesse campo, realizada em conjunto com seu irmão Wilhelm, resultaria no clássico “Contos para a infância e domésticos” (*Kinder- und Hausmärchen*), cuja primeira edição é publicada em 1812.

Pela primeira vez, as tradições populares são confrontadas com o saber filológico e histórico – disciplinas que, até então, só tinham olhos para a Antigüidade. É na poesia alemã antiga, nas antigas sagas normandas como a “Canção dos Nibelungos” ou o “Edda”, que se deve buscar o que há de fundamental na identidade germânica. Jacob Grimm distingue nas velhas sagas elementos factuais e não-factuais. Os primeiros falam-nos da história vivida de um povo, os últimos de seus mitos. Outra diferenciação por ele introduzida: entre poesia “natural” (efetivamente nativa, tradicional) e uma poesia “artística” (romântica, alienígena, puramente individual). Tais idéias lhe valeram a crítica de Wilhelm Schegel, para quem Grimm alimentava uma “devoção ao desimportante”.

Grimm tinha apenas 34 anos ao terminar o primeiro volume de sua *Gramática do Alemão* (1819), uma das obras-primas da escola histórica alemã. A importância que nela teve a perspectiva histórica é a marca do aprendizado junto a Savigny (a quem, aliás, é dedicada). Grimm mantém-se afastado de uma perspectiva demasiado abstrata, a-histórica ou “conceitual”. No prefácio, adverte: “sou avesso a conceitos lógicos gerais

na gramática; eles emprestam à definição um rigor e uma coerência ilusórios, e obstruem a observação, na qual eu vejo a alma da ciência da linguagem”.<sup>9</sup> A sombra do mestre se faria sentir novamente mais tarde, especialmente nas *Antiguidades jurídicas alemãs* (1828). O foco é desta vez a dimensão simbólica dos atos jurídicos, identificada por Savigny desde 1814 como o elemento chave para a reconstrução das formas primordiais do direito civil.<sup>10</sup> Este trabalho impressionou profundamente a Michelet, que escreveria seu *Origens do Direito francês* numa perspectiva idêntica. O historiador francês não economizou elogios às *Antiguidades*: “Nunca um livro iluminou tão súbita e profundamente uma ciência... Escutamos neste livro não as hipóteses de um homem, mas a voz da própria Antigüidade. É livro com imenso valor como revelação da poesia jurídica de um povo, e ainda mais como termo de comparação com a dos outros povos. Tornou-se possível uma ciência nova, indicada por Vico”.<sup>11</sup>

Já a última grande obra de Grimm, a *Mitologia alemã* (1835), mereceria reparos pelo tratamento pouco crítico – para o gosto da época – dado às fontes (que incluíam, de forma indistinta, tanto crenças e contos populares contemporâneos quanto poesia alemã do século XIII). Escreveria ainda uma *História da língua alemã* (1848), que parece ter impressionado Marx e Engels, visto que a citam com frequência.

Seja como for, Jacob Grimm trouxe para o campo da história da cultura – no seu sentido lato – uma contribuição de primeira ordem, ao reconhecer nas “formas simples” populares<sup>12</sup> um manancial de pesquisa tão importante quanto a tradição literária da Antigüidade greco-romana, ao explorar a dimensão simbólica das práticas jurídicas, ao historicizar a língua. “Aquele que pesquisa a história”, escreveu ele, “precisa reconhecer na poesia uma das mais poderosas alavancas para a elevação do gênero humano, e mesmo uma necessidade essencial para o seu progresso”.<sup>13</sup>

E quanto a seu irmão e inseparável companheiro de pesquisa? Wilhelm Karl Grimm nasce em 24 de fevereiro de 1786, pouco mais de um ano depois de Jacob. Que sua importância seja normalmente considerada secundária em relação àquele, fica

<sup>9</sup> ROTHACKER, Erich. *Einleitung in die Geisteswissenschaften*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, p. 272.

<sup>10</sup> SAVIGNY, Friedrich von. *De la vocación de nuestro siglo para la legislación y la ciencia del derecho*. Buenos Aires: Atalaya, 1946, p. 44-45.

<sup>11</sup> LEFEBVRE, Georges. *O nascimento da historiografia moderna*. Lisboa: Sá da Costa, 1981, p. 212-213.

<sup>12</sup> JOLLES, André. *Einfache Formen*. Tübingen: Max Niemeyer, 1974.

<sup>13</sup> SCHELER, Wilhem. Jacob Grimm. In: *Allgemeine deutsche Biographie* (ADB). Band 9, 1879, p. 688.

evidenciado na primeira frase que Wilhelm Scheler lhe dedica na *Allgemeine deutsche Biographie*: “irmão de Jacob Grimm”.<sup>14</sup> De fato, em muitos aspectos sua trajetória é idêntica, sobretudo no que se refere às escolhas profissionais e intelectuais. Não há dúvida de que nos encontramos diante de “vidas paralelas”.

Da mesma forma que Jacob, Wilhelm Grimm se decide pelo estudo do Direito. Como ele, segue para Marburg e, como ele, terá em Savigny o seu grande ponto de referência intelectual e científico. Diferentemente do irmão, porém, Wilhelm tem a saúde volta e meia abalada por enfermidades diversas. Em 1825, casa-se com Dorothea Wild, bisneta do filólogo Johann Matthias Gesner.

Seu contato com os românticos se deu relativamente cedo, pois sabemos que já em 1809 ele desfruta da amizade de Achim von Arnim. Entre 1806 e 1808, Arnim e Bretano haviam publicado *Das Knaben Wunderhorn*, coleção de canções populares que inspiraria toda uma geração de escritores alemães.

Em princípios de 1814, Wilhelm assume o posto de bibliotecário em Kassel. Em 1830, ainda na função de bibliotecário, segue com Jacob para Göttingen. Um ano depois, assume o cargo de professor extraordinário. Quatro anos mais tarde, torna-se catedrático.

Se, como cientista, seu legado é largamente sobrepujado pelo do irmão, Wilhelm Grimm notabilizou-se por ter dado forma definitiva à coletânea de contos populares mais conhecida em todo o mundo, o *Kinder- und Hausmärchen* (KHM). A idéia inicial previa um trabalho de coleta em toda a Alemanha, mas um conselho de Arnim fez com que os dois irmãos se limitassem a Hessen. Em sua primeira edição, a obra continha apenas 85 narrativas. Nas edições posteriores acrescentaram-se outros contos, e – mais importante – foram feitas alterações de ordem estilística e de conteúdo por Wilhelm.<sup>15</sup> Os contos populares foram não apenas traduzidos dos diferentes dialetos para o “alto alemão” (*Hochdeutsch*). Eles passaram também por um processo de depuração moral. Somente depois desta dupla tradução, por assim dizer, tornaram-se clássicos da literatura mundial.

---

<sup>14</sup> SCHELER, Wilhem. Jacob Grimm. In: **Allgemeine deutsche Biographie** (ADB). Band 9, 1879, p. 690.

<sup>15</sup> Em seu conhecido livro, Burke não dá maior atenção à moralização dos *Märchen*, nem distingue o papel central de Wilhelm neste particular. Cf. BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995, p. 46-47. A questão recebe um tratamento bem mais adequado em DARTON, Robert. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso. In: \_\_\_\_\_. **O grande massacre dos gatos**. Rio de Janeiro: Graal, 1986. p. 21-93.

É bastante provável que suas disposições, neste particular, fossem bastante distintas das de Jacob. Neste último, o espírito do historiador falava mais alto – daí seu desejo expresso de se manter a “integridade” dos textos originais. Em carta de 1809 endereçada a Wilhelm, Jacob fazia o seguinte reparo a Arnim e Bretano: “não lhes interessa em nada a investigação histórica meticulosa”, de modo que “não se contentam em deixar o antigo como está, mas tentam adaptá-lo ao nosso próprio tempo”.<sup>16</sup>

As mesmas preocupações de fundo daquele livro se fazem sentir no próximo projeto conjunto: a publicação das “Sagas alemãs” (1816-1818). Mais que Jacob, Wilhelm Grimm dedicou-se ao seu estudo. Sua obra mais importante viria a ser *A saga heróica alemã*, de 1829. Tendo ainda trabalhado por longos anos na edição de textos antigos, ele se juntaria a Jacob no último grande empreendimento de suas vidas – o *Dicionário de alemão*. Encomendado por um editor em troca de um soldo vitalício, os irmãos não conseguiram ultrapassar a letra “F”. Wilhelm Grimm morreu em 1859, e Jacob quatro anos depois.

A contribuição dos Grimm continua pouco conhecida entre nós, para o que, seguramente, contribuiu o fato de terem seus nomes indissociavelmente ligados aos KHM. Situando-se numa linha de fronteira entre romantismo e historicismo, a importância dos estudos por eles realizados sem dúvida vai muito além do campo propriamente lingüístico-literário.<sup>17</sup> É o que pretendemos ter demonstrado acima.

Se bem que falamos, até aqui, dos Grimm no plano estritamente histórico. E se há um dado fundamental em que a “realidade histórica” se distingue das representações construídas a respeito destes dois homens, é que entre o Jacob e o Wilhelm “reais” há uma *hierarquia* bem definida: o primeiro é o centro, o foco, o grande intelectual; o segundo não passa de um coadjuvante. Quanto mais nos distanciamos daquela perspectiva e nos aproximamos de uma outra, qual seja, a que vê nos Grimm dois dos mais importantes “heróis culturais” alemães, esta assimetria “desaparece”. As individualidades de um e outro ficam obscurecidas pela tentação em ver neles uma

---

<sup>16</sup> GOOCH, G. P. Jacobo Grimm. In: \_\_\_\_\_. **Historia e historiadores en el siglo XIX**. México: Fondo de Cultura Económica, 1942, p. 63. Arnim e Bretano eram de fato favoráveis à pedagogização do conto popular. A este respeito, Cf. SOLMS, Wilhelm. **Die Moral von Grimms Märchen**. Darmstadt: Primus, 1999, p. 195. Estas discordâncias podem ser melhor visualizadas por meio dos excertos da correspondência entre Jacob Grimm e Arnim que se acham reproduzidos em JOLLES, André. **Einfache Formen**. Tübingen: Max Niemeyer, 1974, p. 221-226.

<sup>17</sup> Como sugerem RÜSEN, Jörn; JAEGER, Friedrich. **Geschichte des Historismus**. München: C. H. Beck, p. 27.



totalidade única, indissociável. Gradativamente nos deslocamos, assim, para além da esfera do pensamento teórico-sistematizador, rumo a uma “província de significado” inteiramente distinta – a do mito.<sup>18</sup>

Para esta mitificação, evidentemente, contribuiu o gigantesco sucesso dos KHM. Ainda hoje se costuma dizer, entre os alemães, que em toda casa há pelo menos dois livros: uma Bíblia e uma edição dos “contos dos Grimm”. Contam-se traduções em 160 línguas, de modo que este livro há muito desfruta da condição de obra da literatura “alemã” mais conhecida no exterior.<sup>19</sup> Após a publicação de seu *Dicionário*, os Grimm foram alçados à condição de co-sistematizadores do “alto-alemão”, figurando ao lado de ninguém menos que Martinho Lutero.

Mas o mito também haure sua força do plano da política, pois Jacob e Wilhelm Grimm estavam entre os famosos “Sete de Göttingen”. Após a morte do rei Wilhelm IV de Hannover, seu irmão Ernst August sobe ao trono e revoga, em 1º de novembro de 1837, a constituição que havia sido promulgada apenas quatro anos antes. O historiador Friedrich Christoph Dahlmann, que participara ativamente da redação da constituição, decide redigir uma carta de protesto que esperava ver subscrita por outros professores da Universidade de Göttingen. Apenas seis de seus colegas assinam o documento: seu amigo e também historiador Georg Gottfried Gervinus, o jurista Wilhelm Eduard Albrecht, o teólogo e orientalista Georg Heinrich August Erwald, o físico Wilhelm Weber e os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm. Tendo recebido, porém, a adesão de centenas de estudantes, a carta de Dahlmann acabou circulando por toda a Alemanha. A resposta de Ernst August não se fez esperar: no dia 4 de dezembro, todos os sete professores são demitidos, sendo três deles (Dahlmann, Gervinus e Jacob Grimm) expulsos do reino de Hannover.<sup>20</sup> De modo que os Grimm se encontravam entre os poucos no meio universitário alemão da época que assumiam posições *explicitamente* liberais. O desfecho do episódio acabou produzindo uma espécie de canonização dos “Sete de Göttingen” junto à opinião pública, a partir de então vistos como defensores do

---

<sup>18</sup> Sobre o conceito de “província de significado” (*Sinnbereich*), Cf. SCHÜTZ, Alfred. On multiple realities. In: \_\_\_\_\_. **Collected papers**. The problem of social reality. The Hague: Martinus Nijhoff, 1973.

<sup>19</sup> Alguns dos contos eram, na verdade, de origem francesa (tinham aparecido, inclusive, na coletânea de Perrault). Talvez por isso os Grimm evitaram o adjetivo “alemão” no título. Ver entrevista do Prof. Dr. Heinz Rölleke à homepage do canal de TV franco-alemão *Arte* em: <<http://www.arte-tv.com/de/kunst-musik/Es-war-einmal/718636,CmC=726204.html>> Acesso: 02/04/2006.

<sup>20</sup> Sobre o liberal-constitucionalismo de Dahlmann e Gervinus, Cf. IGGERS, Georg. **Deutsche Geschichtswissenschaft**. Wien: Böhlau, 1997. p. 133-136.

constitucionalismo alemão e verdadeiros “heróis do *Vormärz*”.<sup>21</sup> Quanto aos dois irmãos, seu prestígio acadêmico saiu antes fortalecido que arranhado. Admirados pelo rei da Prússia, eles são eleitos para a Academia de Ciências de Berlim em 1840.<sup>22</sup> Jacob ocupa a presidência dos Congressos dos Germanistas alemães de 1846 e 1847, e no ano seguinte toma assento no parlamento de Frankfurt.

Tudo isso nos ajuda a compreender como Jacob e Wilhelm Grimm foram posteriormente transformados em dois dos principais ícones cívicos e heróis culturais alemães (somente nessa condição poderiam aspirar à honra de ter sua efígie reproduzida nas antigas notas de 1000 marcos).<sup>23</sup> Claro está que, aqui, já não fala nem pode falar o indivíduo histórico, *wie es eigentlich gewesen*. Achamo-nos não mais diante de homens “como quaisquer outros”, mas de símbolos capazes de mobilizar valores aos quais a coletividade – seja espontaneamente, seja de forma induzida – atribui uma importância central. De forma que o terreno a partir do qual devemos estruturar a nossa análise se estende àquela outra “província de significado” que mencionávamos acima: a do mito, do simbólico, do imaginário. Neste sentido, a leitura cinematográfica dos irmãos Grimm feita pelo diretor norte-americano Terry Gilliam adquire um redobrado interesse de nossa parte. Eis o que temos em mente: e se este filme, alvo de pesadas críticas da imprensa alemã por “desvirtuar” a “realidade histórica” dos personagens-título, fosse submetido a uma análise pautada pelo arsenal teórico da própria ciência que os Grimm contribuíram para fundar?

Antes de assim procedermos, porém, algumas reflexões sobre a situação e o status desta ciência entre nós.

## II. Excurso: Folclorística como “sub-ciência”?

Diferentemente de países como a Espanha, Estados Unidos, Finlândia, Romênia, Alemanha e Estados Unidos, nossos historiadores e cientistas sociais

---

<sup>21</sup> A expressão é de NIPPERDEY, Thomas. *Deutsche Geschichte 1800-1866*. München: Beck, 1998, p. 480. O termo *Vormärz* (“pré-março”) designa o período entre 1815 e a revolução de março de 1848.

<sup>22</sup> HARNACK, Adolf. **Geschichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin**. Band 1, 2: Vom Tode Friedrichs des Großen bis zur Gegenwart. Berlin: Reichsdruckerei, 1900, p. 916.

<sup>23</sup> É em si revelador o fato de que para a escritora Bettina von Arnim, importante ponto de contato entre os românticos e a escola histórica, só tenha sobrado a nota de 5 marcos. Irmã de Clemens Bretano, Bettina morou alguns anos em casa de sua irmã Gunda – cujo esposo era ninguém menos que Savigny. Ela se casou em 1811 com Achim von Arnim, e entrevistou diretamente junto a Wilhelm IV para que nomeasse Jacob e Wilhelm Grimm para a Universidade e a Academia de Ciências de Berlim.

negaram-se, durante décadas, a reconhecer a importância do trabalho dos folcloristas. Seu trabalho era visto como não-sistemático, não-metódico, a-teórico – em suma, uma mistura indigesta de amadorismo e diletantismo. Excluída do conjunto das disciplinas com direito à cátedra universitária, a folclorística<sup>24</sup> brasileira nunca teve nomes da importância de Câmara Cascudo e Renato Almeida reconhecidos entre os clássicos das nossas ciências humanas. Isso fez com que àquela geração simplesmente não tenha se seguido outra, de tal forma que, atualmente, quem estiver disposto a trabalhar como folclorista (e, sobretudo: se *insistir* em se designar folclorista) terá diante de si a dura tarefa de lutar contra o preconceito de que este campo de estudos é alvo. Contra o preconceito e contra o isolamento.

Foi esta, sem dúvida, a atitude predominante em relação aos estudos de folclore e seus praticantes. Apagou-se, da memória das ciências sociais, por exemplo, o fato de que Robert Hertz e Arnold van Gennep trabalharam como folcloristas. Tanto antropólogos quanto historiadores não demonstraram maior interesse pela obra de Vladímir Propp, muito embora ela antecipe a de Lévi-Strauss e influencie poderosamente a de Carlo Ginzburg. Dos ensaios que compõem o conhecido volume *O grande massacre dos gatos*, de Robert Darton, não consta que o que analisa e compara os contos populares recolhidos por Perrault e pelos Grimm tenha despertado a atenção dos historiadores. Em meio às muitas e justas homenagens a Gilberto Freyre por ocasião do centenário de seu nascimento, houve quem se lembrasse de um de seus livros mais originais, *Assombrações do Recife Velho*?

E, no entanto, as coisas não deveriam ter tomado necessariamente este rumo. Em 1875, Friedrich von Martius insistia, em sua monografia *Como se deve escrever a História do Brasil*, sobre a importância de se levar em conta as legendas, contos e fábulas populares na análise histórica. “O historiador filósofo”, dizia Martius, “familiarizado com todas as direções desses mitos populares, de certo não os desprezará”. Que se tenha dado exatamente o contrário, é algo que demonstra não só os limites e o domínio da história política ao longo do século XIX, mas também a

---

<sup>24</sup> Não é usual no Brasil e mesmo nos países de língua inglesa diferenciar terminologicamente o objeto “folclore” da disciplina que se dedica ao seu estudo. Tal não é o caso de outras línguas, como o alemão (onde se empregam os termos *Volkskunde*, *Folkloristik* e, nos anos recentes, *Europäische Ethnologie*), o finlandês (*Folkloristik*) e o romeno (*folcloristica*). A renomada pesquisadora norte-americana Regina Bendix é de opinião que o termo *folklore* deve designar o objeto, e *fokloristics* a ciência. Cf. BENDIX, Regina. *Amerikanische Folkloristik*. Eine Einführung. Berlin: Dietrich Reimer, 1995. p. 22-29.

relativa estreiteza de horizontes da própria história cultural então praticada.<sup>25</sup> O programa de Martius, em que se fundem história política, história cultural, etnologia e folclore, não era revolucionário apenas no âmbito da jovem nação. Ele o era inclusive para a Europa. Adolf von Harnack, o grande estudioso dos primórdios do cristianismo, era de opinião de que “se perguntarmos hoje aos nossos grandes historiadores [...] qual é a mais difícil parte de sua tarefa, assim nos responderão eles unanimemente: a luta contra a lenda”.<sup>26</sup> De modo que o estudo do folclore, de parceiro em potencial da história, foi deixado de lado. Diferentemente da geografia, da arqueologia, da arquivística ou da numismática, ele nem sequer gozou do status – em si nada elogioso – de “ciência auxiliar”.

Valeria a pena refletir um pouco mais a este respeito. A desclassificação da folclorística pode ser considerada uma atitude que configura o correlato acadêmico daquilo que, ao nível das relações sociais, foi chamado por Axel Honneth de “invisibilidade”. Honneth concebe a visibilidade social como um atributo de todo aquele que goza de “reconhecimento”.<sup>27</sup> O que significa que a condição de desclassificado se manifesta por meio da “invisibilidade” (observe-se que para nossas classes médias o padrão ideal de comportamento da empregada doméstica deve ser a “discrição”, o fazer-se notar o mínimo possível no cotidiano dos seus patrões, vale dizer: permanecer *invisível*). No plano das relações acadêmicas e inter-acadêmicas – como sabe qualquer um que se disponha a observar com olhos de etnógrafo o exótico mundo da Universidade – a “invisibilidade” se manifesta sob uma outra modalidade. Para usar uma metáfora auditiva no lugar da visual: ela se manifesta sob a forma de *silêncio*. Silenciar sobre o outro, isto é, sobre uma determinada disciplina, denota não necessariamente ignorância ao seu respeito (embora esta possibilidade não possa ser descartada). O silêncio pode ser lido como um índice “negativo”: ele denota uma situação francamente desfavorável na hierarquia existente entre os distintos campos

---

<sup>25</sup> Embora o melhor ensaio crítico sobre o escopo e as tarefas da história cultural escrito no século XIX, o de Goethein, tenha reconhecido a identidade profunda entre trabalho de Jacob Grimm e o dos historiadores culturais, outros autores identificados com a *Kulturgeschichte* (Burckhardt, Freytag, Lamprecht, Breysig) mostravam-se bem mais conservadores, neste particular, que Martius. Cf. GOTHEIN, Eberhard. **Die Aufgaben der Kulturgeschichte**. Leipzig: Duncker & Humblot, 1889, p. 47.

<sup>26</sup> HARNACK, Adolf von. *Legenden als Geschichtsquellen*. In: \_\_\_\_\_. **Reden und Aufsätze**. J. Ricker'sche Verlagsbuchhandlung, 1904, 1. Band, p. 8.

<sup>27</sup> HONNETH, Axel. *Invisibility: On the Epistemology of 'Recognition'*. **The Aristotelian Society**, Supplementary Volume, 2001, v. 74. p. 111-126.

disciplinares. Em nosso país, no âmbito daquilo que Simmel pioneiramente denominou “ciências da realidade”, a sociologia e a antropologia ocupam posições mais próximas do topo, enquanto que a folclorística pode ser caracterizada (se nos for permitido o neologismo de inspiração marxista) como uma *Lumpenwissenschaft*.<sup>28</sup> Talvez se possa entender melhor, dessa forma, por que Florestan Fernandes foi o último dos grandes nomes das nossas ciências sociais a “dialogar” com a folclorística. Se Fernandes criticou duramente o amadorismo predominante entre os folcloristas brasileiros de seu tempo, fazendo-o, aliás, no mais das vezes com razão,<sup>29</sup> esta crítica nunca teria sido capaz de produzir, por si só, a marginalização de toda uma tradição disciplinar.<sup>30</sup> Tradição que, um dia, sonhara com o reconhecimento do mundo acadêmico. A crítica, por impiedosa que fosse, ainda assim era uma forma de *reconhecimento*. Uma vez desaparecidos Cascudo, Amaral, o próprio Fernandes, os novos folcloristas não puderam mais invocar o adágio popular “falem mal, mas falem de mim”. Impôs-se o silêncio, e, com ele, a folclorística brasileira tornou-se uma espécie de disciplina fantasma. E isso num sentido quase literal: seu próprio nome passa a ser envolto em tabu. Palavras como “folclorista”, “folclore”, foram banidas. Como se sua simples menção equivalesse a uma tentativa de trazer, do além-túmulo das pseudo-ciências, definições e práticas investigativas ancestrais, pré-científicas – diríamos quase: “pré-lógicas”.

Paradoxalmente, e a julgar pelo que se tem visto nos últimos anos, cremos que há motivos suficientes para se falar numa “reabilitação” da ciência do folclore.<sup>31</sup> A

---

<sup>28</sup> Marx cunhou o termo lumpemproletariado (*Lumpenproletariat*) para designar o que ele mesmo caracterizou como “o lixo de todas as classes”. Marx se referia particularmente ao imenso contingente de *déclassés* em que Luís Bonaparte encontrara sua principal base de apoio. Num sentido lato, o termo abarca as camadas sociais totalmente marginalizadas. Pessoas que sequer podem ser dar ao luxo de serem economicamente exploradas, já que estão completamente excluídas das relações de produção. O neologismo *Lumpenwissenschaft* pode ser entendido, pois, como “sub-ciência” ou “ciência marginal”.

<sup>29</sup> Ver, a respeito, as observações de DUNDES, Alan. **Morfologia e estrutura no conto folclórico**. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 13-15.

<sup>30</sup> Para Fernandes o “folclore” é um campo de estudos, não uma disciplina autônoma. Enquanto tal, o estudo do folclore configuraria, no máximo, uma “disciplina humanística”, não uma ciência. Cf. FERNANDES, Florestan. **O folclore em questão**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 13-20; 84. A melhor análise sobre as relações entre ciências sociais e folclorística no Brasil ainda é o livro de VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e missão**. O movimento folclórico brasileiro 1947-1964. Rio de Janeiro: FGV, 1997. É importante observar que mesmo entre os folcloristas não havia consenso algum a respeito do escopo e da situação do estudo do folclore no quadro das ciências, como bem mostrou ALMEIDA, Renato. **A inteligência do folclore**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana/MEC, 1974. p. 14-28.

<sup>31</sup> Entendida aqui como “ciência cultural”, na acepção de RICKERT, Heinrich. **Ciência cultural y ciencia natural**. Madrid: Calpe, 1922.

nosso ver, tal fenômeno não se explica apenas por uma forma qualquer de nostalgia em relação às nossas tradições populares. De um lado, muitos já se aperceberam de quão anacrônica é a visão da folclorística como mera etnografia, como disciplina supostamente avessa a questões de ordem teórico-metodológica.<sup>32</sup> De outro, historiadores interessados pelo universo cultural popular demonstram a disposição crescente em incorporar a importante contribuição dos folcloristas a este campo de estudos.<sup>33</sup>

E não é que se começou a falar do fenômeno folclórico e, logo, dos folcloristas?

### III. *The Brothers Grimm* como objeto da folclorística

Para além dos Grimm “reais”, existem *os dois irmãos*. Não são poucas as pessoas que pensam que Jacob e Wilhelm eram gêmeos, ou seja, que justificavam na origem comum a sua afinidade essencial. Sob o campo de atração desse imaginário, a relação entre eles é apreendida como simbiótica, da mesma natureza daquela outra que determina os dois irmãos das narrativas orais mundo afora.<sup>34</sup>

O motivo dos dois irmãos é tão antigo quanto a humanidade mesma. Ele já aparece na primeira saga conhecida, o *Gilgamesch* (2.100 a. c.), bem como no famoso Papiro de Orbiney (1.200 a. c.), registrado pelo escriba Enene, da 19ª dinastia do Egito Antigo. Este papiro tornou-se mundialmente conhecido como *The Tale of the Two*

---

<sup>32</sup> Para uma visão geral dos problemas teóricos e metodológicos no estudo do folclore, Cf. a excelente coletânea feita por LUTZ, Gerhard. (Hrsg.). **Volkskunde**. Ein Handbuch ihrer Probleme. Berlin: Erich Schmidt, 1958. Ver também BREDNICH, Rolf. Quellen und Methoden. In: \_\_\_\_\_. (Hrsg.). **Grundriß der Volkskunde**. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie. Berlin: Dietrich Reimer, 2001. p. 77-100.

<sup>33</sup> SCHIEDER, Wolfgang. Einleitung. In: \_\_\_\_\_. (Hrsg.). **Volksreligiosität in der modernen Sozialgeschichte**. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1986; SCHMITT, Jean-Claude. **Os vivos e os mortos na sociedade medieval**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999; THOMPSON, Edward P. Folclore, antropologia e história social. In: \_\_\_\_\_. **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Campinas: Unicamp, 2001; ABREU, Martha. **O Império do Divino. Festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro. 1830-1900**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999; ANASTASIA, Carla. Saci-pererê: uma alegoria mestiça do sertão. In: ANASTASIA, C; PAIVA, E. F. (Orgs.). **O trabalho mestiço**. Maneiras de pensar e formas de viver (séculos XVI a XIX). São Paulo: Annablume, 2002; MATA, Sérgio da. **Chão de Deus**. Catolicismo popular, espaço e proto-urbanização em Minas Gerais, Brasil (séculos XVIII-XIX). Berlin: WVB, 2002.

<sup>34</sup> Sobre a importância da figura dos dois irmãos no imaginário popular, Cf. VIEIRA DA MATA, Giulle. A torre de Babilônia: uma interpretação para um *Zweibrüdermärchen*. In: **Lusorama. Zeitschrift für Lusitanistik**, 2003, v. 53. p. 5-28. Para uma catalogação, Cf. AARNE, Antti; THOMPSON, Stith. **Los tipos del cuento folclórico**. Una clasificación. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1995 (tipo 303).

*Brothers*, e contém motivos presentes em mitos de diversas culturas, tais como o dilúvio, o irmão assassino, o animal bovino como divindade e o complexo de Eva.<sup>35</sup> Nos contos de dois irmãos (*Zweibrüdermärchen*) o esforço do narrador se dá no sentido de *impedir* a individualização dos personagens principais. A personalidade de um é vista como extensão da do outro; tudo que lhe acontece se comunica ao seu irmão numa relação que é de continuidade. No fundo, é como se os dois constituíssem manifestações individualizadas de um único e mesmo ser.

Essa mesma incapacidade de se perceber os irmãos em sua integridade individual e autônoma determina a imagem construída pelo senso comum em torno de Jakob e Wilhelm Grimm. Uma identidade que fundamenta-se na biografia dos dois. Os Grimm eram realmente inseparáveis. E tanto o infortúnio quanto a glória sempre chegaram para eles como se os dois fossem um. Viveram juntos por toda a vida, mesmo após o casamento de Wilhelm. A partir de tal biografia, a “verdade” sobre esses dois irmãos pôde ser facilmente resignificada em função da “verdade” do mito.<sup>36</sup> Então, como rebento da visão mágica de mundo, Jakob e seu *duplo* Wilhelm aparecem como heróis no cinema.

O argumento do filme de Terry Gilliam, “The Brothers Grimm” (2005) toma por fundamento o mito dos dois irmãos: um processo de desdobração da figura do herói, quando o irmão mais novo, enquanto projeção do mais velho, se fixa na forma de um *duplo*.<sup>37</sup>

\*\*\*

Sob a tutela de Will (Wilhelm), o atrapalhado Jake (Jacob) Grimm, um intelectual frustrado, recolhe contos populares em meio a suas atividades de “caça-fantasmas” nas províncias alemãs de fins do século XVIII. Will Grimm, no filme o irmão mais velho, gerencia o negócio. Valendo-se dos seus conhecimentos da tradição

---

<sup>35</sup> Um número espantoso de variantes dos contos de dois irmãos foi analisado por RANKE, Kurt. **Die Zwei Brüder**. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1934 e por GEHRTS, Heino. **Das Märchen und das Opfer**. Bonn: Bouvier, 1995. Sobre a importância do tema para a literatura erudita (Goethe, Dostoiévski, Gogol, Molina, Shakespeare, Wilde, Poe e outros) Cf. o verbete “Doppelgänger”, em FRENZEL, Elisabeth. **Motive der Weltliteratur**. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1976.

<sup>36</sup> Cf. PETTAZZONI, Raffaele. The truth of myth. In: DUNDES, Alan. (Ed.). **Sacred Narrative**. Readings in the Theory of Myth. Berkeley: University of California Press, 1984. p. 98-109.

<sup>37</sup> MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 109-175.

popular e resguardados pelo “mais puro amor fraterno”,<sup>38</sup> os dois irmãos encenam o exorcismo de bruxas, duendes e fantasmas nos quais o povo acredita. Tudo em troca de dinheiro e fama. Até o dia que os Grimm vêem-se confrontados com a verdadeira magia. Os “velhos tempos” haviam voltado para o povo da aldeia de Marbaden.

A rainha da Turíngia desejava manter-se eternamente jovem. Enganada pelos feiticeiros de Marbaden, ela mantém-se viva sem, porém, conseguir evitar o próprio envelhecimento, e literalmente apodrece no alto da torre no meio da floresta encantada. Mas há uma maneira de reverter o feitiço. Depois de beber o sangue de doze virgens, ela deveria ouvir de um homem a sentença do espelho mágico: “Tu, minha rainha, és a mais bela de todas”.

Sete meninas já haviam desaparecido, entre elas Chapeuzinho Vermelho e a Maria, irmã do João.<sup>39</sup> Todas são capturadas pelo lobisomem, um lenhador amaldiçoado que carrega um machado de prata mágico. As lendas sobre o lugar alastram-se, assustando os soldados e ameaçando o poder francês. O general Delatombe, certo de que se tratava de algum discípulo dos Grimm, envia-os para que capturarem o suposto charlatão.<sup>40</sup> Em troca, a França os deixaria viver. Na floresta é que os dois irmãos vão descobrir que nada ali tem a ver com encenação: o caso era de puro encantamento. A floresta realmente se movia, tragando tudo, inclusive os Grimm.

O filme de Gilliam pretendeu levar os Grimm para as telas como protagonistas de uma história que se passa num mundo análogo ao do conto maravilhoso, porém a narrativa assume a forma do que deveria ter sido uma comédia de aventura. O que parece não ter “funcionado”. As cenas que pretendem suscitar o riso parecem deslocadas. O filme está muito aquém do estilo Monty Python, cujos filmes Gilliam já havia dirigido. Mas o fracasso da comédia não deve ser buscado em um possível mau momento de Gilliam. O diretor foi, de fato, mais uma vítima da armadilha posta pelos gêneros populares de narrativa, os quais, bem ao contrário do que se pensa, não se deixam conformar ou confundir tão facilmente. No filme, acabam-se confundindo dois

---

<sup>38</sup> O argumento é de Jake: “Nada pode separar esses dois irmãos. Nem bruxas malvadas, não, nem mesmo a comadre morte. Não, somente o mais verdadeiro dos amores pode vencer a cruel ceifeira”.

<sup>39</sup> Identificar a quais contos dos Grimm o filme faz menção é uma tarefa no mínimo divertida, ao menos para aqueles que cresceram ouvindo aquelas histórias. Os KHM 1, 12, 15, 21, 25, 26, 34, 40, 49, 52, 60, 130 e 197 são alguns dos que podemos citar.

<sup>40</sup> Delatombe não esconde sua “intenção iluminista”. Ao receber convidados para um jantar, ele revela seu objetivo: “Que a sua presença *ilumine* esta floresta alemã que jaz na ignorância e na superstição”. Veremos que este é o raciocínio que guia todo o filme, o embate entre *Kultur* e *civilité*.



gêneros distintos e que exigem, cada qual, um tipo de herói essencialmente diverso: de um lado temos o *Zaubermärchen* (conto maravilhoso)<sup>41</sup> e, de outro, o *Schwank* (burla),<sup>42</sup> precisamente os dois tipos narrativos predominantes na coletânea dos Grimm. Devido à sua hibridação no filme, perde-se o que poderíamos chamar de “efeito de verossimilhança” dos *Brothers Grimm*. Fica no telespectador a sensação de que o humor não funcionou. A questão que se coloca aqui diz respeito ao “lugar” do humor num filme que adentra o conto maravilhoso *sem levá-lo a sério*.<sup>43</sup>

Ao pretender filmar uma comédia, Gilliam aproximou-se do *Schwank*, um gênero que, como mostra Lüthi,<sup>44</sup> subverte a estrutura do *Zaubermärchen*. Se o cenário do *Schwank* é o cotidiano, o do *Zaubermärchen* é o extra-cotidiano. Se no *Zaubermärchen* o que se pretende é construir um mundo sublime e transparente, onde todas as intenções subjetivas ganham um acento mítico e a felicidade instaurada ao fim da história é plena, o *Schwank* traduz o caráter patético das situações cotidianas, as descontinuidades entre ação e intenção humana, o despropósito das coisas deste mundo. Não raro, o *Schwank* parodia a presença do numinoso e a “alienação” do real típicos do conto maravilhoso.<sup>45</sup>

E se, com frequência, o *Schwank* também ultrapassa as fronteiras do real, ainda assim ele parece constituir um gênero mais ligado à realidade imanente do que o *Zaubermärchen*. Se este termina com as bodas, o *Schwank* tematiza a rotina no casamento. Do herói do *Zaubermärchen* exige-se que ele seja fiel e que sustente sua palavra. Ele merece a felicidade exatamente porque é virtuoso.<sup>46</sup> O herói do *Schwank*, ao contrário, precisa saber mentir e enganar. E se vence, é por mero acaso, num golpe de sorte como no caso de um jogador. No *Schwank* o auxílio mágico é substituído pelas

<sup>41</sup> Para um estudo das especificidades do conto maravilhoso enquanto gênero popular ver, especialmente, PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984; e LÜTHI, Max. **Das europäische Volksmärchen**. Tübingen: Francke, 1997. Para o *Zaubermärchen* como objeto privilegiado dos estudos de narrativa popular, Cf. HEIDRICH, Ursula. (Hrsg.). **Zauber Märchen**. München: Eugen Diederichs, 1998; e RÖTH, Diether; KAHN, Walter. (Hrsg.). **Märchen und Märchenforschung in Europa**. Frankfurt am Main: Haag und Herchen, 1993.

<sup>42</sup> O que mais se aproxima, em nossa tradição, do gênero *Schwank* são as histórias do tipo Pedro Malasartes. Sobre o tema, Cf. STRASSNER, Erich. **Schwank**. Stuttgart: Metzler, 1968.

<sup>43</sup> Sobre a relação do humor com o conto maravilhoso, Cf. KUHLMAN, W.; RÖHRICH, Lutz. **Witz, Humor und Komik im Volksmärchen**. Frankfurt am Main: Königfurt, 2005.

<sup>44</sup> LÜTHI, Max. **Märchen**. Stuttgart: Metzler Verlag, 1996, p. 12.

<sup>45</sup> POSER, Therese. **Das Volksmärchen**. München: R. Oldenbourg Verlag, 1980, p. 33-34. O conceito de *numinoso* deve sua formulação a OTTO, Rudolf. **O sagrado**. Lisboa: Edições 70, 1992.

<sup>46</sup> Sobre os requisitos e a problemática do herói do conto maravilhoso ver LÜTHI, Max. **Das Volksmärchen als Dichtung: Ästhetik und Anthropologie**. Düsseldorf/Köln: Diederichs, 1975. p. 151-184.

artimanhas ou pelas maravilhas tecnológicas do herói. No *Zaubermärchen*, o ingênuo, ridicularizado por todos, encontra a boa sorte, provando que a malícia do irmão esperto faz dele o verdadeiro bobo. No *Schwank*, ou o bobo perde tudo, ou o esperto faz da bobagem dos outros seu negócio. E porque o herói do *Schwank* questiona as virtudes que o herói do *Zaubermärchen* encarna, é que ele pode ser chamado de imoral ou de “malandro”, aquele cuja moral é mais flexível e que depende do bom-humor, de um certo sarcasmo e de uma boa dose de cinismo para driblar as dificuldades. Honesto à sua maneira, o herói do *Schwank* está mais apto para a comédia.

Se o *Schwank* quer provocar o riso, não é este o caso do *Zaubermärchen*. O caráter modelar que o determina, a vontade de superação e de felicidade que motivam seus heróis e a possibilidade de participação nesse destino imunizam o conto maravilhoso, quase que por completo, ao humor.<sup>47</sup> O *Zaubermärchen* é sério porque insiste na necessidade de se enfrentar a vida e o que está além da vida. Há uma certa circunspeção na sua intenção, no seu trato das relações emocionais, na sua maneira de se relacionar com a morte. Seu argumento é irresistível porque conta com a cumplicidade da platéia. Sem esse conluio com a imaginação do espectador, sem o “choque de reconhecimento” a que é submetido todo aquele que se coloca sob o imperativo estético-moral do conto maravilhoso, o *Zaubermärchen* não “funciona”. Graças a essa cumplicidade, a sua verdade é sentida como mais profunda e instrutiva, como se fosse voltada para o mundo interior na sua intenção de responder a perguntas que não podem ser respondidas.

O herói do *Schwank* configura, assim, um tipo naturalmente cômico. Por isso o humor funciona relativamente bem no início do filme, quando o enredo tende a se aproximar mais do *Schwank*. O protagonista no caso é Will, um herói bem ao gosto do teatro de burla, picaresco. Aquele que questiona a ordem terrena através da paródia, ri do sagrado colocando em cheque toda a crença. Todavia, ao adentrar o reino encantado, esse efeito de humor é neutralizado. A visão enfastiada da realidade que Jake alimenta no início do filme transforma-se quando o espaço passa a ser regido pelo maravilhoso. O *Zaubermärchen* exige do herói envolvimento integral, compromisso com os

---

<sup>47</sup> A Disney revela compreender bem essa lógica. Em todas as suas releituras dos contos maravilhosos, encontramos, ao lado do herói tradicional, um outro personagem que parece estar ali apenas para concentrar o potencial humorístico que se pretende “encaixar” na nova versão. Para Aladim, temos o próprio gênio. Para a Bela, temos Lumière e Gaston. E na narração do drama de Branca de Neve, o humor só tem chance de entrar em cena por meio da estilização dos sete anões.

acontecimentos. Somente aquele que está preparado para perder a própria vida pode vencer no conto maravilhoso. A ação heróica exige sacrifício, maturidade, superação da dor e do sofrimento, persistência, coerência. O conto maravilhoso, em última instância, sempre narra um renascimento. Ser “feliz para sempre” significa vencer a morte. E se morte já é coisa séria o suficiente, vencê-la é questão de competência mágica, determinada pela proximidade com o sagrado, ou seja, com uma coisa igualmente séria. No conto maravilhoso, é o numinoso que torna possível negar a visão trágica da vida.

É nesse sentido que o gênero “criado” pelos Grimm opõe-se ao de Perrault. Neste último o nível de “racionalização” *impõe* a consciência do caráter trágico da vida. O conto de Perrault opta pelo final trágico, revelando um anseio de fidelidade às “possibilidades reais”.<sup>48</sup> A mesma intenção está por trás da ordem de Delatombe ao povo de Marbaden:

Novos cidadãos da França, superem seus medos profundos. Queimem a floresta e, com ela, os irmãos Grimm.

O filme tenta fundir a biografia dos Grimm sob a ocupação francesa com o componente transcendente da visão de mundo alemã tradicional. Ao mesmo tempo em que Gilliam nos apresenta pessoas “verdadeiras” fazendo parte de uma situação “real” na primeira parte do filme, na segunda metade o que se vê é propriamente o sobrenatural em ação. De um lado temos o território compartilhado da experiência histórica. De outro, um mundo de encantamento e magia, uma floresta fabulosa e uma forma de pensamento quase inacessível para nós. É como se, de repente, um mundo outro ultrapassasse suas fronteiras, invadindo assim o espaço de uma “província de significado” distinta. Este outro mundo *impõe-se* como algo que tem de ser vivido, numa espécie de “moral de superfície” muito zelosa em sua função de conformar consciências. Um efeito que amplia-se através da experiência direta das imagens que o cinema “materializa”.

Essa tentativa de amalgamar os dois gêneros, o do *Schwank* e o do *Zaubermärchen*, em um único filme, certamente contribuiu para a “individualização” da figura dos dois irmãos, que no imaginário popular aparecem (con)fundidos. Cada um deles ganhou profundidade psicológica, diferenciando-se radicalmente um do outro, numa expressão clara do indivíduo moderno desenraizado, do herói típico do cinema de

---

<sup>48</sup> É com os Grimm – e, em especial, por intervenção de Wilhelm – que o final feliz foi incorporado ao conto maravilhoso alemão e, assim, difundido pelo mundo. Sobre o tema, ver o clássico estudo de RÖHRICH, Lutz. **Märchen und Wirklichkeit**. Wiesbaden: Steiner, 1974. p. 182-199.

entretenimento contemporâneo. As conseqüências dessa individualização podem ser percebidas em diversos momentos do roteiro, a começar pela forma como no filme se justifica o caráter imbricado das vidas de Jake e Will. Por dar crédito ao numinoso, a exemplo do João do Pé-de-Feijão, Jake troca o único bem que a família possuía por feijões mágicos invés de conseguir o remédio para curar a irmã doente. A irmã, é claro, morre. Mais que revoltar Will, a atitude de Jake acaba por justificar uma hierarquia entre os irmãos: o primeiro passa a ser o tutor do segundo, a quem tenta convencer de uma vez por todas que o sobrenatural não existe.<sup>49</sup> Vemos que, se para o imaginário popular, os laços de sangue seriam suficientemente fortes para justificar a origem da relação simbiótica entre os irmãos – inclusive no caso dos “verdadeiros” Grimm –, no filme o esforço é no sentido de justificar a diferença entre eles, já que, segundo declarações do próprio diretor, cada um dos *Brothers Grimm* deveria representar o lado de um cérebro. Um é racional, prático e esperto; o outro, crédulo, romântico e ingênuo. Assim, na transposição da figura dos *Zweibrüder* para os quadros da sétima arte, os traços que separam os dois irmãos ficam mais evidenciados do que aqueles que garantem sua união.

Uma outra conseqüência da individualização dos irmãos do filme é a divisão do roteiro em dois momentos completamente distintos entre si, no que diz respeito à dinâmica e à densidade da narrativa. Estes dois momentos ocorrem em *loci* diversos, um para cada irmão, diferentemente dos contos populares que trabalham com o mesmo motivo. No início, tudo se passa no ambiente urbano, habitat da *civilité*, onde a força francesa é onipresente e ostensiva, e no qual a “barbárie” deve ser contida em nome do processo civilizatório. Na cidade alemã dominada pelas tropas de Napoleão, o protagonista é Will, o qual se impõe a missão de “iluminar” as idéias de Jake, o irmão caçula, ingênuo e atrapalhado. O que orienta o argumento nesse momento é a visão do conto maravilhoso como coisa infantil, universo da criança carente de proteção e orientação, assim como o próprio Jake Grimm. Por meio de seu personagem, magia e alienação confundem-se numa espécie de alegoria infantil.

Will é a consciência racional, objetiva, que obriga a magia a recuar, combatendo-a nos seus próprios termos, ridicularizando a incapacidade dos crentes de

---

<sup>49</sup> Interessante como o filme inverte a posição dos Grimm. Para Jakob o KHM não havia sido escrito para crianças, mas era uma *Mythologie*, portanto *Wissenschaft* (“ciência”). Wilhelm cuidou de fazer do livro literatura para crianças. Cf. POSER, Therese. **Volksmärchen**. R. Oldenbourg: München, p. 82.

protegerem-se do mundo real já que lhes falta senso prático, discernimento. Nesse domínio, que é essencialmente urbano, esquadrihado, vigiado, ordenado, planejado, tudo é falso. O que há são trilhos, catapultas e truques. Sobrenatural, só como encenação com o objetivo de explorar a boa fé de ingênuos.

Podemos ler em Will a constituição de uma razão prática, normativa, a razão ocidental *par excellence*. A razão iluminista, que na crítica de Horkheimer e Adorno configura-se como razão de dominação, de controle e universalização. Para Will a natureza já fora desencantada. Afinal, ele mesmo trata de exorcizar seus fantasmas! “Iluminado”, Will, o herói da primeira parte da aventura de Gilliam, é destituído de sua singularidade; tornou-se o “indivíduo universalizado” do ideal da *Aufklärung*. O episódio da morte da irmã por culpa da irracionalidade do pequeno Jake é apenas uma das muitas passagens do filme em que podemos testemunhar o processo de formalização dos laços pessoais exigido pelo mundo racionalizado de Will.<sup>50</sup> Ele tenta despojar o mundo à sua volta de seus aspectos místicos, míticos, sagrados. Mesmo diante da cena em que o cavalo engole a menina Else, seus olhos teimam em não reconhecer o sobrenatural: “É possível mecanizar um cavalo e colocá-lo em trilhos”. Na floresta, cercado pelas árvores encantadas, sua atitude não é outra:

Eu não estou vendo nada disso, Jake. Colocaram a floresta sobre trilhos. É um sistema de polias. E é bem caro. Dá pra ver que são trilhos.

Desencantamento do mundo e racionalização caminham juntos no caso de Will, exatamente como na análise de Max Weber. No filme, Will é o mestre entre os dois irmãos, o conhecedor da etiqueta e, sobretudo, da mentalidade francesa. Fala francês, usa da boa conversa para apaziguar os ânimos dos soldados que adentram a *Brauerei* xingando os alemães de bárbaros. Will domina o código da civilização e o utiliza em seu favor, da mesma maneira que odeia o universo “supersticioso” alemão, o qual renega e ridiculariza.

\*\*\*

---

<sup>50</sup> Will transmuta todos os valores em valor de troca. Passa todo o filme fazendo cálculos: o quanto vai ganhar, o quanto vai custar, em que vai ter que ceder. Como na cena em que, depois de encenarem o exorcismo num moinho e receberem o pagamento, ele pergunta a Jake se este gostaria de receber em dinheiro ou em feijões mágicos. É o momento em que o destino de Jake poderia ter sido alterado. Mas ele não se trai: “Eu prefiro os feijões!” A Will resta tão somente chamar o irmão de idiota.

A fronteira que separa os dois momentos – tão distintos – do filme é a floresta da Turíngia, o mundo encantado de Jake. Nesse universo do conto maravilhoso recriado pelo cinema,<sup>51</sup> Jake se distingue pela simplicidade, pela pureza elementar de suas reações: exatamente como o herói do *Märchen*. Na floresta encantada, sua missão é indissociável de sua personalidade. Não há quem possa substituí-lo. Este condicionamento leva à exaltação do universo com o qual se identifica e do seu modo de resolver os problemas. É através de Jake que o mundo paralelo de magia e do sobrenatural afirma-se como parte indissociável da “realidade” alemã sob domínio francês.

Ao fim, Jake, o irmão mais novo, romântico e “irracional”, é quem salva Will de seu desencantamento. É na floresta que, depois de resolvidas as diferenças entre os dois, que o verdadeiro amor fraterno vence.

Eu passei a vida estudando esses contos, Will. E agora encontro um de verdade. Não são feijões. É real. Será que você não entende? Eu tenho que fazer isso.

É na floresta que a magia renasce também para Will. Ele ajudará o irmão, insistirá para que ele o mate a fim de que a história se conclua, testemunhando sua “conversão”. O culto da razão encontra seus limites no *Jenseits*, onde o “indivíduo universalizado” do iluminismo dá lugar ao “indivíduo universal” do romantismo alemão. No espaço rural, cercado pelo e embebido no sobrenatural, onde a floresta pode ser vista das janelas das casas dos camponeses, a armadura brilhante feita por Will é realmente mágica, as bruxas existem e os personagens do conto maravilhoso encontram seu destino. A floresta é o espaço por excelência da recristalização daquelas *Urzeiten*, quando espaço e tempo, imanência e transcendência fundiam-se numa só dimensão.<sup>52</sup> Ela é marcada por pela “unidimensionalidade” que Max Lüthi apontou como

---

<sup>51</sup> Morin chama a atenção para as analogias e correspondências entre o universo do cinema e o da magia. Para ele, o cinema deriva geneticamente das “estruturas subjetivas da magia”. MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. São Paulo: Moraes, 1970, p. 104. Neste sentido, o cinema deixa patente a relação que o homem contemporâneo estabelece com a técnica, a qual Arnold Gehlen entende ser um mero *sucedâneo* da magia. Cf. GEHLEN, Arnold. **Die Seele im technischen Zeitalter**. Hamburg: Rowohlt, 1957. p. 13-17.

<sup>52</sup> A floresta é o espaço privilegiado de manifestação do maravilhoso na tradição popular alemã. Parafrazeando Morin, diríamos que ela é um mundo impregnado de alma, ao contrário da cidade, cujas almas são impregnadas de mundo. Sobre a floresta como espaço sagrado, Cf. GEHRTS, Heino. Der Wald. In: JANNING, J.; GEHRTS, H. (Hrsg.). **Die Welt im Märchen**. Kassel: Roth, 1984. p. 37-53. Nos *skázki* (contos populares) russos, as representações da floresta obedecem a uma lógica semelhante. Cf. PROPP, Vladímir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 49-124.

característica do *Märchen*, e que Jean Epstein identifica também na arte cinematográfica. Um espaço-tempo em que a vida vai e vem. O inanimado se move. Tudo aparece e desaparece. Animal e humano se confundem. Ali, a indissociabilidade entre origem e fim, causa e efeito, universal e individual, é possível e profunda.

Como o conto maravilhoso, o cinema é mestre em infundir vida às coisas, trazer o público para a velha ordem animista e mística que determina o *Jenseits* e que caracteriza toda e qualquer concepção mágica do mundo. Não é à toa que Gilliam faz da floresta da Turíngia o espaço por excelência de representação da identidade alemã, a arena da batalha final entre *civilité* e *Kultur*. Às suas margens localiza-se Marbaden, protótipo da *Gemeinschaft* de Tönnies, o lugar dos traços essenciais e dos impulsos soberanos, intuitivos e “irracionais” que Simmel identificou como conformadores do comportamento humano. Era onde Jakob e Wilhelm Grimm localizavam o desejo de libertação nos moldes do romantismo alemão, o lugar de onde provinham os valores “autenticamente” alemães. É o universo fluido onde o herói mítico (e, portanto, também o herói do conto maravilhoso) pode morrer e renascer exatamente porque não se acha atrelado a um único *Dasein*. Pelo contrário, ele participa de uma unidade cósmica dinâmica que dá testemunho da reciprocidade entre o individual e o universal. Daí ser este o lugar no filme onde o romantismo e a ingenuidade de Jake vencem o racionalismo de Will. “Os velhos tempos estão de volta!” – diz satisfeita a bruxa da aldeia.

Nosso povo sempre soube que a floresta é encantada, mas ela nunca se voltou contra nós. Até agora. Até a ocupação francesa.

Os franceses profanaram um espaço sagrado. Eram os culpados pelas armadilhas da floresta, que agora exigia seu sacrifício por meio da figura da rainha amaldiçoada. Os invasores acreditavam-se capazes de transformar um *temenos* em simples extensão. Em vão. Ali a tecnologia de Will, as armas dos franceses, roldanas, catapultas (a modernidade, enfim) não sortiriam efeito algum. Somente Jake estava em condições de compreender tudo aquilo.

Você entende. Isso tudo é muito emocionante pra nós. Afinal nosso folclore nasceu em lugares como este. É muito engraçado. Para onde quer que se olhe sentem-se as velhas forças da floresta. Afinal, para os nossos ancestrais, esse lugar era sagrado.

Jake, mais que simplesmente pesquisar o universo popular, acreditava nele. Ou seria melhor dizer o contrário? Aquele era o mundo de Jake, pois, em tais

circunstâncias, somente ele podia *saber* o fim da história. “Sabia” *porque havia pesquisado o universo popular*. No seu caso, a intencionalidade do ato de conhecer precede a espontaneidade do simplesmente “crer”. Por isso Jake Grimm continuou acreditando nos feijões mesmo depois de perder a irmã. Sua visão permanece mágica, sem deixar-se embotar pela perspectiva experimental que teimamos em caracterizar como “científica”. Logo se vê que a ciência de Jake Grimm era de outra natureza! Nela, o que há de mais subjetivo – o sentimento – infiltrou-se no que se pretende mais objetivo. O que faz do irmão mais novo o herói do *Zweibrüdermärchen* de Gilliam é a participação mágica no numinoso, é esta síntese difícil de crença e conhecimento.

Jake compreende a mística dos dois irmãos. E faz com que ela volte a vigorar no fim, exatamente como em um conto maravilhoso. Depois de restabelecido o elo forte entre eles, não há mais como separá-los. Tendo enfim retornado ao mundo “real”, sem pátria, inimigos do Estado e sem um centavo, sua redenção ainda estaria no fato de serem eles os Irmãos Grimm.

