

# O TEXTO LITERÁRIO

por uma abordagem interdisciplinar



COMITÊ EDITORIAL DE LINGUAGEM

Anna Christina Bentes  
Edwiges Maria Morato  
Maria Cecília P. Souza e Silva  
Sandoval Nonato Gomes-Santos  
Sebastião Carlos Leite Gonçalves

CONSELHO EDITORIAL DE LINGUAGEM

Ana Rosa Ferreira Dias (PUC-SP/USP)  
Ângela Paiva Dionísio (UFPE)  
Arnaldo Cortina (Unesp – Araraquara)  
Clélia Cândida Abreu Spinardi Jubran (Unesp – Rio Preto)  
Fernanda Mussalim (UFU)  
Heronides Melo Moura (UFSC)  
Ingedore Grunfeld Villaça Koch (Unicamp)  
Leonor Lopes Fávero (USP/PUC-SP)  
Luiz Carlos Travaglia (UFU)  
Maria das Graças Soares Rodrigues (UFRN)  
Maria Luiza Braga (UFRJ)  
Marli Quadros Leite (USP)  
Mônica Magalhães Cavalcante (UFC)  
Regina Célia Fernandes Cruz (UFPA)  
Ronald Beline (USP)

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Adam, Jean-Michel

O texto literário : por uma abordagem interdisciplinar / Jean-Michel Adam, Ute Heidmann ; organizador da tradução João Gomes da Silva Neto ; coordenador da tradução Maria das Graças Soares. -- São Paulo : Cortez, 2011.

Título original: Le texte littéraire : pour une approche interdisciplinaire.

Bibliografia.

ISBN 978-85-249-1818-6

1. Discursos literários 2. Gêneros literários 3. Intertextualidade  
4. Linguística aplicada 5. Literatura comparada I. Heidmann, Ute.  
II. Título.

11-08040

CDD-809

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Textos literários : Literatura 809

Jean-Michel ADAM  
Ute HEIDMANN

# O TEXTO LITERÁRIO

por uma abordagem interdisciplinar

**Revisão científica:**  
João Gomes da Silva Neto

 **CORTEZ**  
**EDITORA**

O TEXTO LITERÁRIO: por uma abordagem interdisciplinar  
Jean-Michel ADAM • Ute HEIDMANN

*Capa:* aeroestúdio

*Preparação de originais:* Nair Hitomi Kayo

*Revisão dos arquivos digitais:* Sylvia Coutinho Abbott Galvão

*Revisão:* Amália Ursi

*Composição:* Linea Editora Ltda.

*Coordenação editorial:* Danilo A. Q. Morales

Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida ou duplicada  
sem autorização expressa dos autores e do editor.

© 2011 by Autores

Direitos para esta edição

CORTEZ EDITORA

Rua Monte Alegre, 1074 – Perdizes

05014-001 – São Paulo – SP

Tel.: (11) 3864-0111 Fax: (11) 3864-4290

e-mail: [cortez@cortezeditora.com.br](mailto:cortez@cortezeditora.com.br)

[www.cortezeditora.com.br](http://www.cortezeditora.com.br)

Impresso no Brasil – agosto 2011

## Sumário

Prefácio .....	9
<b>INTRODUÇÃO ■ Por uma abordagem interdisciplinar dos textos .</b>	<b>13</b>
1. Ciências da linguagem e ciências literárias .....	13
2. Dos gêneros de discurso à genericidade: seis proposições ...	18
2.1 Todo texto participa de um ou de vários gêneros .....	18
2.2 Os gêneros são tão diversos quanto as práticas discursivas .....	21
2.3 Os gêneros são práticas normatizadas, cognitivamente e socialmente indispensáveis.....	22
2.4 Os gêneros são categorias dinâmicas em variação.....	24
2.5 Os gêneros existem apenas no âmbito de um sistema de gêneros .....	25
2.6 A genericidade envolve todos os níveis textuais e transtextuais .....	26
<b>CAPÍTULO 1 ■ As mutações genéricas de uma estranha história ...</b>	<b>31</b>
1.1 Entre <i>exemplum</i> e história trágica: uma novela de Jean-Pierre Camus .....	32
1.2 Tragédia do destino (Werner), artigo de jornal (Kleist) e contos (Grimm) .....	42
1.3 Contos de medo e contos de advertência .....	54

<b>CAPÍTULO 2 ■ Dos Grimm a Andersen: as transformações de um gênero.....</b>	<b>61</b>
2.1 Contar de outra maneira: uma poética da diferença.....	62
2.2 “O isqueiro”, de Andersen, e “A luz azul”, dos Grimm: análise comparativa.....	67
<b>CAPÍTULO 3 ■ Variações em torno de uma pequena ervilha .....</b>	<b>78</b>
3.1 Andersen contra Grimm .....	78
3.2 “A prova das pequenas ervilhas” .....	89
3.3 “A Princesa sobre a pequena ervilha” .....	94
3.3.1 Análise textual e comparativa das traduções do primeiro parágrafo .....	94
3.3.2 Análise textual da continuação da narrativa .....	102
3.4 Dois projetos narrativos e genéricos diferentes.....	104
<b>CAPÍTULO 4 ■ Coletânea e cotextualidade .....</b>	<b>108</b>
4.1 “O isqueiro” e “A Princesa sobre a pequena ervilha” relações cotextuais .....	111
4.2 “O pequeno Claus e o grande Claus”: uma lição de semiótica .....	117
4.3 “As flores da pequena Ida”: a função explicativa da ficção narrativa.....	119
4.4 Inversão dos signos e ambivalência da narrativa.....	124
<b>CAPÍTULO 5 ■ Coletânea e intertextualidade .....</b>	<b>126</b>
5.1 “Sonnet d’automne” [Soneto de outono], em <i>As flores do mal</i> de 1861 .....	127
5.2 Um soneto monótono .....	131
5.2.1 Sistema e disseminação da rima em /al/.....	134

5.2.2 Rima em /it/ e anagramatização progressiva da palavra-tema .....	135
5.2.3 Flutuações correferenciais e disseminação do intertexto.....	136
5.3 A intertextualidade difractada do <i>Fausto</i> , de Goethe, traduzido por Nerval.....	140
5.3.1 Incidências sobre o cotexto anterior .....	140
5.3.2 Incidências sobre o cotexto posterior .....	143
<b>CAPÍTULO 6 ■ Ler-traduzir um texto de Franz Kafka: genericidade, cotextualidade e intertextualidade.....</b>	<b>149</b>
6.1 A etapa filológica do estabelecimento do texto .....	150
6.2 Traduzir o “texto-Kafka” .....	154
6.3 Análise textual.....	165
6.4 Análise cotextual e intertextual: Kafka, leitor de Nietzsche....	172
<b>EPÍLOGO ■ Homenagem a Henri Meschonnic .....</b>	<b>175</b>
<b>EDIÇÕES DE REFERÊNCIA .....</b>	<b>179</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>183</b>



## Prefácio

*O texto literário: por uma abordagem interdisciplinar*, de Jean-Michel Adam e Ute Heidmann, é entregue ao público de língua portuguesa como um sopro fresco e revigorante que impulsiona os estudos do texto. Trata-se da terceira publicação de Jean-Michel Adam pela Cortez Editora, também responsável por duas outras publicações anteriores: a primeira, intitulada *A linguística textual: introdução à análise textual dos discursos* (2008), constitui a tradução de *La linguistique textuelle: introduction à l'analyse textuelle des discours* (2008), e a segunda, *Análises textuais e discursivas: metodologias e aplicações* (2010),<sup>1</sup> é uma coletânea que reúne textos escritos por, além do próprio Jean-Michel Adam, outros pesquisadores: Ute Heidmann, Dominique Maingueneau, Maria das Graças Rodrigues Soares, Luis Passeggi e João Gomes da Silva Neto (2010).<sup>2</sup>

Os dois autores deste volume são professores na Universidade de Lausanne (Suíça), a partir de onde têm difundido suas pesquisas, em inúmeras publicações e conferências, em vários países. Jean-Michel Adam é um dos maiores especialistas da área dos estudos do texto e do discurso, com quase duas dezenas de livros sobre o tema e numerosos artigos, com traduções para várias línguas. Ute Heidmann, professora de literatura comparada e diretora do Centro de Pesquisas e Ensino em Línguas e Lite-

---

1. Traduções realizadas pelo grupo de pesquisas “Análise Textual dos Discursos — ATD”, com sede na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Brasil.

2. Coletânea organizada por Maria das Graças Rodrigues Soares, Luis Passeggi e João Gomes da Silva Neto.

raturas Europeias Comparadas, dentre suas inúmeras publicações, propõe um método comparativo diferencial e discursivo, elaborado para a análise dos gêneros, da tradução e das (re)escrituras dos mitos gregos e dos contos. Um passar de olhos nas referências bibliográficas deste volume já propicia um panorama da vasta produção dos autores, enquanto antecipa, de certo modo, a leitura dos trabalhos aqui desenvolvidos, na medida em que revela a erudição e a pertinência do intertexto e do interdiscurso — retomando a conceituação que aqui exploram —, a partir dos quais são elaboradas suas análises e teorizações.

Nesta obra, os autores apresentam uma proposta de sistematização de elementos teóricos e metodológicos que conduzam os estudos do texto e do gênero à superação dos efeitos redutores da clivagem conceitual, terminológica e procedimental que, por várias razões, tem separado as abordagens literárias e linguísticas do texto literário. Essa proposta, embora concreta e já em curso em vários segmentos de pesquisa das duas áreas, tem-se disseminado, em vozes ainda fragmentadas, nos dois campos em questão. Trata-se de vozes consistentes e engajadas em concepções amplas e integralizantes relativas aos estudos da língua, do texto e do discurso, considerados em perspectivas que ressituaam e ressignificam o texto literário em suas dimensões pragmáticas, históricas e culturais, ampliando-se, assim, a percepção analítica-leitora-compreensiva da tríade autor-texto-leitor. Para tanto, os autores avançam no campo conceitual dessas áreas com um aparato teórico-metodológico que se mostra eficaz e operatório, na medida em que propicia análises finas e, ao mesmo tempo, densas e operatórias, em que a caracterização e o funcionamento do discurso literário são descritos e interpretados, sem que se perca de vista a dimensão linguística do texto. Decorre, daí, que a obra literária, repensada como objeto de análise em suas virtualidades genéricas, tem sua natureza textual explicitada e melhor delimitada em sua configuração linguística e discursiva, uma vez que é posta em perspectiva diferencial, relativamente ao cotexto, ao contexto e ao interdiscurso, na sua historicidade não só de leitura, mas também de edição e tradução. Em outras palavras, tem-se, sob esse olhar, um objeto de discurso historicamente situado e, portanto, sujeito às circunstâncias de sua própria história — que é, em última instância, compreendida em função de suas condições de leitura e de circulação, no tempo e no espaço, nas sociedades

que o instituem no campo genérico dos textos literários. Nessa perspectiva, tem-se, ainda, um objeto que não é analisado como “um texto à parte”, prisioneiro de preceitos uniformizantes da tradição canônica, da historiografia literária ou da crítica literária, apenas.

Tem-se, então, com mais esta obra de Adam e Heidmann, uma alternativa científica que pretende ir além das abordagens a partir das quais o texto literário tende a ser percebido, num trato analítico conduzido conforme uma vertente unilateral dos estudos literários que, em princípio, não leva em conta a dimensão linguística do texto — ficando-se, quase sempre, em discussões ensaísticas voltadas para os sentidos do texto (ou seus efeitos — estéticos, lúdicos, afetivos), mas sem que se adentre na questão visceral: afinal, o que, no texto, faz com que se percebam tais sentidos e efeitos? É justamente esse trato analítico que os autores, com suas pesquisas, pretendem revisar e superar, aproximando-o da abordagem linguística e comparativa diferencial, numa interlocução multidisciplinar em que as duas áreas, linguística e literatura, são convocadas para uma tarefa comum: operar a análise textual dos discursos em textos literários. Dessa forma, a obra literária tem seu estatuto revisto e já não mais fica reduzido a um objeto cultural portador ou representante de uma configuração discursiva “distinta e singular”, materializada no texto literário, mas é redimensionado, por intermédio da perspectiva analítica proposta, na sua relação com os infinitos discursos que caracterizam a natureza humana em suas práticas de linguagem verbal.

Assim, repensado em função de sua reconfiguração genérica, tem-se o resgate do texto literário na sua relação com as várias imposições circunstanciais que o instituem como objeto sócio-histórico e cultural. Para tanto, com o que chamam “uma abordagem interdisciplinar dos textos”, os autores trazem, na confluência dos campos da linguística e dos estudos literários, a abordagem comparatista, enquanto avançam com conceitos como transtextualidade, interdiscurso e diálogo intergenérico de textos, ao mesmo tempo em que revisitam e atualizam vários outros já consagrados nos estudos do texto e do discurso. Nas análises, os autores exploram exaustivamente vários textos clássicos que têm marcado a literatura ocidental, observando-os em sua historicidade, enquanto consideram sua genericidade nos níveis textuais e transtextuais, sem perder de vista as questões de edição e tradução, entre outros aspectos instigantes aos estudiosos da temática.

Retomando os mesmos procedimentos adotados nas duas publicações anteriores, a tradução procura trazer para o público de língua portuguesa o estilo dos autores, a um só tempo erudito e didático, em que o fluxo copioso de reflexões e informações mantém a atenção do leitor, com objetividade e notável capacidade de síntese. Para isso, ao longo da obra, o raciocínio dos estudos é desenvolvido em capítulos equilibrados e inter-relacionados, ao mesmo tempo em que é, oportunamente, sistematizado e ilustrado com representações gráficas de quadros e esquemas que sintetizam as análises e os avanços teóricos. Essa preocupação com o esclarecimento do leitor vem com a remissão pontual às notas de rodapé, sempre rigorosas e suficientes.

Esta obra de Adam e Heidmann é destinada a pesquisadores, professores e estudantes interessados nos estudos de língua, texto e discurso, notadamente àqueles preocupados com a abordagem do texto literário nos meios acadêmicos e educacionais. Nesse sentido, evidencia-se a relevância da contribuição dos autores para subsidiar as pesquisas e as discussões realizadas na tradição dos estudos para a escolarização do texto literário. Ademais, essa contribuição ganha mais substância, na medida em que vem reforçar as atuais linhas de pensamento que pretendem revisar a natureza dos conteúdos sobre literatura no ensino de língua portuguesa, para o qual se toma por unidade didática o texto e, por extensão, os gêneros. O aparato teórico e analítico aqui apresentado traduz-se, nesse sentido, em subsídios de primeira mão para alimentar estudos nas áreas de Letras, Linguística, Teoria Literária, Filosofia e Educação e, além disso, aponta caminhos operatórios para o desenvolvimento de metodologias de pesquisa e de ensino.

Com este volume, Adam e Heidmann nos oferecem um enriquecedor passeio por novas maneiras de estudar e compreender a língua, o texto, o discurso e, dessa forma, a literatura.

Aos nossos leitores, portanto, um profícuo estudo!

Natal, abril de 2011

*João Gomes da Silva Neto*

Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte  
Grupo de Pesquisa “Análise Textual dos Discursos” — ATD

## Introdução

### Por uma abordagem interdisciplinar dos textos\*

#### 1. Ciência da linguagem e ciências literárias

Enquanto podia-se crer, no final do século XX, que o corte institucional entre estudos das línguas e estudos literários tornaria definitivamente impossível o diálogo desses domínios disciplinares, quase a cada ano, desde 2002, temos sido convidados para colóquios que reúnem linguistas e estudiosos da literatura. Em abril de 2002, em Bergen, participávamos do seminário dos polifonistas escandinavos: “Polifonia — linguística e literária”. Em setembro do mesmo ano, em Cerisy-la-Salle, por iniciativa de Ruth Amossy e Dominique Maingueneau, o lugar da análise do discurso nos estudos literários estava no centro dos debates. A obra resultante desse colóquio — *L’analyse du discours dans les études littéraires* (Amossy e Maingueneau, 2003) — dá uma boa ideia da “virada discursiva” dos estudos literários na qual se inscrevem as pesquisas que temos reunido na presente obra. Em outubro de 2003, na Universidade de Toulouse-le-Mirail, Michel Ballabriga, François-Charles Gaudard e François Rastier haviam escolhido um belo título plural: “Literaturas e linguísticas”. Em maio de 2004, no âmbito do Centro de Pesquisas em Línguas e Literaturas Europeias Comparadas, dirigido por Ute Heidmann, organizamos, na Universidade de

---

\* Traduzido por Luís Passeggi e Maria das Graças Soares Rodrigues.

Lausanne, um colóquio cujo objetivo era prolongar a dinâmica do colóquio de Cerisy, aprofundando a reflexão epistemológica sobre as condições mesmas da interdisciplinaridade (*Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Adam; Heidmann, 2005). Em setembro de 2004, participamos, na Universidade de Bolonha, de um colóquio de predominância anglo-saxônica: "Pour une approche linguistique de l'art verbal: théorie et pratique" (*Language and Verbal Art Revisited. Linguistic Approaches to the Literature Text*, Miller; Turci, 2007). No fim do mês de agosto de 2005, no contexto das universidades de Copenhague e de Roskilde, o congresso dos romanistas escandinavos dedicou um importante lugar ao tema "Literatura e linguística". Em outubro de 2007, na Universidade de Franche-Comté, com "Linguistique & littérature. Cluny, 40 ans après", a um retorno crítico sobre o célebre colóquio de Cluny, em 1968, foi consagrado um grande colóquio (a ser publicado nas edições P. U. de Franche-Comté). Em maio de 2008, Claire Badiou-Monferran organizou, na Sorbonne, uma jornada de estudos intitulada "Littérature et linguistique en dialogue: réflexions sur la critique française des *Contes* de Perrault" (cujas atas serão publicadas brevemente na coleção "Au cœur des textes").

Provenientes de áreas bem diferentes, esses numerosos encontros internacionais provam que as relações entre os pesquisadores linguísticos e literários estão, nesse início do século XXI, a despeito do que dizem alguns, sempre atualizados. Resta a ser apresentado, no entanto, um quadro epistemológico que poderia constituir uma nova aliança. É sobre isso que trabalhamos, ao desenvolver uma reflexão sobre a interdisciplinaridade que opomos tanto à simples justaposição pluridisciplinar, quanto à fusão transdisciplinar, hoje na moda. Essa dinâmica de pesquisa é, claro, confrontada com um certo número de dificuldades. De um lado, os trabalhos linguísticos, cada vez mais especializados, privilegiam mais *corpora* orais que escritos. De outro, certos professores de literatura desconsideram, cada vez mais, a língua e a questão da linguagem em benefício do vasto e vago domínio dos "estudos culturais".

Para dizer de outro modo, o "e" que une "linguística e literatura" exprime, muito raramente, o contínuo de um pensamento da linguagem que foi o de Wilhelm von Humboldt, de Roman Jakobson ou do Círculo de

Bakhtin. Esse pensamento do contínuo não se encontra mais hoje, a não ser nos trabalhos de Henri Meschonnic e de Harald Weinrich. Esse “e” tornou-se, de fato, a linha de uma descontinuidade acentuada por uma lógica institucional que divide os saberes e os fixa nas disciplinas autônomas, preocupadas — para não dizer enciumadas — com o traçado de suas fronteiras. Como deplorava Jean-Louis Chiss, num colóquio interdisciplinar consagrado às relações entre “literatura e ciências humanas”, “Apesar das tentativas de ‘articulação’, da vontade ‘interdisciplinar’ [...], não se chega a pensar e a ensinar a relação da língua (das línguas) com a literatura (as literaturas) numa teoria da linguagem” (Chiss, 2001, p. 149).<sup>1</sup> Essa pesquisa de um pensamento do contínuo da linguagem passa, em nossa opinião, pelo reconhecimento da natureza discursiva do fato literário e, mais amplamente, da linguagem humana em geral. Pensamos, como Henri Meschonnic (1999, p. 222), que a literatura “faz-se na ordem do discurso e requer conceitos do discurso”. A extensão do campo da análise de discurso aos textos literários exige competências cruzadas que convidam o linguista a deixar a estreiteza de seus *corpora* e o comparatista a situar suas análises interlinguísticas e interculturais o mais próximo da língua de cada texto. Os ensaios reunidos neste volume — e profundamente revistos nesta ocasião — testemunham esse cruzamento de competências e de olhares tornados possíveis por um acordo sobre a importância dos gêneros de discurso e da metodologia da comparação. Com Dominique Maingueneau e Gilles Philippe, consideramos a comparação como um meio de escapar ao fechamento do texto que preside a abordagem da explicação de textos e que foi reforçada pelas correntes estruturalistas:

Privilegiamos, além disso, as análises comparativas, abordagem estranha aos comentários estilísticos e às explicações de textos tradicionais, que focalizam os extratos como totalidades autossuficientes. Parece-nos, com efeito, que a confrontação é esclarecedora: obras que parecem muito diferentes podem se revelar próximas, outras que são consideradas de uma mesma

---

1. Por esse modo de referência que adotamos no texto e nas notas, remetemos à bibliografia unificada ao final do volume. O nome do autor, a data da publicação e o número da página permitem encontrar, simplesmente, as referências.

estática podem divergir consideravelmente. De maneira mais ampla, a comparação permite atrair a atenção sobre os fenômenos que, sem isso, teriam sido negligenciados. (Maingueneau; Philippe, 1997, p. V)

Ute Heidmann estabeleceu relação entre o comparatismo e a análise de discurso ao elaborar uma teoria da comparação diferencial, cujo interesse epistemológico é mostrado por Silvana Borutti (2005) no epílogo de *Sciences du texte et analyse de discours*. Os estudos que aqui seguem esclarecem a vantagem heurística de levar em conta as diferenças tão comumente negligenciadas em favor das semelhanças e de pretensos universais na análise das línguas, das literaturas e das culturas. Ao lembrar a necessidade de trabalhar sobre a dimensão linguageira e textual dos fenômenos culturais, Ute Heidmann propõe um método comparativo que permite considerar um texto e suas traduções como tantas enunciações singulares que constroem, cada uma, seus efeitos de sentido ao ligarem-se de forma significativa ao seu próprio contexto sociocultural e linguístico. A relação entre texto original e traduções se dá como um diálogo intertextual entre as línguas e as literaturas. Esse diálogo intertextual é, em parte, integrante do perpétuo diálogo entre as línguas e as literaturas teorizado por Bakhtin, diálogo que a comparação diferencial tem por tarefa evidenciar.

Nossos trabalhos inscrevem-se numa continuidade do programa de remembramento dos estudos literários delineado, em 1978, por T. Todorov, em *Les genres du discours*:<sup>2</sup>

Um campo de estudos coerente, no momento repartido impiedosamente entre semanticistas e literatos, sociolinguistas e etnolinguistas, filósofos da linguagem e psicólogos, demanda, pois, ser reconhecido onde a poética cedeu seu lugar à teoria do discurso e à análise dos gêneros. (Todorov, 1978, p. 26)

Uma consequência maior decorre dessa proposição: os gêneros literários são um caso, entre outros, no “sistema de gêneros” de uma dada sociedade, e nosso objeto de estudo não mais diz respeito exclusivamente

---

2. Essa parte da introdução retoma os argumentos desenvolvidos num de nossos artigos, publicado no n. 79 de *La Licorne*, coordenado por Raphaël Baroni e Marielle Macé (“Six propositions pour l’étude de la généricité”, P. U. Rennes, 2006, p. 21-34).

à poética literária. A poética não pode, no entanto, ceder seu lugar à análise de discurso a não ser que esta última seja capaz de inscrever a abordagem dos textos literários e as questões de poética em seu programa interdisciplinar. Como diz, ainda, T. Todorov,

Cada tipo de discurso, classificado, habitualmente, de literário, tem “parentes” não literários que lhe são mais próximos que todo outro tipo de discurso “literário”. [...] Assim, a oposição entre literatura e não literatura cede lugar a uma tipologia dos discursos.

[...] Em lugar de apenas a literatura, aparecem, agora, numerosos tipos de discurso que merecem, da mesma forma, nossa atenção. Se a escolha de nosso objeto de conhecimento não é ditada por puras razões ideológicas (que seria preciso, então, explicitar), não temos mais o direito de nos ocupar de apenas subespécies literárias, mesmo se nosso lugar de trabalho chama-se “departamento de literatura” (francesa, inglesa ou russa). (Todorov, 1978, p. 25)

A maior parte dos estudos dos gêneros permanece dominada por uma problemática literária.<sup>3</sup> A análise de discurso assumiu os gêneros de discurso por objeto quando, desde os anos 1980, ela tem, considerado, cada vez mais, a diversidade das manifestações das atividades discursivas humanas. A questão dos gêneros era central na revisão que propunha, em 1987, D. Maingueneau (1987, p. 23): “Os enunciados pertencentes à AD apresentam-se, com efeito, não apenas como fragmentos de língua natural ou desta ou daquela formação discursiva, *mas também como amostragens de um certo gênero de discurso*”. Em seu artigo “Análise do discurso”, do *Dicionário de análise do discurso*, ele retorna ao que dizia em 1987, ao sublinhar o fato de que “pela primeira vez na história, a *totalidade* dos enunciados de uma sociedade, apreendida na multiplicidade de seus gêneros, é convocada a se tornar objeto de estudo” (Charaudeau; Maingueneau, 2002, p. 45). Esse vasto programa de pesquisa deve permitir superar o textualismo, como diz justamente J.-M. Schaeffer, em seu artigo sobre o conceito de *Texto*:

---

3. Ver o artigo “Genres littéraires”, J.-M. Schaeffer, no *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (1995), G. Genette (2001), ou o n. 79 de *La Licorne*, que limita o “Savoir des genres” [saber dos gêneros] ao campo literário, estreitamente definido.

Na medida em que toda atividade de textualização inscreve-se no âmbito de um gênero discursivo específico (determinado pragmaticamente), multiplicar os estudos detalhados de gêneros particulares deveria [...] permitir evitar as extrapolações abusivas como as teorias do texto o fizeram. (Schaeffer, 1995, p. 520-529)

Nossa posição teórica e metodológica sobre o estudo dos gêneros pode ser resumida por uma série de seis proposições que, sem ser hierarquicamente ordenadas, representam seis razões para superar o conceito bastante estático de gênero em benefício do de genericidade.

## 2. Dos gêneros de discurso à genericidade: seis proposições

### 2.1 *Todo texto participa de um ou de vários gêneros*

Embora contestada pela estética de B. Croce e pela modernidade literária inscrita na posteridade de M. Blanchot, essa primeira proposição é partilhada por um filósofo da desconstrução, como J. Derrida (1986, p. 264), quando declara: “Não há texto sem gênero”, o que completamos com a seguinte afirmação: desde que há texto — isto é, conhecimento do fato de que uma sucessão de enunciados forma um todo de comunicação —, há efeito de genericidade — isto é, inscrição dessa sucessão de enunciados numa classe de discurso. F. Douay-Soublin, linguista especialista em retórica, considera a teoria dos gêneros como um domínio de reflexão prioritário em linguística e afirma: “assim como há línguas, há gêneros, é preciso admitir” (Douay-Soublin, 1994, p. 22). Nós completamos essa asserção precisando que as línguas e os gêneros são indissociáveis na manifestação textual e discursiva da linguagem. M. M. Bakhtin insistiu na função reguladora conjunta da língua e dos gêneros da linguagem:

O locutor recebe [...], além das formas prescritivas da língua comum (os componentes e as estruturas gramaticais), as formas do enunciado não menos prescritivas para ele, isto é, os gêneros do discurso — para uma inteligência

recíproca entre locutores, esses últimos são tão indispensáveis quando as formas da língua. (Bakhtin, 1984, p. 287)

Todo efeito de texto, em qualquer língua que seja, nas suas manifestações escritas ou orais, ordinárias ou artísticas, é acompanhado de um efeito de genericidade que depende de vários regimes de genericidade. Ao longo de toda a história de sua produção e de sua mediação material (escritural manuscrita, impressa ou eletrônica, oral direta ou gravada), um texto sofre modificações autoriais e é, às vezes, acompanhado de comentários autoriais que afetam o que podemos chamar, como faz J.-M. Schaeffer, seu regime de genericidade autorial. Soma de escolhas sempre intencionais de posicionamento, num momento dado de uma história social e discursiva, na interferência de “fatores linguísticos, literários e culturais” (Schaeffer, 1989, p. 151), o regime de genericidade autorial é mais estável que o regime de genericidade leitorial. Com efeito, o plano de sua leitura/escuta-interpretação, todo texto é afetado, ao longo da história de sua recepção — isto é, de sua (re)contextualização —, pelas diferentes grades interpretativas que lhe são aplicadas. As grades genéricas da situação de interpretação divergem com mais razão pelo fato de o tempo ter passado sobre um texto e as categorias socioculturais haverem-se modificado. O literato, o etnólogo, o sociólogo e o analista de discurso são, em relação a esse ponto, confrontados com os mesmos problemas, apenas amplificados pela circulação própria à escrita.

Entre esses dois regimes, propusemos levar em conta a ação mediadora capital da difusão por intermédio de um meio escrito, numerado ou audiovisual.<sup>4</sup> As publicações sucessivas — às quais é preciso acrescentar as traduções responsáveis pela circulação internacional dos textos — introduzem modificações peritextuais e textuais que condicionam, em profundidade, a recepção e, portanto, a interpretação dos textos. Acrescentamos, pois, um *regime de genericidade editorial*, entendendo por isso todas as

---

4. Para os textos escritos, a mediação da edição é, hoje, o objeto dos especialistas da história do livro, da edição e da leitura, mas também dos filólogos e, mais recentemente, dos analistas do discurso que compreenderam a importância da materialidade discursiva. Ver, a esse respeito, Adam (2005).

instâncias de mediação dos fatos de discurso.<sup>5</sup> O que definimos como a *genericidade* de um texto resulta de um diálogo contínuo, sempre conflituoso, entre as instâncias enunciativa, editorial e leitoral.

Se as classificações dos textos nesses gêneros são, às vezes, difíceis, e se alguns podem com isso concluir que os gêneros não existem, é em razão de um fenômeno de heterogeneidade genérica constitutiva. A fim de dar conta da complexidade do impacto genérico sobre a discursivização, propusemos deslocar a problemática do gênero — como repertório de categorias às quais os textos são reportados — na direção de uma problemática mais dinâmica. Os conceitos de genericidade e de efeitos de genericidade permitem pensar, ao mesmo tempo, a discursivização e a leitura-interpretação como processos complexos. Os nomes de gêneros — “conto”, “*Märchen*”, “história trágica”, “artigo sensacionalista”, “epopeia” etc. — funcionam como etiquetas de pertencimento e têm a tendência a reduzir um enunciado a uma só categoria ou família de textos. A *genericidade* permite pensar a participação de um texto em vários gêneros.

Essa passagem do gênero à genericidade é, para nós, uma mudança de paradigma. O relacionamento de um texto, considerado em seu fechamento, com uma categoria genérica constituída geralmente em essência, difere profundamente da dinâmica sociocognitiva que nos propomos a pôr em evidência. Nessa perspectiva, é “menos examinar o pertencimento genérico de um texto que atualizar as tensões genéricas que o informam. Esse deslocamento do gênero para a genericidade põe em suspense toda a visada tipológica [e] permite contornar o obstáculo existencialista” (Dion, Fortier e Hagueraert, 2001, p. 17). Trata-se de abordar o problema do gênero menos como o exame das características de uma categoria de textos, mas levando em conta a evidência de um processo dinâmico de *trabalho* sobre as orientações genéricas dos enunciados. Esse trabalho se efetua, como sublinhamos anteriormente, sobre os três planos: da produção de um texto, de sua recepção-interpretação e sobre o plano intermediário, muito importante, de sua edição.

“E se fosse impossível misturar os gêneros?”, pergunta-se J. Derrida (1986, p. 254) e ele responde, um pouco mais adiante, com a fórmula que

---

5. É o que, particularmente, desenvolvemos em Adam e Heidmann (2004).

escolhemos como título de nossa primeira observação: “Todo texto *participa* de um ou de vários gêneros” (Derrida, 1986, p. 264). Ao sublinhar o fato de que “Essa participação não é jamais um pertencimento” (ibid.), ele assume uma posição bem mais interessante que aquela que consiste em falar, após o romantismo e a favor da modernidade literária, de desaparecimento dos gêneros. A fragmentação dos gêneros, como mostram G. Genette (2001) e os estudos quebequenses reunidos por R. Dion, F. Fortier e T. Haghbaert (2001), não caracteriza o século XX mais que a pós-modernidade. A lei da heterogeneidade genérica constitutiva de todo texto explica esses fatos. Ela não muda mais que a modalidade de aplicação entre a época clássica e a modernidade, e o que trata é de dar os meios para pensar. Em um texto relacionado, geralmente, a vários gêneros, a questão não é classificá-lo numa categoria — seu pertencimento —, mas de observar as potencialidades genéricas que o atravessam — sua participação em um ou vários gêneros —, levando-se em conta pontos de vista tanto autoriais quanto autoriais e leitoriais. Analisar uma participação em vez de se limitar a um pertencimento classificatório permite entrar na complexidade dos fatos de discurso. À exceção de gêneros socialmente bastante constrictivos, a maior parte dos textos não se conforma a um só gênero e opera um trabalho de transformação de um gênero a partir de vários gêneros (mais ou menos próximos). Considerar essa heterogeneidade genérica é, para nós, o único meio de aproximar a complexidade do procedimento que liga um texto ao interdiscurso de uma formação social dada.

## 2.2 *Os gêneros são tão diversos quanto as práticas discursivas*

Como disse M. M. Bakhtin (1984, p. 265), “A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai-se diferenciando e ampliando-se, à medida que desenvolve-se e complexifica-se a esfera dada”. Se, após T. Todorov, somos cada vez mais numerosos em não limitar a noção de gênero apenas à literatura, é porque os gêneros literários “não são mais que uma [...] escolha entre as possíveis do discurso, tornada convencional por uma sociedade” (Todorov, 1978, p. 23). Os “possíveis do discurso” de que fala T. Todorov

definem-se no âmbito de diferentes “sistemas de gêneros”<sup>6</sup> que os grupos sociais elaboram no curso de sua evolução histórica, feito de contatos e de empréstimos com e de outros grupos sociais: “A escolha operada por uma sociedade entre todas as codificações possíveis do discurso determina o que chamaremos de seu *sistema de gêneros*” (*ibid.*). Lugar de manifestação e de diversificação da língua, os gêneros definem-se não ontológica e isoladamente, mas por contraste no âmbito de um sistema codificado de gêneros. Um gênero não é compreendido, pois, senão no interior de um conjunto de semelhanças e de diferenças entre gêneros e subgêneros definidos por um grupo social num momento dado de sua história cultural e discursiva. À diversidade sincrônica das diferentes práticas sociodiscursivas humanas, artísticas ou não, acrescenta-se, pois, uma diversidade diacrônica. É o que provam bem os trabalhos etnoantropológicos sobre as práticas discursivas de sociedades que nos são estranhas e os estudos de obras antigas produzidas em sociedades cujo sistema de gêneros permanece, para nós, em grande parte desconhecido. Os sistemas de gêneros e os gêneros evoluem e desaparecem com as formações sociodiscursivas às quais eles estavam associados. Com J.-P. Bronckart, definimos, então, os gêneros como “*formas comunicativas* historicamente construídas por diversas formações sociais, em função de seus interesses e de seus objetivos próprios; gêneros do tipo socialmente ‘indexados’, que são, mais amplamente [...], ao mesmo tempo produtores e produto de modalidades específicas de elaboração dos conhecimentos” (Bronckart, 1996, p. 56).

### 2.3 Os gêneros são práticas normatizadas, cognitivamente e socialmente indispensáveis

A indexação sócio-histórica dos gêneros traduz-se por regularidades observáveis. Como observa M. Bakhtin (1984, p. 265): “Todo enunciado

---

6. Como mostra Peter Zima (2001, p. 29-46), o medievista alemão Erich Köhler evidencia, muito claramente, o papel das formações sociais na evolução dos gêneros e nos seus sistemas de gêneros em “*Gattungssystem und Gesellschaftssystem*” (*Literatursoziologische Perspektiven*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1982).

particular é seguramente individual, mas cada esfera de uso da linguagem elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados [enunciações], e é o que chamamos de gêneros discursivos [da linguagem]" (procedemos nuances na tradução entre colchetes). O caráter relativamente estável e normatizado dos gêneros é uma das condições de possibilidade das interações sociodiscursivas e do funcionamento da língua em discurso:

Os gêneros do discurso, comparados com as formas de língua, são bem mais mutáveis, maleáveis, mas, para o indivíduo que fala, eles não têm menos valor normativo: eles lhe são dados, não é ele que os cria. É por isso que o enunciado, na sua singularidade, a despeito de sua individualidade e de sua criatividade, pode ser considerado como uma combinação absolutamente livre das formas da língua. (Bakhtin, 1984, p. 287)

Os gêneros são, pois, definíveis como regulações das práticas sociodiscursivas dos sujeitos e da produção de enunciados em discurso. A noção de "esfera de uso da linguagem" de que fala Bakhtin não está muito afastada da noção de formações sociodiscursivas ou de comunidades discursivas que encontramos em análise de discurso. É preciso conceber, bem claramente, os gêneros como inseparáveis dos sistemas históricos de pensamento desses grupos socioculturais. Como lembra T. Todorov (1978, p. 24), os gêneros do discurso "dizem respeito tanto à matéria linguística quanto à ideologia historicamente circunscrita da sociedade". Nesse caso, os usos podem bem ser qualificados de normatizados. As normas sociodiscursivas que governam os gêneros não são tão constritoras como as *regras* morfossintáticas que regem as línguas. Pode-se considerar que existem duas categorias de gêneros dominados pelo princípio da repetição. Os gêneros que se pode dizer de funcionamento "rotineiro", como o catálogo telefônico, a correspondência administrativa e comercial, a bula de medicamento, a ficha administrativa, as certidões cartoriais, os relatórios de acidentes, a conversação avião-torre de controle, os rituais instituídos (ofícios religiosos, protocolos oficiais), são normatizados de forma bastante constritora.<sup>7</sup> Em contrapartida, um ato de candidatura, um jornal televisivo, um boletim meteorológico, um

---

7. Os gêneros que colocamos na categoria dominada pela repetição de gêneros são qualificados por D. Maingueneau (2004b), em uma de suas últimas atualizações, como gêneros "conversacionais", "gêneros instituídos de modo 1" (fortemente rotineiros) e "gêneros instituídos de modo 2".

horóscopo, um guia de viagem, um plano de caminhada ou de alpinismo, uma receita de cozinha, um artigo sensacionalista e a maioria dos gêneros jornalísticos, as apresentações de votos e de condolências inscrevem-se, certamente, em um quadro fixo, mas que comporta e tolera variações.<sup>8</sup> Para examinar essas diferenciações variacionais, devemos levar em consideração o funcionamento variacional complementar das regularidades que ligam todo texto às formas presentes na memória intertextual e interdiscursiva dos leitores de uma formação sócio-histórica.

#### 2.4. *Os gêneros são categorias dinâmicas em variação*

Essa quarta observação declara a preponderância da transformação e da inovação do jogo, mais ou menos amplo, no que concerne às normas que caracterizam a genericidade. A despeito das regularidades observáveis, a variação caracteriza toda realização textual. O fator principal de inovação está ligado às condições pragmáticas de todo ato de enunciação: a situação de interação e as visadas ou os objetivos dos leitores constroem mais ou menos esses últimos a respeitar o princípio de identidade ou, pelo contrário, dele se liberar ao introduzir mais ou menos variações inovadoras, afastamentos, jogando tanto com a língua quanto com os sistemas de gênero disponíveis. Esses afastamentos podem se transformar em afrontamentos em relação aos modos legítimos de falar no âmbito de uma dada formação sociodiscursiva. Pode-se considerar que os seguintes gêneros são dominados pelo princípio de variação: uma homilia, um elogio fúnebre, um discurso político em presença dos membros de um partido ou um debate político midiático, a publicidade em geral. É menos ainda o caso com os discursos filosóficos e literários, os grandes textos das religiões, que dizem respeito a gêneros que D. Maingueneau qualifica muito justamente de “autorais”.<sup>9</sup>

---

8. D. Maingueneau (2004b, p. 112) define-os como “gêneros instituídos de modo 2”, isto é, gêneros “pelos quais os locutores produzem textos individuais, mas submetidos aos registros de procedimentos dos cargos que definem o conjunto dos parâmetros do ato comunicativo”.

9. D. Maingueneau (2004b, p. 113-114) fala de “gêneros instituídos de modo 3” e de “gêneros instituídos de modo 4” para distinguir, de um lado, os gêneros da publicidade, da canção e das emissões

Em 1925, em seu manual de teoria da literatura, o formalista russo B. V. Tomachevski (1965) insistia na oposição entre “procedimentos canônicos obrigatórios” e “procedimentos livres” de um determinado gênero, numa determinada época. Os procedimentos livres, “de caráter não obrigatório, que permanecem próprios de certas obras, certos escritores, certas escolas etc.”, situam-se nas margens variacionais de um ou de vários gêneros. Além disso, no movimento da evolução histórica inelutável de um gênero, “a aspiração a uma renovação” (Tomachevski, 1965) toca, geralmente, os procedimentos canônicos, tradicionais, estereotipados, levando-os mesmo até a passar, às vezes, do grupo dos procedimentos obrigatórios ao dos procedimentos proibidos. A existência, a evolução e a contestação das normas fazem parte da definição mesma dos gêneros e de seu reconhecimento. Os gêneros são — como as línguas — convenções consideradas entre dois fatores mais complementares que contraditórios: o de repetição e o de variação.

### *2.5 Os gêneros existem apenas no âmbito de um sistema de gêneros*

Decorre das observações precedentes uma dupla ruptura em relação às concepções ontologizantes dos gêneros: de um lado, um gênero só se define de modo relativo no interior de um sistema de gêneros e, de outro, um gênero não se define como classe fundada numa gramática de critérios fixos e estritos, em termos de posse ou não de tal ou tal propriedade linguística. O julgamento de participação de um texto a um (ou vários) gênero(s) é, ao mesmo tempo, flutuante e sistêmico, como a maioria das outras operações humanas de categorização. A categorização e a definição de categorias são operações fundamentais que permanecem, na maior parte do tempo, intuitivas. A identificação de um gênero não é um raciocínio abstrato, fundado na recuperação de conjuntos de propriedades definidas. Trata-se, mais propriamente, de agrupamentos por “ares de família”. Os gêneros são categorias prototípicas definíveis por tendências ou classes

---

de televisão, para os quais “não existe cenografia preferencial”, e, de outro, os “gêneros propriamente autorais, para os quais a noção mesma de ‘gênero’ apresenta problema”.

de tipicidade, por feixes de regularidades e fenômenos de dominância. Essa concepção da complexidade gradual e de feixes de regularidades estava já presente em algumas observações de B. V. Tomachevski (1965). Este último propunha caracterizar as classes particulares de obras literárias por um “agrupamento de procedimentos em torno de procedimentos perceptíveis, a que chamamos os traços do gênero” (Tomachevski, 1965, p. 302). Mas — acrescenta ele, logo em seguida —, por um lado, “esses traços podem ser bem muito diferentes e podem se relacionar com qualquer aspecto da obra literária” (ibid.). Sua conclusão vai muito amplamente além dos limites de uma abordagem formalista e estruturalista: “Não se pode estabelecer qualquer classificação lógica e fechada dos gêneros. Sua distinção é sempre histórica, isto é, justificada unicamente por um dado tempo; além disso, essa distinção formula-se, simultaneamente, em vários traços, e os traços de um gênero podem ser de uma natureza totalmente diferente da natureza daqueles de outro gênero” (Tomachevski, 1965, p. 306).

## 2.6 A genericidade envolve todos os níveis textuais e transtextuais

Nossa abordagem da genericidade passa por uma definição do texto que une, estreitamente, três componentes em permanente relação de interação: a *textualidade*, a *transtextualidade* e a *genericidade*. A genericidade afeta os diferentes componentes da textualidade e da transtextualidade, mas, em contrapartida, esses diferentes componentes, ou planos de textualização, manifestam a genericidade de um texto de forma sempre desigual. Por *textualidade*, designamos as forças centrípetas que asseguram a unidade e a irreduzível singularidade de um dado texto, e por *transtextualidade*, as forças centrífugas que abrem todo texto para vários outros textos.<sup>10</sup>

No *nível textual*, certas categorias linguísticas podem tornar-se obrigatórias e certas agramaticalidades aceitáveis por um gênero. Assim, a sílaba torna-se uma unidade pertinente no verso; a repetição e a elipse,

---

10. Para estudar a diversidade das formas pelas quais um texto “entra em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (Genette, 1982, p. 7), falamos, seguindo Genette, de “transtextualidade”.

fatores rítmicos da prosa oratória e literária; o presente, o tempo da narrativa da história engraçada; e o imperfeito narrativo, o tempo verbal favorito para a narrativa das ações marcantes de um jogo de futebol. T. Todorov resume, muito claramente, esse fato maior: “Qualquer propriedade verbal, facultativa no nível da língua, pode se tornar obrigatória no discurso. [...] Certas regras discursivas têm isso de paradoxal, consistem em construir uma regra da língua” (Todorov, 1978, p. 23-24). M. M. Bakhtin lista os diferentes níveis linguísticos que a aparência de um enunciado de um “domínio da atividade humana” — e, portanto, de um gênero — pode tocar:

A utilização da língua efetua-se sob forma de enunciados concretos, únicos (orais e escritos) que emanam dos representantes de tal ou tal domínio da atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada um desses domínios, não apenas por seu conteúdo (temático) e seu estilo de língua, dito de outro modo, pela seleção operada nos meios da língua — meios lexicais, fraseológicos e gramaticais —, mas também e, sobretudo, por sua construção composicional. Esses três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se, indissolivelmente, no todo que constitui o enunciado, e cada um deles é marcado pela especificidade de uma esfera de intercâmbio. (Bakhtin, 1984, p. 265)

Bakhtin inscreve os gêneros nas formações sociodiscursivas a partir das esferas sociais de uso da língua: esferas políticas (diferentes, segundo os partidos e os lugares de exercício da política), publicitárias, literárias, jornalísticas (diferentes, segundo as mídias e os suportes de imprensa), religiosas (diferentes, segundo as comunidades) etc. Essa citação apresenta a vantagem de insistir — com os “temas” (e motivos), a “composição” e o “estilo” — em três níveis de organização da textualidade, aos quais é preciso, no entanto, acrescentar o nível enunciativo da responsabilidade dos enunciados e o nível pragmático dos atos de discurso e da orientação argumentativa de todo enunciado. A concepção bakhtiniana do “temático” é resumida por T. Todorov em termos que correspondem ao que se pode considerar, mais amplamente, como o domínio semântico: “Modelo do mundo que o texto propõe” (Todorov, 1981, p. 128). Nesse nível semântico, além dos motivos temáticos e das configurações de motivos, o regime de

interpretação dos enunciados depende amplamente dos gêneros considerados. No nível enunciativo, além do estatuto dos (co)enunciadores, seu grau de implicação e de responsabilidade dos enunciados, a coerência polifônica ligada à sucessão dos pontos de vista está, em grande parte, sob a influência direta do(s) gênero(s) ao(s) qual(is) o texto é remetido. No nível argumentativo e pragmático, os objetivos, sub-objetivos e intenções comunicativas dos enunciados sucessivos, assim como de um texto inteiro são marcados por valores ilocutórios inseparáveis do quadro imposto pelas escolhas genéricas. O “estilo”, na perspectiva do Círculo de Bakhtin, é tanto fraseologia de um grupo social (jurídico, médico, esportivo etc.), isto é, “estilos” no sentido de socioletos, quanto variação individual, isto é, “estilo” no sentido idioletal. Esse nível da textura microlinguística está em tão estreita relação com os gêneros que existe uma “estilística dos gêneros” (Combe, 2002). O nível composicional, que corresponde, em M. M. Bakhtin (1978, p. 59), à sintaxe das grandes massas verbais, recobre os planos de textos, os agenciamentos de sequências (descritivas, narrativas, argumentativas, explicativas ou dialogais), as relações entre texto e imagem em certas formas textuais plurissemióticas. Esse nível da textualidade é muito largamente afetado pela genericidade. É preciso, ainda, encorajar o nível material do *meio* (meio-suporte, extensão, paginação e formatação tipográfica) que, por muito tempo, tem sido negligenciado, uma vez que ele exerce um papel importante, implicado na genericidade.

No nível *transtextual*, o plano *peritextual* das fronteiras do texto marcadas pelos enunciados do título e do subtítulo, os intertítulos, a dedicatória, o prefácio, o lide, a quarta capa de um livro etc., em resumo, o conjunto do aparelho do enquadramento de um texto está, editorialmente, em estreita relação com a genericidade. Um título ou uma dedicatória são enunciados muito amplamente afetados pela genericidade. Os comentários metadiscursivos relacionados com a genericidade são um aspecto importante do interdiscurso de uma formação social. Mostraremos em *Textualidade e intertextualidade dos contos* que essa consciência metagenérica aparece quando Perrault define “Peau d’âne” e “Les Souhais ridicules” como “contos” e “Griselidis” como uma “novela”, entendendo por isso “coisas que podem ter acontecido” (prefácio de 1694 da coletânea desses três textos em versos). Consideremos uma oposição semântica entre narrações da ordem do ma-

ravilhosos e narrações dominadas pelo verossímil. Essa classificação autorial aparece, igualmente, quando Perrault omite, apenas para “La Barbe Bleue”, o terceiro das oito *Histoires et contes du temps passé*, o subtítulo “conto”.

Um caso particular de relação transtextual, que não podemos nomear de outro modo senão de *cotextualidade*, será abordado, sobretudo, nos estudos da primeira coletânea de contos de Andersen (Capítulo 4) e *Les Fleurs du Mal* (Capítulo 5). Entendemos, por isso, o conjunto das relações que um texto dado estabelece com outros textos, copresentes no âmbito de uma mesma área escritural (coleta de contos, de novelas ou de poemas, conjunto de um jornal ou de uma revista). Entre esses cotextos intervêm convergências ou divergências (inter)genéricas mais ou menos importantes, como veremos, com os primeiros contos de Andersen, estudados no capítulo 4. Ao longo das edições, o fato de se modificar a cotextualidade pela introdução ou pela supressão de textos pode modificar a genericidade dos textos vizinhos, até mesmo o conjunto da coletânea, como veremos com o exemplo da célebre coletânea dos *Kinder- und Hausmärchen* [Contos da infância e do lar], dos Grimm (Capítulo 1).

Um nível transtextual importante, o da intertextualidade, está, da mesma forma, estreitamente ligado à genericidade. Na sua referência a um texto anterior, um enunciador não se limita, mais frequentemente, a tomar emprestado motivos, temas, um estilo, dos enunciados, para empregá-los na criação de novos efeitos de sentido. Ele entra, ao mesmo tempo, no que podemos conceber como um diálogo intergenérico (Heidmann, 2006). Um poema como “Sonnet d’automne” pode construir efeitos de sentido importantes na sua referência ao *Fausto*, de Goethe, traduzido por Nerval, empreendendo, com isso, uma reorganização da coleta de *Les Fleurs du Mal* (Capítulo 5).<sup>11</sup> Uma história como a de “La Barbe Bleue” pode envolver as propriedades genéricas da história trágica e do conto ao envolver os intertextos antigos.<sup>12</sup>

A identificação das diferenças entre (inter)textos permite perceber as diferenças entre gêneros e categorias do interdiscurso dos textos em ques-

---

11. Para a análise do *diálogo* entre um poema (Sylvia Plath) e uma tragédia romana (Sêneca), ver Heidmann (2006, p. 153-156).

12. Para uma análise desenvolvida de *La Barbe Bleue*, ver Heidmann (2008, 2009a).

ção. Podem-se considerar as transformações intertextuais como reveladoras dos componentes genéricos macro ou microtextuais. Pode-se observar a existência de tal diálogo intergenérico nas traduções literárias que ocorrem no modo intertextual, como mostraremos no capítulo 6. Veremos como a edição de um texto de Kafka varia genericamente sob as ações conjugadas de Max Brod e dos tradutores franceses.

Os estudos aqui reunidos privilegiam quatro eixos de análise de textos de autores importantes das literaturas europeias. A questão do gênero é abordada em dois tempos. As mutações genéricas de uma história de fraticida infantil são o objeto do Capítulo 1. A história é tratada como “história trágica” por Jean-Pierre Camus, no início do século XVII, e, no início do século XIX, como uma “tragédia do destino”, por Werner; como uma “notícia de jornal”, por Kleist, e como um conto de medo, pelos Grimm, na primeira edição de seus *Kinder- und Hausmärchen*. As duas comparações sistemáticas empreendidas nos Capítulos 2 e 3 mostram como Andersen e os Grimm contam, de maneiras bem diferentes, duas histórias aparentemente semelhantes.

A questão da coletânea e a comparação de textos do *Premier cahier* dos *Contes racontés pour des enfants*, no centro do Capítulo 4, permitem, igualmente, diferenciar a bastante grande homogeneidade presumida do gênero *conto*. Esse estudo centrado em Andersen revela a assustadora inventividade do contista dinamarquês. A questão da coletânea permite pôr em causa o estatuto do texto isolado, muito frequentemente considerado fora de seu cotexto editorial. O Capítulo 5 mostra que a inserção de um poema como “Sonnet d’automne” modifica em profundidade a ordem dos poemas *Les Fleurs du Mal* e torna legível a difração do intertexto de *Fausto*, de Goethe, traduzido por Nerval.

Com a dupla questão da edição e da tradução de um célebre texto de Franz Kafka sobre o mito de Prometeu, consagramos o último capítulo a uma síntese das questões anteriores. As traduções francesas inscrevem-se numa genericidade construída editorialmente por Max Brod e muito diferente da (autorial) do caderno de trabalho no qual se inscreve o texto de Kafka. Veremos que um texto fragmentário de Nietzsche dá a chave intertextual da escritura complexa, um tanto aforística, desse texto posto por Brod e pelos tradutores na categoria das *Erzählungen* (narrações) de Kafka.

## Capítulo 1

### As mutações genéricas de uma estranha história\*

Produto de uma pesquisa de mais de oito anos sobre contos escritos, o presente capítulo tem sua origem em um estudo<sup>1</sup> que versa sobre os textos aos quais vamo-nos reportar nos três capítulos seguintes. Neste capítulo consagrado aos gêneros, vamos comparar textos que pertencem a gêneros narrativos diferentes e que, do ponto de vista de sua construção narrativa, não apresentam a mesma complexidade de construção de intriga. Na nossa perspectiva de análise textual e comparativa dos discursos, toda série de enunciados remete, ao mesmo tempo, a um modo de textualização (narrativo, descritivo, argumentativo, explicativo ou dialogal) e a um ou vários gêneros discursivos. Essa dupla inscrição, complexa e complementar, tem, por consequência, o fato de que a maioria dos textos — e, bem particularmente, os literários — reduz-se, raramente, a um só gênero e a um só tipo de textualização. Eles operam um trabalho de transformação e de mixagem tanto de gêneros mais ou menos próximos quanto de modos de textualização. Segundo Aristóteles (1991, 1393a e 1394a), o *exem-*

---

\* Traduzido por João Gomes da Silva Neto.

1. Estudo publicado no volume em homenagem a Doris Jakubec, “Du théâtre de Coppet aux contes des Grimm: les mutations génériques d’un étrange récit” (J.-M. Adam e U. Heidmann, em *Les textes comme aventure*, coordenado por M. Graf, J.-F. Tappy e A. Rochat, Genève: Zoé, 2003, p. 174-184). Este capítulo retoma, igualmente, em parte, um artigo centrado na narrativa de Jean-Pierre Camus: “Mises en textes et en genres de l’exemplum narratif: histoires tragiques et contes d’avertissement” (*Narratologies contemporaines*, F. Berthelot e J. Pier [éds.], CNRS, no prelo).

*plum* é uma das provas comuns a todos os gêneros. Não é um gênero mas uma unidade discursiva, uma peça narrativa extraída de um texto por compiladores. Destacado de seu co(n)texto de origem, o *exemplum* é destinado a ser posto em novos co(n)textos e nos gêneros variados de discurso. C. Bremond (1998) resume bem a questão em que nos vamos deter:

Desde quando o *exemplum* é conhecido, não como um texto destinado a ser consumido sob uma forma independente, mas tendo necessidade, para se realizar, de ser integrado a um texto mais vasto no âmbito do qual ele exerce um papel auxiliar, ele não pode ser um gênero, mas apenas o ingrediente retórico de um outro gênero. O gênero, nessa ótica é, talvez, o sermão, a defesa; não é o *exemplum*. (Bremond, 1998, p. 25)

A retomada de narrativas exemplares em gêneros diferentes é um aspecto da prática da intertextualidade que caracteriza a Antiguidade e a época clássica. Ao lado dos *exempla* jurídicos (petição dos advogados) e religiosos (sermão dos pregadores), encontram-se os *exempla* pedagógicos dos preceptores, nos quais, como veremos, os Grimm inspiram-se no início de sua reflexão sobre o gênero “*Märchen*” [fábula, conto de fadas], em 1812.

## 1.1 Entre *exemplum* e história trágica: uma novela de Jean-Pierre Camus

Na primeira metade do século XVII, o bispo de Belley, Jean-Pierre Camus, completa a divisão aristotélica entre *exemplum historique* (que remete a fatos passados atestados) e *exemplum inventé* (parábola ou fábula). Em *Les décades historiques* (Camus, 1642), ele acrescenta um tipo misto de *exempla* que chama de “histórias parabolizadas” ou “Parábolas historiadas”:

Eu me posiciono na terceira forma de escrever, que é, em parte, verdadeira, em parte, parabólica, pois, no fundo das histórias que proponho, elas têm, por base fundamental, não a possibilidade e a verdadeira semelhança apenas, mas a verdade. É certo que, quanto aos fatos particulares e às circunstâncias dos eventos no que se refere aos nomes, às qualidades das pessoas, aos tem-

pos, aos lugares e a várias outras singularidades, eu me dou a liberdade da parábola. (Camus, 1642, [s. p.]

Em *Les récits historiques*, J.-P. Camus (1643) define suas novelas como narrativas e simples “argumentos”:

A relação de ação, desprovida de todo artifício e mesmo do recurso da eloquência, chama-se comumente NARRATIVA, o nome que julguei apropriado para essas histórias das quais faço aqui um conjunto. Nelas, eu me contento em propor o fato com tanta nudez quanto me pareceu, ao passar os olhos sobre algumas que são apenas como esqueletos, ou, para melhor dizer, argumentos. (Camus, 1643, [s. p.]

*Les récits historiques* contêm uma expressão que as aproxima de nossas manchetes de notícia modernas: “Aqui não é mais do que um apanhado bem nu de diversos fatos, que eu notei no grande volume do mundo” (Camus, 1643, [s. p.]). Ele qualifica, aliás, seus *Spectacles d’horreur* (Camus, 1630, [s. p.]) como “um apanhado de histórias trágicas”, ligando, assim, sua coletânea a um gênero da moda, desde o fim do século precedente, que foi introduzido, na França, pelas traduções, realizadas por Boaistuau, de seis *Novelle* (1559) de Bandello, sob o título de *Histoires tragiques*. Esse gênero foi desenvolvido na França nos sete volumes de *Histoires tragiques*, de François de Belleforest, e, sobretudo, pelas *Histoires mémorables et tragiques de notre temps*, de François de Rosset (1614). Como nos mostra Joël Zufferey (2001, 2006), a genericidade das novelas de J.-P. Camus remete, certamente, às histórias trágicas, no sentido genérico estabilizado na época, mas também, ao mesmo tempo, às histórias devotas das “Lições exemplares” e da pregação.

Enquanto as “histórias trágicas” e os folhetins da época são caracterizados pelas referências a um tempo e a lugares precisos, pelas indicações relativas à identidade dos atores dos eventos, as histórias de J.-P. Camus apresentam um apagamento referencial. O início do segundo parágrafo da narrativa que vamos estudar é um exemplo perfeito disso: “Num lugarejo da Alsácia, do qual não sei o nome, um camponês [...]”. O apagamento da referência favorece a generalização tipificante e a antecipação de uma

prescrição axiológica que vale para a edificação de todos os leitores. A verdade referencial dos eventos particulares e singulares é substituída por uma verdade de ordem geral a serviço de uma estratégia retórica persuasiva: tocar os leitores para levá-los a se corrigir. É o que se passa neste texto dos *Spectacles d'horreur* (Camus, 1630, p. 202-206):<sup>2</sup>

*Le jeu d'enfans*

SPECTACLE XVIII<sup>3</sup>

[P1] Les enfans ont cela du naturel des synges qu'ils sont imitateurs, & de fait tous leurs jeux ne sont qu'imitations de ce qu'ils voyent faire aux personnes plus grandes, soit aux actions publiques, soit aux particulieres. [P2] A raison de quoy un sage Ancien advertissoit qu'on se donnast de garde de faire aucune action mauvaise devant des enfans, d'autant que la tendresse de leurs esprits est autant susceptible des blasmables impressions comme leurs corps sont sujets à prendre les maladies en approchant de ceux qui se trouvent mal. [P3] Et l'exemple de ce Senateur Romain qui fut noté par le Censeur pour avoir fait devant sa fille une action autour de sa femme plustost indiscrete que deshonneste, est assez familier. [P4] Vous allez voir un jeu sanglant en ce Spectacle, & une imitation enfantine, qui cousta la vie à trois innocens. [P5] En un village de l'Alsace, dont je ne sçay pas le nom, un paysan ayant envie de vendre un veau en detail le fit esgorger en sa maison: il avoit deux petits garçons de l'aage de huict ou neuf ans qui virent cela avec attention & plaisir, l'un s'occupât à une chose & l'autre à une autre, & servans leur pere en ce qu'il leur commandoit, le lendemain comme ils se jouoient ensemble ils delibererent d'imiter leur pere, & d'esgorger un veau, & commencerent à chanter, Nous esgorgerons le veau. [P6] Le pere & la mere estans hors de la maison en diverses affaires, ils allerent prendre leur petit frere qui estoit dans le berceau & l'esgorgerent en la mesme sorte que leur pere avoit le jour precedent esgorgé le veau. [P7] Mais voyans couler beaucoup de sang, et ce petit tirant aux abois de la mort, cela leur jetta de la terreur en l'ame, & oyans revenir leur mere ils s'allerent cacher dans le fourneau du poëslé. [P8] La mere

2. Foi Joël Zufferey quem nos pôs na pista desse texto, e nós lhe agradecemos por isso.

3. Conservamos a ortografia e a pontuação do texto original (Paris, André Soubron, 1630). Conservamos, ainda, as nasais marcadas pelo sinal /~/, como /ã/ para /an/, /õ/ para /on/ etc., de modo a não fazer desaparecer a pronúncia de certas palavras.

revenoit avecque du feu qu'elle apportoit de chez une de ses voisines pour eschauffer son poëse, elle y met donc le feu sans y penser & aussi tost ces deux petits si effrayez qu'ils n'osoient crier furent estouffez de la fumée & de la flamme. [P9] De là elle entre dans sa chambre, où voyant son petit sanglant & esgorgé elle commença à jeter des cris tels que vous les pouvez imaginer. [P10] Elle met l'alarme en tout le voisinage, chacun accourt, le mary estoit absent, on n'avoit veu entrer personne que les deux autres petits, on les cherche par tout, on ne les trouve point. [P11] Quelqu'un se rencontre qui dit les avoir ouy chanter, Nous esgorgerons le veau. [P12] Le mary revient durant tout ce tumulte transi d'estonnement à ce spectacle d'Horreur. [P13] La fuite des deux petits les fit juger coupables; cherchez de tous les costez on n'en peut trouver la trace. [P14] De là à quelques jours leurs corps demy grillez furent rencontrez dãs le fourneau du poëse, & la mere reconnoissant qu'elle mesme y avoit mis le feu pensa tomber dans un desespero si furieux, que si on ne l'eust retenuë elle se fust dõnee la mort. [P15] Spectacle qui nous apprãd à combien d'inconveniens la vie est sujete par la malice des pervers, puis que les innocãs mesme sont capables de luy dresser des embusches. [P16] Et qui nous advertit à ne faire rien de mauvais devant les enfans, puis qu'ils tournent en mal les choses les plus indifferentes.

*O jogo de crianças*

ESPETÁCULO XVIII

[P1] As crianças têm isso do natural dos macacos, que são imitadores, e de fato todos os seus jogos não são mais do que imitações do que elas veem as pessoas maiores fazerem, seja nas ações públicas, seja nas particulares. [P2] Por essa razão, um Antigo sábio advertia que nos resguardássemos para não fazer nenhuma ação má diante das crianças, uma vez que a ternura de seus espíritos é susceptível às impressões condenáveis como seus corpos estão sujeitos a se tornar doentes ao se aproximarem daqueles que se encontram mal. [P3] E o exemplo desse senador romano que foi advertido pelo censor por ter feito diante de sua filha uma ação ao lado de sua mulher, mais indiscreta do que desonesta, é bastante familiar. [P4] Vós ireis ver um jogo sangrento neste espetáculo e uma imitação infantil que custou a vida a três inocentes. [P5] Num lugarejo da Alsácia, do qual não sei o nome, um camponês que queria vender um bezerro em pedaços abateu-o<sup>4</sup> em sua casa: ele tinha dois

4. No original, "esgorger" tem o sentido de "abater, cortando a garganta". [N.T.]

meninos da idade de oito e nove anos que viram aquilo com atenção e prazer, um se ocupava de uma coisa e outro de uma outra, e servindo seu pai naquilo que ele lhes pedia, no dia seguinte como brincavam juntos decidiram imitar seu pai, e abater um bezerro, e começaram a cantar, “Nós abateremos o bezerro”. [P6] O pai e a mãe estando fora da casa em diversos afazeres, eles foram pegar o pequeno irmão que estava dentro do berço e o abateram da mesma forma que seu pai havia no dia precedente abatido o bezerro. [P7] Mas, vendo escorrer bastante sangue, e esse pequeno estando à beira da morte, isso lhes provocou terror na alma, e vendo sua mãe vir eles foram se esconder no forno do tacho de fazer vidro com potes quebrados. [P8] A mãe voltava com fogo que trazia da casa de uma de suas vizinhas para aquecer seu tacho, ela pôs lá então o fogo sem pensar neles e logo esses dois pequenos tão amedrontados que não ousavam gritar foram sufocados pela fumaça e pela chama. [P9] Daí, ela entra no seu quarto, onde, vendo seu pequeno sangrando e com a garganta cortada, ela começa a lançar gritos tamanhos que vós podeis imaginar. [P10] Ela dá o alarme em toda a vizinhança, cada um acorre, o marido estava ausente, não haviam visto ninguém entrar a não ser os dois outros pequenos, procuram-nos por todo canto, não os encontram. [P11] Alguém que se aproxima diz tê-los visto cantar, Nós abateremos o bezerro. [P12] O marido volta durante todo esse tumulto transido de estupefação com esse espetáculo de Horror. [P13] A fuga dos dois pequenos os fez julgar culpados; procurem por todos os lados, não podem encontrar sinal deles. [P14] Daí a alguns dias seus corpos meio tostados foram encontrados no forno do tacho, e a mãe, reconhecendo que ela mesma havia posto o fogo, pensou cair num desespero tão furioso, que se não a tivessem contido ela se teria dado à morte. [P15] Espetáculo que nos ensina a quantos inconvenientes a vida está sujeita pela malícia dos perversos, uma vez que os inocentes mesmo são capazes de com ela preparar emboscadas. E que nos adverte a não fazer nada de mal diante das crianças, uma vez que elas transformam em mal as coisas mais indiferentes.

O primeiro parágrafo permite uma entrada progressiva e argumentativamente orientada na narrativa. A primeira frase periódica (P1) apresenta-se como um enunciado comumente admitido, gramaticalmente dominado pelo presente de verdade geral e pelos determinantes com valor referencial generalizante, característicos dos enunciados de forma senten-

ciosa. A denominação, em P1, de um estado de coisa genérico<sup>5</sup> está apoiada, nas duas frases seguintes, pela autoridade dos Antigos (P2) e por um exemplo apresentado como “bastante familiar” aos leitores desse início do século XVII (P3). Esse apoio do valor sentencioso e prescritivo de P1 sobre o enunciado de um saber antigo, fundado na experiência, torna possível a injunção de não “fazer nenhuma ação má diante das crianças”. A frase genérica inicial retira seu valor sentencioso do fato de que ela própria é apresentada como uma espécie de citação de autoridade. Assim, uma composição bastante sutil permite transitar, progressivamente, de uma generalidade atemporal (P1 e P2) para a alusão de um evento particular (P3) e, em seguida, para a própria narrativa.

Após esse prólogo, à maneira de um charlatão de feira ou de um vendedor ambulante, o narrador interpela seus leitores com a abordagem da quarta frase (“vous” [vós]) e por meio de um resumo. Essa forma de introdução de uma narrativa destinada a captar a atenção de um auditório foi identificada pela narratologia linguística sob o nome de *Resumo* ou *Entrada-prefácio* (Adam, 1994a, p. 182-184). Prolongando o subtítulo (“Spectacle XVIII” [Espetáculo XVIII]), o prospectivo (“vous allez voir” [vós ireis ver]) acompanha o anúncio do fato (“jeu sanglant” [jogo sangrento]), cujo caráter dramático é suscetível de motivar o leitor. O resumo dos acontecimentos está próximo do que propõem os anúncios publicitários dos folhetins da época e nossas modernas manchetes de jornais. É, sobretudo, a atuação da figura macroestrutural da hipotipose que se ressalta, para além desse anúncio, no conjunto do texto. A hipotipose é definida por Quintiliano (2, 40), no livro IX de sua *Institution oratoire*, como uma “representação dos fatos proposta em termos tão expressivos que acredita-se mais ver do que se entender”. É essa definição que Fontanier (1968, p. 390) retoma, em 1830, na parte consagrada às “Figures autres que tropes” [Figuras distintas dos tropes], em seu *Manuel des tropes*:

*A hipotipose pinta as coisas de uma maneira tão viva e tão enérgica que ela as coloca de alguma maneira sob os olhos e faz, de uma narrativa ou de uma descrição, uma imagem, um quadro, ou mesmo uma cena viva.*

---

5. Entendemos “genérico”, aqui, no sentido de uma semântica da referência, e não no sentido relativo aos gêneros de discurso. Sobre essa análise das formas sentenciosas como denominações de um estado de coisa genérica, ver Kleiber, 1994, p. 207-224.

Duas páginas mais adiante, Fontanier (1968, p. 392) define a “hipotipose propriamente dita” em termos muito úteis para nosso propósito:

O que constitui esta aqui é essa vivacidade, esse interesse do estilo que eletriza e inflama a alma ao ponto de fazê-la ver, como presentes ou como reais, coisas muito afastadas ou mesmo fictícias.

A palavra “vivacidade” e os verbos escolhidos (“eletriza e inflama a alma”) correspondem exatamente às definições antigas de *evitentia* e de *energeia*. Plutarco elogiava o historiador Tucídides por conseguir, por meio da *evitentia*, transformar seu leitor/ouvinte em espectador e provocar neste sentimentos próximos daqueles das testemunhas oculares dos fatos relatados. Na retórica pós-alexandrina, que o bispo Camus não pôde ignorar em virtude de sua formação, o conceito técnico de *evitentia*, sempre utilizado para traduzir o grego *energeia*, repousa, essencialmente, sobre o sentido da visão. Nas reflexões que Denis de Helicarnasso consagra ao estilo de Lísias, a *evidentia* é definida como uma forma de colocar o que é dito sob os sentidos e, principalmente, a vista. Como o leitor de J.-P. Camus, o auditor de Lísias tem a impressão de ver as personagens postas em cena pelo orador e delas estar próximo [tem a impressão não só de estar próximo, mas também de ver as personagens postas em cena pelo orador]. Hermógenes, por sua vez, considera a *ecfrase* [*ekphrasis*] como um enunciado que põe diante dos olhos e faz ver em detalhe, que faz viver (*enarges*), literalmente, o objeto do discurso. A técnica de J.-P. Camus, que segue, quanto a isso, as recomendações de seu amigo e correspondente São Francisco de Sales,<sup>6</sup> está igualmente muito próxima da técnica de Cícero (*De Inventione* I, 104, 10<sup>e</sup> lieu), para quem a *evidência* acentua os detalhes horríveis ao pôr o crime diante dos olhos — “*ante óculos*” — do auditório. Ao aproximar *hipotipose*, *evidentia* e *phantasia*, o *Tratado do Sublime* (Longin, 1995) insiste no fato de que a *inventia* tem por função tornar visíveis os acontecimentos e, desse modo, provocar no espírito as mais vivas emoções.

---

6. Como Joël Zufferey (1997) mostra bem em sua análise de *L'amant sacrilège*, é preciso, igualmente, mencionar o *De doctrina christiana*, de Santo Agostinho, para compreender a importância concedida às emoções no discurso sagrado.

Estamos no cerne da argumentação pelo *pathos* “quando, por um entusiasmo e um movimento extraordinário da alma, parece que vemos as coisas de que falamos e as colocamos diante dos olhos daqueles que escutam” (Longin, 1995, p. 97). *Hipotipose*, *evidentia* ou *energeia*, e até mesmo *phantasia*, em todos os casos, trata-se de fazer perceber pelos sentidos e, pela exposição das circunstâncias da ação, buscar fazer nascer a emoção (*movere*). Não se pode melhor exprimir essa transformação dos ouvintes/leitores em espectadores do que pela palavra-título “Espetáculos”, da coletânea do bispo Camus, e pela sucessão de quadros-espetáculos dramáticos que ela propõe.

Entre os limites da Entrada-prefácio (frases 1 a 4) e da moral (frases 15 e 16), a narrativa propriamente dita desenvolve-se em uma sequência cuja situação final é estrategicamente suspensa. Cada uma das quatro primeiras frases periódicas do segundo parágrafo corresponde, canonicamente, a uma macroproposição narrativa. P5 desenha uma *situação inicial* que retoma o assunto da imitação infantil dos comportamentos adultos. A frase periódica P6 introduz o *nó* da intriga: a condução à morte do irmãozinho por seus irmãos mais velhos, que é o cerne dessa história fratricida. P7 desenvolve a dupla re-ação dos assassinos diante dos gritos da vítima e do retorno da mãe. O *desenlace* trágico é relatado pela frase P8, em que se vê a mãe pôr o fogo no forno dentro do qual estão escondidos os assassinos, realizando, desse modo, sem saber, o gesto de castigo deles (o fato de que eles sucumbem na fumaça e nas chamas de um inferno terrestre não é inocente no imaginário cristão). Tempo verbal da hipotipose, por excelência, o presente narrativo põe em relevo o gesto fatal da mãe. Nessa narrativa, a particularidade da intriga está em não conduzir a *situação final* imediatamente após esse desenlace trágico. O fio da narrativa é interrompido por um deslocamento da narração sobre a descrição da descoberta progressiva, pelos adultos, dos fatos que acabam de nos ser contados. A explicitação de suas reações de terror dramatiza a intriga com o suporte do presente narrativo das frases P9 a P12. O fato de se interromper a narrativa por uma série de ações e de eventos reportados de forma linear (enunciados de e1 a e9, logo adiante) traduz, estilisticamente, a agitação e a emoção das personagens:

De là elle entre dans sa chambre [é1], où voyant son petit sanglant & esgorgé [é2] elle commença à jeter des cris tels que vous les pouvez imaginer [é3]. Elle met l'alarme en tout le voisinage [é4], chacun accourt [é5], le mary estoit absent [é6], on n'avoit veu entrer personne que les deux autres petits [é7], on les cherche par tout [é8], on ne les trouve point [é9]...

Daí, ela entra no seu quarto [e1], onde, vendo seu pequeno sangrando e com a garganta cortada [e2], ela começa a lançar gritos tamanhos que vós podeis imaginar [e3]. Ela dá o alarme em toda a vizinhança [e4], cada um acorre [e5], o marido estava ausente [e6], não haviam visto ninguém entrar a não ser os dois outros pequenos [e7], procuram-nos por todo canto [e8], não os encontram [e9]...

Essa aceleração da narração permite a J.-P. Camus pôr em evidência o terror e o medo das personagens, segundo uma estética que recebe influência tanto de Sêneca quanto das recomendações de São Francisco de Sales. Como as personagens adultas descobrem, progressivamente, a atrocidade do crime e a sua punição involuntária, os leitores só podem ficar igualmente “transidos de estupefação com esse espetáculo de Horror”. Na frase P13, com o retorno do passado simples, a descoberta da identidade dos culpados põe em situação de igualdade o saber das personagens e o dos leitores. Esse nivelamento dos conhecimentos torna possível, então, o enunciado da *situação final* esperada (P14).

J.-P. Camus explora e descreve um agir humano regido mais pela desordem das paixões do que pela razão. Ao longo de toda a narrativa, após a ação inicial do pai, as ações ligam-se entre si como um encadeamento de causa e efeitos. A ação do pai (causa) tem, por consequência, a imitação dos filhos: o abate do irmãozinho provoca o medo dos assassinos que tem, por si só, como consequência, o aumento do pânico devido ao retorno da mãe e a escolha de um esconderijo imprudente. O fogo aceso pela mãe causa a morte dos culpados que gera, por consequência, o desespero dos pais. Como fechamento dessa parte narrativa, anaforicamente designada pela retomada parcial do subtítulo (“espetáculo”), as duas últimas frases fixam a moral explícita de uma história válida para todos, narrador e leitores, inclusive (“nous” [nós]). Essas duas frases correspondem a um período quaternário, estruturado por um paralelismo sintático e semântico

de quatro enunciados (e1 a e4). Essa forte estrutura formal confere-lhes um peso particular:

(é1) Spectacle QUI nous apprãd à combien d'inconveniens la vie est sujette par la malice des pervers [*proposition p1*],

(é2) PUIS QUE les innocãs mesme sont capables de luy dresser des embusches [*proposition q1*].

(é3) ET QUI nous advertit à ne faire rien de mauvais devant les enfans [*proposition p2*],

(é4) PUIS QU' ils tournent en mal les choses les plus indifferentes [*proposition q2*].

(e1) Espetáculo QUE nos ensina a quantos inconvenientes a vida está sujeita pela malícia dos perversos [*proposição p1*],

(e2) UMA VEZ QUE os inocentes mesmo são capazes de com ela preparar emboscadas [*proposição q1*].

(e3) E QUE nos adverte a não fazer nada de mal diante das crianças [*proposição p2*],

(e4) UMA VEZ QUE elas transformam em mal as coisas mais indiferentes [*proposição q2*].

O conector “puis que” [uma vez que], grafado aqui como era no francês antigo, mistura o senso lógico de *posito quod*, isto é, *pela razão posta ou suposta que*, com o sentido temporal de “puis” [em seguida, depois] (*postquam*).<sup>7</sup> Os segmentos e2 e e4 do período, que seguem o conector “uma vez que”, não são apresentados como causas, mas como pontos de partida de onde o raciocínio tira conclusões nos segmentos e1 e e3. Verdadeira moral da narrativa, esse período quaternário sintetiza o movimento argumentativo de todo o texto. O conector “uma vez que” dá as instruções de leitura e de cálculo do sentido: nomear o estado de coisas sentencioso e prescritivo (e1 e e3) que, para os interlocutores (“nous” [nós]), resulta na validação, pela narrativa, das frases P1 e P2 e dos enunciados e2 e e4. Esses dois enunciados genéricos tendem, assim, ao provérbio. Encontra-se, aí, a

7. É a análise etimológica desse conector que Beauzée já sugere, no século XVIII, no artigo “Mot” [Palavra], de *L'Encyclopédie*.

paráfrase da “pressuposição da existência” que, segundo A. Berrendonner (1983, p. 229), o conector “puisque” [uma vez que] implica: a proposição introduzida pelo conector “já foi objeto de uma enunciação anterior e essa enunciação foi admitida como verdadeira”. Em outros termos, o conector argumentativo “puis que” funda a validade dóxica das máximas de ação (e1 e e3) sobre a validade reconhecida dos enunciados e2 e e4. Essa validade admitida é, ela própria, fundada na enunciação anterior das primeiras frases do texto (P1, P2 e P3) e, sobretudo, na enunciação da própria narrativa (P5 a P14). O presente de verdade geral e os substantivos com determinação genérica apoiam esse peso de validade dos enunciados e dão à moral da história um valor sentencioso que transforma a interpretação semântica do acontecimento singular do “Espetáculo XVIII”.

Esse acompanhamento do núcleo narrativo por uma avaliação final em forma de moral foi teorizada pela narratologia da Antiguidade e da era clássica. A concepção de fábula que será elaborada na segunda metade do século XVII e no século XVIII lançará adiante um princípio de composição orientado para a máxima de moral ou preceito que a ser insinuado. Mas será que isso ocorre sempre assim? O exame de narrativas bem próximas de “O jogo de crianças”, de Camus, vai-nos permitir analisar realizações bem diferentes.

## 1.2 Tragédia do destino (Werner), artigo de jornal (Kleist) e contos (Grimm)

A primeira edição de *Kinder- und Hausmärchen*<sup>8</sup>, dos irmãos Grimm, publicada em 1812, apresenta duas curtas narrativas muito próximas da que acabamos de analisar e que têm, sob o título comum, *Wie Kinder Schlachtens mit einander gespielt haben* (*Comment des enfants ont joué ensemble à l'abattage après* [Como crianças brincaram de abate juntas]). De um ponto de

---

8. “Contos da infância e do lar.” Trata-se de uma coletânea de contos maravilhosos alemães, publicada por Jacob e Wilhelm Grimm, pela primeira vez, em 1812. Atualmente, essa coletânea é conhecida como “Contos dos irmãos Grimm”. [N.T.]

vista cotextual, essas duas narrativas vêm justo em seguida a *Aschenputtel*, a “Cendrillon” [Cinderela] dos Grimm (n. 21), e só estão separadas do célebre conto maravilhoso *Frau Holle* (n. 24) pelo *Von dem Mäuschen, Vögelchen und der Bratwurst* (*Du souriceau, du petit oiseau et de la saucisse* [Do pequeno camundongo, do passarinho e da salsicha], n. 23). Elas estão muito próximas de *Rotkäppchen*, o “Petit chaperon rouge” [Chapeuzinho Vermelho] (n. 26). O fato de essas duas narrativas, que não se enquadram na definição otimista dada pelos Grimm ao gênero *Märchen*, em seu prefácio de 1812, terem sido retiradas da coletânea, a partir da segunda edição, despertou nossa atenção. Procuramos entender, com as razões desse desaparecimento, a evolução do gênero Grimm — “*die Gattung Grimm*”, para retomar a expressão de André Jolles (1972) — e, mais amplamente, a extrema mobilidade do gênero *contos*. Essas duas narrativas aparecem na coletânea de 1812 com a dupla numeração n. 22 I e II:

22 — *Wie Kinder Schlachtens mit einander gespielt haben*

(*Comment des enfants ont joué ensemble à l'abattage*)<sup>9</sup>

[Como crianças brincaram de abate juntas]

I.

*In einer Stadt, Franecker genannt, gelegen in Westfriesland, da ist geschehen, dass junge Kinder, fünf und sechsjährige, Mägdlein und Knaben mit einander spielten. Und sie ordneten ein Bublein an, das solle der Metzger sein, ein anderes Bublein, dass solle Koch sein, und ein drittes Bublein, das solle eine Sau sein. Ein Mägdlein, ordneten sie, solle Köchin sein, wieder ein anderes, das solle Unterköchin sein; und die Unterköchin solle in einem Geschirrelein das Blut von der Sau empfangen, dass man Würste könne machen. Der Metzger geriet nun verabredetermassen an das Bublein, das die Sau sollte sein, riss es nieder und schnitt ihm mit einem Messerlein die Gurgel auf, und die Unterköchin empfing das Blut in ihrem Geschirrelein. Ein Ratsherr, der von ungefähr vorübergeht, sieht dies Elend: er nimmt von Stund an den Metzger mit sich und fuhr ihn in des Obersten Haus, welcher sogleich den ganzen Rat versammeln liess. Sie sassen all' über diesen Handel und wussten nicht, wie sie ihm tun sollten, denn sie sahen wohl, dass es kindlicher Weise geschehen war. Einer unter ihnen, ein alter weiser Mann, gab den Rat, der oberste Richter solle einen*

9. Grimm, 1985, p. 809-810; tradução nossa [de Adam e Heidmann].

*schönen roten Apfel in eine Hand nehmen, in die andere einen rheinischen Gulden, solle das Kind zu sich rufen und beide Hände gleich gegen dasselbe ausstrecken: nehme es den Apfel, so soll' es ledig erkannt werden, nehme es aber den Gulden, so solle man es töten. Dem wird gefolgt, das Kind aber ergreift den Apfel lachend, wird also aller Strafe ledig erkannt.*

Dans une ville appelée Franecker, située dans l'ouest du Friesland, il est arrivé que de jeunes enfants, âgés de cinq à six ans, des fillettes et des garçonnets jouaient ensemble. Et ils ordonnèrent à un petit garçon de faire le boucher, à un autre de faire le cuisinier, et à un troisième de faire la truie. Ils ordonnèrent à une fillette de faire la cuisinière, et à une autre encore l'aide cuisinière; et l'aide cuisinière devrait recueillir le sang de la truie dans une dinette pour qu'on puisse en faire des saucissons. Le boucher s'en prit comme convenu au garçonnet qui était la truie, le jeta à terre et lui trancha, avec un petit couteau, la gorge, et l'aide cuisinière recueillit le sang dans sa dinette. Un conseiller d'état, passant par là par hasard, voit cette misère: il emmène tout de suite le boucher avec lui et le mène dans la maison du maire qui convoqua immédiatement le conseil tout entier. Penchés tous sur cette affaire, les conseillers ne savaient pas ce qu'ils devaient lui faire car ils voyaient bien que tout cela s'était passé de manière enfantine. Un d'entre eux, un vieux monsieur sage, donna le conseil au plus haut magistrat de prendre une belle pomme rouge dans une main et dans l'autre une pièce d'or rhénane, de faire venir l'enfant en lui tendant les deux mains de la même façon: s'il prenait la pomme, il devait être gracié, s'il prenait par contre la pièce de monnaie, on devait le mettre à mort. On procéda de la sorte, l'enfant saisit la pomme en riant, et fut donc reconnu exempt de toute punition.

Numa cidade chamada Franecker, situada no oeste do Friesland, aconteceu que crianças pequenas, com a idade de cinco a seis anos, meninas e meninos brincavam juntos. E eles ordenaram a um menino para fazer uma fogueira, a um outro para se fazer de cozinheiro, e a um terceiro para se fazer de porca. Eles ordenaram a uma menina para se fazer de cozinheira, e a uma outra, ainda, de ajudante de cozinheira; e a ajudante de cozinheira deveria recolher o sangue da porca em um potinho para que com ele pudessem fazer salsichas. O açougueiro pegou como estava combinado o menino que era a porca, jogou-o por terra e lhe cortou, com uma pequena faca, a garganta, e a ajudante de cozinheira recolheu o sangue com seu potinho. Um

conselheiro de estado, passando ali por acaso, viu aquela miséria: ele carregava imediatamente o açougueiro consigo e o leva à casa do prefeito que convoca imediatamente o conselho inteiro. Debruçados todos sobre esse caso, os conselheiros não sabiam o que deviam fazer com ele, pois viam bem que tudo aquilo havia se passado de maneira infantil. Um dentre eles, um velho senhor sábio, deu o conselho ao mais alto magistrado para pegar uma bela maçã vermelha numa mão e na outra uma peça de ouro renano, fazer vir a criança estendendo-lhe as duas mãos da mesma forma: se ela pegasse a maçã, ela devia ser agraciada, se ela pegasse no entanto a peça de moeda, deveriam levá-la à morte. Procederam dessa forma, a criança pegou a maçã sorrindo e foi então reconhecida isenta de toda punição.

## II.

Einstmals hat ein Hausvater ein Schwein geschlachtet, das haben seine Kinder gesehen; als sie nun Nachmittag miteinander spielen wollen, hat das eine Kind zum andern gesagt «du sollst das Schweinchen und ich der Metzger sein», hat darauf ein bloss Messer genommen, und es seinem Bruderchen in den Hals gestossen. Die Mutter, welche oben in der Stube sass und ihr jungstes Kindlein in einem Zuber badete, hörte das Schreien ihres anderen Kindes, lief alsbald hinunter, und als sie sah, was vorgegangen, zog sie das Messer dem Kind aus dem Hals und stiess es im Zorn dem andern Kind, welches der Metzger gewesen, ins Herz. Darauf lief sie alsbald nach der Stube und wollte sehen, was ihr Kind in dem Badeszuber mache, aber es war unterdessen in dem Bad ertrunken; deswegen dann die Frau so voller Angst ward, dass sie in Verzweiflung geriet, sich von ihrem Gesinde nicht wollte trösten lassen, sondern sich selbst erhängte. Der Mann kam vom Felde, und als er dies alles gesehen, hat er sich so betruht, dass er kurz darauf gestorben ist.

Autrefois, un père de famille a abattu un cochon, et ses enfants ont vu cela; au moment de jouer ensemble, dans l'après-midi, un des deux enfants a dit à l'autre: «Tu serais le porcelet et moi le boucher»; ensuite il a pris un simple couteau et l'a enfoncé dans le cou de son petit frère. La mère, qui était dans la salle à l'étage et qui donnait le bain à son plus jeune enfant dans une cuve, entendit le hurlement de son autre enfant, courut aussitôt en bas, et lorsqu'elle vit ce qui s'était passé, elle sortit le couteau de la gorge de l'enfant et, dans sa colère, l'enfonça dans le cœur de l'enfant qui avait été le boucher. Ensuite elle courut aussitôt vers la salle et voulut voir ce que faisait son enfant dans la cuve,

mais il s'était entre temps noyé dans le bain; à la suite de quoi, la femme fut tellement angoissée qu'elle sombra dans le désespoir, qu'elle ne voulut pas se laisser consoler et qu'elle se pendit elle-même. L'homme revint des champs et, voyant tout cela, fut tellement triste qu'il mourut peu de temps après.<sup>10</sup>

Outra vez, um pai de família abateu um porco, e seus filhos viram aquilo; no momento de brincar juntos, à tarde, uma das duas crianças disse à outra: “Tu serás o porquinho e eu o açougueiro”; em seguida, pegou uma simples faca e a enfiou no pescoço de seu pequeno irmão. A mãe, que estava na sala de cima e que dava banho em seu filho mais novo em uma tina, escutou o berro de seu outro filho, correu logo para baixo e logo que viu o que havia se passado, tirou a faca da garganta da criança e, na sua cólera, enfiou-a no coração da criança que havia sido o açougueiro. Em seguida ela correu logo para a sala e quis ver o que fazia seu filho na tina, mas ele se havia, enquanto isso, afogado no banho; em seguida de que, a mulher ficou tão angustiada que afundou no desespero, que não quis se deixar consolar e que se enforcou. O homem veio dos campos e, vendo tudo aquilo, ficou tão triste que morreu pouco tempo depois.

Em suas notas, os Grimm especificam a fonte escrita desses dois textos. A narrativa 22-I é a retomada de um artigo do *Berliner Abendblätter*, de 13 de novembro de 1810, no qual o escritor e editor Heinrich von Kleist comenta uma peça de Zacharias Werner, *Der vierundzwanzigste Februar* (*Le Vingt-Quatre Février* [O vinte e quatro de fevereiro]). Ele introduz sua crítica teatral pelo que se tornará a narrativa 22-I, sob o título de *Von einem Kinde, das kindlicher Weise ein anderes Kind umbringt* (*D'un enfant qui, d'une façon enfantine, tue un autre enfant* [De uma criança que, de uma forma infantil, mata uma outra criança]). Kleist esclarece que trata-se de uma anedota copiada de “um velho livro”. Em conformidade com o uso retórico do *exemplum* narrativo, ele utiliza essa narrativa de manchete de notícia como gancho no movimento de uma argumentação jornalística. Essa peça estabelece o gênero teatral da “tragédia do destino” (*Schicksalstragödie*),<sup>11</sup> que conhecerá logo um grande sucesso na Alemanha. Montada pelo próprio

10. Grimm, 1985, p. 809-810; tradução de Adam e Heidmann.

11. *Le Malentendu*, de Albert Camus, é uma das manifestações modernas desse gênero teatral.

Zacharias Werner, em 1809, no castelo de Coppet, residência de Germaine de Staël, com August Wilhelm von Schlegel como ator, a peça foi encenada por Goethe, em Weimar, e executada em 24 de fevereiro de 1810, com onze reapresentações seguidas, liberando “a mais viva emoção entre os espectadores que, talvez, jamais um autor moderno tenha provocado”.<sup>12</sup> Essa citação é de Kleist, ele próprio autor de teatro inovador e inclassificável. A peça de Werner conta o retorno incógnito do filho fratricida e o seu assassinato pelo próprio pai.<sup>13</sup> Sua primeira característica é tornar densa a intriga do início ao fim do episódio sangrento de 22-I. Ele é encontrado numa narração retrospectiva feita pelos pais a aquele que ignoram ser seu filho:

*KUNTZ.* Genug! —  
 Einstmals im Februar,  
 Als 's Mäd'el just zwei Jahr' alt war,  
 Der Bube sieben — 's war auch grad' am Sterbenstag  
 Des Vaters! — Dort das Unglucksmesser lag  
 Am Boden — beide Kinder spielten auf der Schwelle.  
 Die Alte da, die hatte eben  
 Ein Huhn geschlachtet —  
*TRUDE.* Ach! Noch denk ich dran mit Beben!  
 Entgegen krisch es mir, das Huhn,  
 Wie Fluch, wie Vater, als er röchelnd nun  
 Im Sterben lag! —  
*KUNTZ.* Der Bube hat's geseh'n:  
 Das Huhn abschlachten! — “Komm” rief er zum Schwesterlein,  
 “Wir wollen Küche spielen — ich will die Köchin sein,  
 Sei du das Huhn!” — Ich seh' ihn sich nach dem Messer dreh'n;

---

12. “[...] welches in Weimar und Lauchstadt schon oft mit einem so lebhaften Antheil gesehen worden ist als vielleicht kein Werk eines modernen Dichters”, *Berliner Abendblätter*, hrsg. v. Heinrich von Keist. Nachwort und Quellenregister v. H. Sembdner, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), 1982, p. 149.

13. A. Aarne e S. Thompson organizaram, em 1928, as narrativas do “Fils Assassiné” [Filho assassinado] em uma subclasse dos “contes nouvellistiques” [contos novelísticos], que eles distinguem dos contos maravilhosos. Eles dão a essa categoria genérica o nome de “Nouvelles de destin” [novelas de destino], que lembra o do gênero teatral que Werner inaugura.

Ich spring' hinzu! — Doch schon war es gescheh'n!  
 Das Mäd'el lag im Blut — der Hals ihr abgeschnitten,  
 Vom Bruder! — Meint ihr? — Ja! Viel hab' ich, Herr, gelitten!

*KURT.* Da habt ihr ihn verflucht! —

*KUNTZ.* Merkt ihr es? — Das Gericht,  
 weil er ein Kind noch war, es straft' ihn nicht;  
 Da musst' ich denn dem Recht zu Hilfe kommen! —  
 Ich flucht ihm — ja!<sup>14</sup> —

*KUNTZ (le père):* Assez! Autrefois, en février, alors que la petite fille avait juste deux ans, le garçon sept — c'était également juste le jour anniversaire de la mort du père! — Ce couteau du malheur était à terre — les deux enfants jouaient sur le seuil. La vieille, là, elle venait d'abattre une poule —

*TRUDE (la mère):* Ah! j'y pense encore en tremblant! La poule poussa un cri déchirant dans ma direction, comme une malédiction, comme le râle du père tandis qu'il agonisait.

*KUNTZ (le père):* Le garçon a vu ça: abattre la poule! "Viens", dit-il à sa petite sœur, "jouons au jeu de la cuisine— Je serais la cuisinière, et toi tu serais la poule!" — Je le vois se tourner vers le couteau; j'accours! — mais c'en était déjà fait! la petite fille était étendue dans son sang — le cou était coupé, par le frère! — Vous pleurez? — Oui! J'ai beaucoup souffert, Monsieur!

*KURT (le fils):* Alors vous l'avez maudit!

*KUNTZ:* Vous comprenez? — Le tribunal, comme il était encore un enfant, ne le punit pas; alors j'ai dû moi-même venir au secours du droit! — Je l'ai maudit — oui! — [...]<sup>15</sup>

*KUNTZ (o pai):* Basta! Outra vez, em fevereiro, quando a pequena filha tinha justo dois anos, o menino de sete — era igualmente justo o dia de aniversário da morte do pai! — Essa faca da infelicidade estava no chão — as duas crian-

14. Zacharias Werner, *Der vierundzwanzigste Februar*, editado por Eugen Kilian, Frauenfeld und Leipzig, Verlag von Huber & Co., 1924, p. 68-69.

15. Nossa tradução de trabalho revisa a de G. de Baer, bastante livre, em *Chefs-d'œuvre du théâtre allemand*. Werner, Mullner (Ladvoat, Paris, 1823). Respeitamos muito estritamente a pontuação oralizante de Werner, marcada por travessões e múltiplos dêiticos.

ças brincavam na entrada de casa. Na véspera, ali, ela havia abatido uma galinha —

*TRUDE (a mãe):* Ah! Penso naquilo ainda tremendo! A galinha deu um grito lancinante na minha direção, como uma maldição, como o rallo do pai enquanto agonizava.

*KUNTZ (o pai):* O menino viu isso: abater a galinha! “Vem”, disse ele a sua irmãzinha, “brinquemos do jogo da cozinha — Eu serei a cozinheira, e tu serás a galinha!” — Eu o vejo se voltar para a faca; eu acorro! — mas já estava feito! A menininha estava estendida no seu sangue — o pescoço estava cortado, pelo irmão! — Vós chorais? — Sim! Eu tenho muito sofrido, Senhor!

*KURT (o filho):* Então vós o amaldiçoastes!

*KUNTZ (o pai):* Vós compreendeis? — O tribunal, como ele era ainda uma criança, não o puniu; então eu mesmo tive que vir em socorro do direito! — Eu o amaldiçoei — Sim! — [...]

Esse extrato lexicaliza a “tragédia do destino”: a faca é chamada “faca da infelicidade” [“couteau du malheur”] (*das Unglucksmesser*), o grito da galinha soa “como uma maldição” [“comme une malédiction”] (*wie Fluch*) antes que o pai, substituindo o tribunal, repita sobre seu filho assassino a mesma maldição que fora pronunciada em seu lugar, no passado, por seu pai. De fato, um dia em que ele estava exasperado pelas injustas recriminações de seu pai (o avô da criança assassina), Kuntz atirou-lhe, sem o atingir, a “faca da infelicidade”. Essa afronta está na origem da crise cardíaca que matou o avô e, sobretudo, da maldição que este último lançou, na ocasião, num rallo de repreensão, sobre a família inteira. Essa maldição traduz-se pela ruína da família e pela marca de nascimento que o filho traz no braço esquerdo: uma foice ensanguentada, “sinal de Caim”. Todo o sentido da narrativa de Werner reside no redobramento da cadeia do destino trágico que atinge a família. Essa complexificação das causalidades sobressai-se bastante na comparação com os textos de Kleist e dos Grimm. O comentário de Kleist (1810, p. 149) sublinha a importância do destino, ao centrar sua interpretação no objeto: “Essa funesta faca do crime, que é, nessa tragédia, o punhal inquietante do destino” (*Das unselige Mordmesser, welches in jener Tragödie der unruhige Dolch des Schicksals ist*). Com efeito, em três retomadas, Werner faz a mesma faca desempenhar um papel nos três

diferentes assassinatos. As variações não são simples cópias da mesma anedota. Se o motivo do assassino infantil é o mesmo, Werner inventa uma causalidade narrativa diferente: se a criança mata sua irmãzinha é, certamente, porque ela viu sua mãe matar uma galinha, mas é, sobretudo, porque uma maldição pesa sobre a família. Werner acrescenta um desenlace trágico ao fazer matar o filho, que havia retornado rico e incógnito, por seu próprio pai, numa reação de desespero do hoteleiro arruinado.

Contrastando em relação a essa encenação complexa, a narrativa emprestada de Kleist pelos Grimm é composta de dois episódios: o do jogo criminoso das crianças e, em seguida, o do tribunal e da graça concedida ao assassino. Essa continuação dada ao episódio da morte torna possíveis uma análise das intenções do ator principal do crime e a interrupção do desencadeamento da violência pela graça concedida à criança assassina. Essa análise da intencionalidade na qual se baseia o julgamento acrescenta à narrativa uma interrogação sobre o agir humano. A prova que traz o feliz desenlace parece menos o fato de um tribunal civil que de um Conselho de Sábios que pronuncia uma espécie de “julgamento de Salomão”. Esse desenlace inscreve a narrativa em um gênero muito diferente da manchete de notícia. Nas notas feitas à mão em seu exemplar da coletânea de 1812, Wilhelm Grimm reprova essa narrativa de uma “lenda oriental” que põe em cena o pequeno Moisés. Ele inscreve, assim, o conto 22-I no gênero das lendas bíblicas:

*Als nach orient. Sage (Rosenöhl S. 88) Faraó den kleinen Moses spielend auf den Armen liebte, zog dieser ihn mit der einen Hand beim Barte bis zur Erde mit der andern schlug er ihm die Krone vom Haupt. Er soll versucht werden, ob er schon den Gebrauch der Vernunft habe oder nicht u es ward ihm ein Becken voll Glut u ein Becken voll Gold hingestellt. Greift es nach jener so ist es unschuldig, greift es nach dieser, ist es schuldig. Moses wollte zwar nach dem Golde greifen, allein der Erzengel Gabriel leitete ihm die Hand nach der Glut, die er zum Mund fuhrte. (Souligné par W. Grimm)*

Selon la légende orientale (Rosenöhl p. 88), en jouant, le pharaon chérissait dans ses bras le petit Moïse, celui-ci, le prenant par la barbe, le tira vers le bas d’une main et de l’autre, le frappa sur sa couronne et la fit tomber. Il dut être mis à l’épreuve, pour savoir s’il avait ou non déjà l’usage de la raison et on

posa devant lui une cuvette pleine de braises et une cuvette pleine d'or. S'il prenait des braises, alors il était innocent, s'il prenait l'or, alors il était coupable. En réalité, Moïse voulut prendre l'or, mais l'archange Gabriel guida sa main vers les braises, qu'il dirigea vers sa bouche.<sup>16</sup>

Segundo a lenda oriental (Rosenöhl, p. 88), ao brincar, o faraó carregava em seus braços o pequeno Moisés; este, pegando-o pela barba, puxou-o para baixo com uma mão e, com a outra, bateu-lhe sobre a coroa e a fez cair. Ele teve de ser posto à prova, para saber se já tinha ou não o uso da razão e puseram diante dele uma tina cheia de brasas e uma tina cheia de ouro. Se ele pegasse as brasas, então era inocente; se ele pegasse o ouro, então ele era culpado. Na realidade, Moisés quis pegar o ouro, mas o arcanjo Gabriel guiou sua mão para as brasas, que ele levou à boca. (Sublinhado por W. Grimm)

Essas notas acrescentadas garantiram o valor moral de 22-I. Ao sublinhar, claramente, a irresponsabilidade do assassino, o lugar dessa narrativa sangrenta é, de certo modo, justificado no âmbito da coletânea. Por outro lado, a explicitação do gênero de origem da narrativa torna mais manifesto o importante trabalho que os Grimm operam nos gêneros para constituir o conjunto ainda heterogêneo, em 1812, dos *Kinder- und Hausmärchen*.

O tom bastante realista, a brevidade e a simplicidade linear da narração tornam a narrativa 22-II mais terrificante e muito diferente da primeira.<sup>17</sup> Esse curto texto apresenta uma particularidade estilística que nossa tradução tenta recuperar: os fatos sucedem-se quase mecanicamente (“ensuite” [em seguida], “à la suite de quoi” [em seguida de que]). Tem-se uma sucessão linear de causas e efeitos em cadeia que acentua as correlativas de intensidade que traduzimos por “tellement... que...” [tanto... que...]:

[...] *deswegen dann die Frau SO voller Angst ward, dass sie in Verzweiflung geriet, sich von ihrem Gesinde nicht wollte trösten lassen, sondern sich selbst erhängte. Der*

16. *Kinder- und Hausmärchen. Transkriptionen und Kommentare*, edições de 1812 e de 1815, feitas por H. Rölleke, 1986, p. 61; tradução de Adam e Heidmann.

17. A respeito dessas duas narrativas, em *Poétique du conte*, Nicole Belmont (1999, p. 30) fala “de uma história em duas versões ligeiramente diferentes”. Nossa análise é bastante diferente.

*Mann kam vom Felde, und als er dies alles gesehen, hat er sich SO betruht, dass er kurz darauf gestorben ist. (nous soulignons)*

[...] à la suite de quoi, la femme fut TELLEMENT angoissée QU'elle sombra dans le désespoir, QU'elle ne voulut pas se laisser consoler ET QU'elle se pendit elle-même. L'homme revint des champs et, voyant tout cela, fut TELLEMENT triste QU'il mourut peu de temps après.

[...] em seguida de que, a mulher ficou TÃO angustiada QUE afundou no desespero, QUE não quis se deixar consolar E QUE se enforcou. O homem veio dos campos e, vendo tudo aquilo, ficou TÃO triste QUE morreu pouco tempo depois. (Ênfase de Adam e Heidmann)

A intencionalidade humana é aqui reduzida: o jogo das crianças é “inocente”, a mãe mata impulsivamente seu filho assassino, a criança menor se afoga por acidente. Se a agentividade é fraca, a emoção dos agentes é, no entanto, máxima, e seus estados mentais acentuados. É o impulso passional do desespero que conduz a mãe ao suicídio e é a intensidade do sofrimento que mata o pai. Essa forma bastante econômica leva a uma narrativa minimalista. Como filólogos eruditos, nas notas impressas, os irmãos Grimm assinalam a fonte e, sobretudo, a continuação dessa história que parece tirada de uma coletânea de *exempla*. Eles indicam as *Mélanges*, de Martin Zeiler, o qual teria, ele próprio, no século XVII, copiado a narrativa das *Lectiones memorabiles* de Johan Wolf, e dão a continuação dessa história que eles, então, decidiram cortar:

*Es wird hinzugesetzt, der Papst, der zur Zeit dieser Geschichte gelebt und ein fertiger Poet gewesen, habe versucht sie in ein Distichon zu bringen, es aber nicht vermocht. Da habe er einen staatlichen Preis darauf gesetzt, den ein armer Student verdienen wollen, dieser habe sich auch lange umsonst gequält, bis er endlich unmutig die Feder weggeworfen und ausgerufen: “kann ich's nicht, so mag's der Teufel machen!” Dieser sei alsbald erschienen, habe gesagt er wolle es zu Stand bringen, die Feder aufgenommen und geschrieben:*

*Sus, pueri bini, puer unus, nupta, maritus,  
Cultello, lympa, fune, dolore cadunt.*

Il est dit que le Pape, qui vivait à l'époque de cette histoire et qui était un poète accompli, aurait tenté de la mettre en distique, mais n'y serait pas parvenu.

Il aurait alors proposé un prix considérable, qu'un pauvre étudiant aurait voulu remporter, celui-ci se serait, lui aussi, donné bien du mal pour rien, jusqu'à ce que, finalement, découragé, il jette sa plume et s'écrie: "Si je ne peux pas, que le diable le fasse!" Ce dernier serait aussitôt apparu, aurait dit qu'il voulait le faire, il aurait pris la plume et aurait écrit:

Le cochon, les deux garçons, le garçon seul, l'épouse, le mari,  
Par le couteau, l'eau, la corde, la douleur, tombent.<sup>18</sup>

Diz-se que o Papa, que vivia na época desta história e era um poeta completo, teria tentado escrevê-la em dístico, mas não teria conseguido. Ele teria então proposto um prêmio considerável, que um pobre estudante teria querido ganhar; este teria, ele também, se dado bem mal por nada, até que, finalmente, desencorajado, atirou sua pena e gritou: "Se eu não posso, que o diabo o faça!". Este último teria logo aparecido, teria dito que queria fazer, teria pego a pluma e teria escrito:

O porco, os dois meninos, o menino só, a esposa, o marido,  
Pela faca, pela água, pela corda, pela dor, tombam.

Ao rejeitar, nas notas, essa continuação da história de morte, os Grimm suprimem a reflexão metanarrativa sobre o horror dos fatos relatados. Nesse prolongamento de 22-II, o horror é concentrado em um dístico sintática e narrativamente muito interessante. O primeiro verso, que corresponde à parte temática dessa frase periódica latina, enumera a lista de vítimas (*patients*, na terminologia da gramática dos casos). As mortes do porco, das três crianças e dos pais são, assim, gramaticalmente colocadas sob um mesmo plano. A parte remática da frase põe o verbo *cadunt* em relevo no final do período. O duplo sentido do verbo latino é atualizado aqui: o sentido de *morrer, desaparecer, sucumbir*, certamente, mas também o sentido retórico-gramatical de *fim de frase* ou *fechamento rítmico do período*. Sobrevindo após a lista dos diferentes instrumentos da morte (em gramática dos casos, fala-se de *ablativus instrumentalis* ou de *instrument*), esse verbo uniformiza, sem qualquer expressão de emoção nem tentativa de explicação, a morte de todas as personagens (atitude da qual só o diabo

18. Grimm, 1986 (v. 2), p. XVI; são nossas as traduções, para o francês, das notas do volume de 1815 e do dístico latino.

parece capaz). Reforçada pelo paralelismo poético, essa relação dos instrumentos (verso 2) com os pacientes-vítimas (verso 1) tem por efeito, sobretudo, fazer desaparecer sintaticamente os agentes da ação. A narratividade é, assim, reduzida a seu mais baixo grau de manifestação. A simples enumeração, sob forma de relação de ações desprovidas de agentes e de motivações, tem mais peso do que a intriga. O agir humano não é questionado nem esclarecido pela narrativa. Estamos muito longe da definição das “condições elementares de uma sequência narrativa” e da narrativa proposta por Umberto Eco (1985, p. 137) em *Lector in Fabula*:

Uma narração é uma descrição de ações que requer, para cada ação descrita, um *agente*, uma *intenção* do agente, um *estado* ou mundo possível, uma *mudança*, com sua *causa* e *questão* que a determina; poderíamos acrescentar a isso *estados mentais*, *emoções*, *circunstâncias*.

A narrativa 22-II difere da factualidade linear do dístico atribuído ao diabo em pessoa. Sua narrativa mínima confere uma outra orientação genérica ao *Kinder- und Hausmärchen*. Por outro lado, as notas dos Grimm inscrevem esse núcleo narrativo no gênero das lendas e dos contos religiosos cristãos. Ao suprimir essa dimensão “diabólica”, os Grimm colocam, assim, a cadeia mortal dos atos em um outro mundo semântico e genérico.

### 1.3 Contos de medo e contos de advertência

Inseridos na coletânea da primeira edição, os *Kinder- und Hausmärchen* 22-I e 22-II são peritextualmente declarados “Märchen”. Os textos que os rodeiam são mais contos maravilhosos. Torna-se, assim, difícil reconhecer, no drama familiar de tom realista e cru de 22-II, o “charme indescritível” que os Grimm (1986, p. VIII-IX) atribuem aos “inocentes contos domésticos” em seu prefácio de 1812.

Innerlich geht durch diese Dichtungen dieselbe Reinheit, um derentwillen uns Kinder so wunderbar und seelig erscheinen [...].

Diese unschuldige Vertraulichkeit des grössten und kleinsten hat eine unbeschreibliche Lieblichkeit in sich, und wir mögten lieber dem Gespräch de Sterne mit einem armen verlassenen Kind im Wald, als dem Klang der Sphären zuhören- Alles schöne ist golden und mit Perlen bestreut, selbst goldne Menschen leben hier, das Unglück aber eine finstere Gewalt, ein ungeheurer menschenfressender Riese, der doch wieder besiegt wird, da eine gute Frau zur Seite steht, welche die Noth glücklich abzuwenden weiss, und dieses Epos endigt immer, indem es eine endlose Freude aufzut. (1812: VIII et IX)

Ces compositions sont traversées par la même pureté intérieure qui nous fait apparaître les enfants si merveilleux et bienheureux [...].

Cette innocente familiarité du plus grand et du plus petit recèle un charme indescriptible [...]. Tout ce qui est beau est d'or et semé de perles, même des hommes en or vivent ici, mais le malheur est une force sinistre, un géant qui dévore les êtres humains et cependant finit par être vaincu, puisqu'une femme pleine de bonté est là, qui sait détourner la détresse avec bonheur, et cette épopée se termine toujours en ouvrant sur une joie sans fin. (Grimm, 1812, p. VIII-IX; tradução de Adam e Heidmann)

Essas composições estão atravessadas pela mesma pureza interior que nos revelam as crianças maravilhosas e felizes [...].

Essa inocente familiaridade da maior e da menor irradia um charme indescrevível [...]. Tudo o que é belo é de ouro e semeado de pérolas, mesmo homens de ouro vivem aqui, mas o mal é uma força sinistra, um gigante que devora os seres humanos e, no entanto, acaba por ser vencido, uma vez que uma mulher cheia de bondade está lá, que sabe desviar a desgraça com bondade, e essa epopeia termina sempre abrindo uma alegria sem fim.

Longe de “desviar a desgraça” e de terminar “com uma alegria sem fim”, o conto das crianças açougueiras torna visível o afastamento que existe entre a definição projetiva dos Grimm e certos textos da primeira edição de 1812. É essa presença de histórias que amedrontariam as crianças (*Kinderschreckgeschichten*) que é criticada por Achim von Arnim, esposo e pai dos dedicatários do volume de 1812. Wilhelm Grimm responde-lhe, numa carta de 28 de janeiro de 1813, que emprestava a essas duas narrativas um valor educativo: “O conto do abate” [*Das Märchen von dem*

*Schlachten*] foi-me contado por minha mãe, na minha juventude, mas ele me tornou, justamente, mais prudente e medroso ao brincar” (1985, p. 1279; tradução nossa). Em 1819, os irmãos Grimm renunciam a retomar esses dois “*Märchen*” na segunda edição. Esses textos estão muito deslocados em relação à definição genérica dos Grimm e ao sentido educativo e moral que vai orientar, cada vez mais explicitamente, as reedições sucessivas dos *Kinder- und Hausmärchen*. No entanto, eles não suprimirão o texto imediatamente seguinte: *Von dem Mäuschen, Vögelchen und der Bratwurst* (*Du souriceau, du petit oiseau et de la saucisse*) [Do pequeno camundongo, do passarinho e da salsicha].

Esse conto 23, que, no entanto, termina muito mal, apresenta uma característica muito diferente de 22-I e de 22-II. Desde a cena de abertura, estamos num mundo maravilhoso onde o passarinho, o pequeno camundongo e a salsicha são, todos, dotados de fala e capazes de ações humanas:

## 23.

*Von dem Mäuschen, Vögelchen und der Bratwurst*

*Es waren einmal ein Mäuschen, ein Vögelchen und eine Bratwurst in Gesellschaft gerathen, hatten einen Haushalt gefuhrt, lang wohl und köstlich im Frieden gelebt und trefflich an Gutern zugenommen. Des Vögelchens Arbeit war, dass es täglich in Wald fliegen Holz beibringen musste. Die Maus sollte Wasser tragen, Feuer anmachen und Tisch decken, die Bratwurst aber sollte kochen.* (Grimm, 1986 [1812], p. 104)

*Du souriceau, du petit oiseau et de la saucisse*

Une fois, un souriceau, un petit oiseau et une saucisse s'étaient mis ensemble; formant un ménage, ils avaient longtemps fort bien vécu, délicieusement en paix et avaient largement prospéré. Le petit oiseau avait pour tâche de voler chaque jour dans la forêt pour ramasser du bois; le souriceau devait porter l'eau, allumer le feu et mettre la table; la saucisse quant à elle devait faire la cuisine.

## Do pequeno camundongo, do passarinho e da salsicha

Uma vez, um pequeno camundongo, um passarinho e uma salsicha haviam ficado juntos; formando uma família, eles haviam por muito tempo vivido muito bem, deliciosamente e em paz e haviam largamente prosperado. O

pequeno pássaro tinha por tarefa voar cada dia na floresta para juntar lenha; o pequeno camundongo devia trazer a água, acender o fogo e pôr a mesa; a salsicha, por sua vez, devia cozinhar.

O narrador interrompe logo, claramente, a orientação argumentativa desse conto: “*Wem zu wohl ist, den gelustert immer nach neuen Dingen!*” (Celui qui se sent trop bien convoite toujours de nouvelles choses! [Aquele que se sente bem demais ambiciona sempre coisas novas!]). A retórica considera esse enunciado que resume exclamativamente a narrativa como um *epifenômeno*. Nessa posição, ele exerce um duplo papel de orientação argumentativa e de prefiguração da continuação da intriga, transformando a narrativa em simples ilustração da máxima moral. Na continuidade, o passarinho propõe mudar a ordem das tarefas e essa revolução social termina com a morte dos três heróis: a salsicha é massacrada e devorada por um cão, o pequeno camundongo é cozido na frigideira e o passarinho, afogado num poço. Essa narrativa 23 não tem a nudez do texto 22-II e do dístico do diabo, do qual se aproxima em razão de seu fim catastrófico. Estes últimos não comportam moral explícita e desenrolam-se em um mundo bastante realista, que não tem nada a ver com as tarefas domésticas de salsicha, passarinho e pequeno camundongo.

Em vez de fazer do vasto gênero dos contos um conjunto homogêneo com desenlace feliz, ele é útil para distinguir os *contos de medo* (*Kinderschreckmärchen*) e os *contos de advertência* ou de *alerta* (*Warnmärchen*). A saída dramática de 22-II e de 23 inscreve-os mais propriamente na primeira variação genérica. Por comparação, o *Rotkäppchen* [Chapeuzinho Vermelho] dos Grimm é mais um *conto de advertência* ou de *alerta*. Em um primeiro momento, a menininha, retirada do ventre do lobo pelo caçador, extrai, ela mesma, uma lição de sua aventura:

*Da waren alle drei vergnugt; der Jäger zog dem Wolf den Pelz ab und ging damit heim, die Großmutter aß den Kuchen und trank den Wein, den Rotkäppchen gebracht hatte, und erholte sich wieder, Rotkäppchen aber dachte: “Du willst dein Lebtag nicht wieder allein vom Wege ab in den Wald laufen, wenn dir’s die Mutter verboten hat”.* (Grimm, 2001 [1857], p. 159-160)

Alors tous les trois furent heureux; le chasseur dépeça le loup, la grand-mère mangea le gâteau et but le vin que Petit Chaperon Rouge lui avait apporté. Mais Petit Chaperon Rouge pensa: "Jamais plus de ta vie tu ne quitteras le chemin pour courir toute seule dans la forêt, quand ta mère te l'a défendu".

Então todos os três foram felizes; o caçador despedaçou o lobo, a avó comeu o bolo e bebeu o vinho que Chapeuzinho Vermelho havia-lhe trazido. Mas Chapeuzinho Vermelho pensou: "Jamais em tua vida tu deixarás o caminho para correr sozinha na floresta, quanto tua mãe te tenha proibido isso".

Mas a história contada pelos Grimm não acabou ainda. Ela continua com uma aplicação da advertência bem guardada pela heroína, que figura, assim, a "boa" compreensão visada nos jovens leitores e ouvintes do conto:

*Es wird auch erzählt, daß einmal, als Rotkäppchen der alten Großmutter wieder Gebackenes brachte, ein anderer Wolf ihm zugesprochen und es vom Wege habe ableiten wollen. Rotkäppchen aber hutete sich und ging gerade fort seines Wegs und sagte der Großmutter, daß es dem Wolf begegnet wäre, der ihm guten Tag gewünscht, aber so böß aus den Augen geguckt hätte: "Wenn's nicht auf offner Straße gewesen wäre, er hätte mich gefressen." — "Komm", sagte die Großmutter, "wir wollen die Türe verschließen, daß er nicht herein kann." Bald darnach klopfte der Wolf an und rief: "Mach auf, Großmutter, ich bin das Rotkäppchen, ich bring dir Gebackenes." Sie schwiegen aber still und machten die Türe nicht auf: da schlich der Graukopf etlichemal um das Haus, sprang endlich aufs Dach und wollte warten, bis Rotkäppchen abends nach Haus ginge, dann wollte er ihm nachschleichen und wollt's in der Dunkelheit fressen. Aber die Großmutter merkte, was er im Sinn hatte. Nun stand vor dem Haus ein großer Steintrog, da sprach sie zu dem Kind: "Nimm den Eimer, Rotkäppchen, gestern hab ich Wurste gekocht, da trag das Wasser, worin sie gekocht sind, in den Trog." Rotkäppchen trug so lange, bis der große, große Trog ganz voll war. Da stieg der Geruch von den Wursten dem Wolf in die Nase, er schnupperte und guckte hinab, endlich machte er den Hals so lang, daß er sich nicht mehr halten konnte und anfing zu rutschen: so rutschte er vom Dach herab, gerade in den großen Trog hinein, und ertrank. Rotkäppchen aber ging fröhlich nach Haus, und tat ihm niemand etwas zuleid. (Grimm, 2001 (1857), p. 159-160)*

On raconte aussi, qu'une fois, lorsque Petit Chaperon Rouge apporta de nouveau du gâteau à sa vieille grand-mère, un autre loup lui adressa la parole

pour la détourner de son chemin. Mais Petit Chaperon Rouge s'en garda bien et continua à marcher tout droit, et dit à sa grand-mère qu'elle avait vu le loup, qu'il lui avait souhaité le bonjour, mais qu'il l'avait regardée avec un air tellement méchant: "Si ça n'avait pas été en pleine rue, il m'aurait dévorée." — "Viens, dit la grand-mère nous allons fermer la porte comme ça il ne pourra pas entrer". Peu après, le loup frappa à la porte et cria: "Ouvre, grand-mère, c'est le Petit Chaperon Rouge, je t'apporte du gâteau!" Mais elles gardèrent le silence et n'ouvrirent pas la porte, alors le méchant fit plusieurs fois le tour de la maison et sauta enfin sur le toit, voulant attendre le retour du Petit Chaperon Rouge chez lui le soir, alors il l'aurait suivie et la dévorée dans l'obscurité. Mais la grand-mère devina ce qu'il avait en tête; devant la maison il y avait une grande auge de pierre: "Va chercher le seau, Petit Chaperon Rouge, hier j'ai fait cuire des saucisses, porte l'eau dans laquelle je les ai fait cuire dans la grande auge de pierre." Petit Chaperon rouge en porta jusqu'à ce que la grande, grande auge fût pleine. Alors l'odeur des saucisses monta au nez du loup, il renifla et regarda en bas, et tendit enfin tellement le cou qu'il ne pouvait plus se tenir, commença à glisser, et glissa du toit et tout droit dans la grande auge de pierre et se noya. Petit Chaperon Rouge en revanche regagna sa maison joyeusement et en sécurité. (Tradução de Adam e Heidmann)

Conta-se, também, que, uma vez em que Chapeuzinho Vermelho trouxe de novo bolo para sua velha avó, um outro lobo dirigiu-lhe a palavra para desviá-la de seu caminho. Mas Chapeuzinho Vermelho se pôs bem alerta e continuou a andar em frente, e disse a sua avó que ela havia visto o lobo, que ele havia-lhe desejado bom dia, mas que ele a havia olhado com um ar muito malvado: "Se isso não houvesse sido em plena rua, ele haveria me devorado". Pouco depois, o lobo bateu à porta e gritou: "Abre, vovó, é o Chapeuzinho Vermelho, eu trago-lhe bolo!" Mas elas guardaram silêncio e não abriram a porta, então o malvado fez várias voltas em torno da casa e pulou enfim sobre o telhado, querendo esperar a volta do Chapeuzinho Vermelho para casa à noite, então ele iria segui-la e devorá-la na escuridão. Mas a avó adivinhou o que ele tinha na cabeça; diante da casa havia um grande cocho de pedra: "Vá buscar o balde, Chapeuzinho Vermelho, ontem eu cozinhei salsichas, ponha a água na qual eu as cozinhei no grande cocho de pedra.". Chapeuzinho Vermelho levou água até que o grande, grande cocho ficou cheio. Então o odor das salsichas subiu para o nariz do lobo, ele cheirou e olhou embaixo, e estendeu enfim tanto o pescoço que não podia mais se segurar, começou a

escorregar, e escorregou do teto e bem direto dentro do grande cocho de pedra e se afogou. Chapeuzinho Vermelho, no entanto, voltou para sua casa alegremente e em segurança.

Se os Grimm toleram o fim dramático de uma história de salsicha, eles se distanciam do encerramento brutal do Chapeuzinho Vermelho de Perrault.<sup>19</sup> *Rotkäppchen* apresenta uma estrutura flexível que integra sua compreensão ao agir da própria heroína. Os contos 22-I, 22-II e 23 recusam toda idealização do mundo e mantêm o que André Jolles (1972, p. 192) chama de “imoralidade da realidade”. O que se toma por uma lei do gênero (a recompensa dos bons e a punição dos malvados, a reparação das injustiças e dos malfeitos) não é, de fato, mais do que uma escolha entre possíveis variações genéricas.

Após este estudo das variações de uma história derivada do mesmo gênero narrativo dos *exempla*, o capítulo seguinte vai-nos permitir examinar um outro *Märchen* que os Grimm introduziram na sua coletânea dos *Kinder- und Hausmärchen* e depois o suprimiram — por razões bem diferentes. Foi, igualmente, uma similitude de intriga que motivou nossa atenção sobre as duas maneiras, dessa vez, contemporâneas, de conceber o gênero do conto que os irmãos Grimm e Andersen elaboram com base na diferença. Os Capítulos 2 e 3 vão mostrar isso.

---

19. Ver a esse respeito, Heidmann, 2009b.