

**PARALELOS POÉTICO-PICTÓRICOS ENTRE O CONTO DE FADAS A PEQUENA
VENDEDORA DE FÓSFOROS E O QUADRO A LAVADEIRA**

**POETIC AND PICTORICAL PARALLELS BETWEEN THE FARY TALES A *PEQUENA
VENDEDORA DE FÓSFOROS* AND THE PAINTING A *LAVADEIRA*.**

Véra Beatriz Medeiros Bertol de Oliveira

Mestranda em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM)

E-mail: verabertol@hotmail.com

RESUMO

Este trabalho busca identificar as relações poéticas e pictóricas existentes entre a literatura e a pintura, especificamente aquelas encontradas na obra *A Pequena Vendedora de Fósforos* (1845), do escritor de contos infantis Hans Christian Andersen (1805-1875), e no quadro *A Lavadeira* (1863), de Honoré-Victorien Daumier (1808-1879). A partir da leitura de ambas as formas artísticas, nosso intuito é desvelar, na palavra e na imagem, os símbolos indicadores e intencionais que, ao atingirem nossa audição e nossa visão, suscitam um movimento inconfundível e indivisível de apreensão. Esse fato abre horizontes, a fim de que as múltiplas interpretações e reflexões dialéticas da criação artística ultrapassem os tempos.

Palavras - chave: Palavra. Imagem. Conto de Fadas. Quadro.

ABSTRACT

This study attempts to identify the poetic and pictorial relationship between literature and painting, specifically those found in the book *A pequena vendedora de fósforos* (1845), by the children's author Hans Christian Andersen (1805-1875), and the painting *A lavadeira* (1863), by Honoré-Victorien Daumier (1808-1879). From the reading of both art forms, our intent is to reveal in word and image, the symbols and indicators that intentional, to achieve our vision and our hearing, raise an unmistakable and indivisible apprehensible movement. This fact opens horizons to the multiple interpretations of dialectical reflections and artistic creations transcend times.

Key words: Word. Image. Fairy tales. Picture.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A possível emulação fraternal entre a imagem e a palavra chega-nos nas primeiras linhas da *Poética* de Aristóteles (384-322 a. C). Entretanto, precisamos reconhecer que a idéia é mais antiga do que se possa imaginar, pois desde os tempos mais longínquos de nossa condição humana, ela já havia sido planejada em nosso pensamento como forma de imitar ou compreender a natureza por intermédio dos sinais deixados nas paredes das cavernas por nossos ancestrais, bem como pelos hieróglifos e símbolos dos antigos povos egípcios. Mario Praz (1982), ao refletir sobre essa questão, esclarece-nos que tal cotejo sobre a palavra e a imagem se dá somente entre as metas e os meios de expressão e, que, a necessidade de buscar uma relação entre pintura e poesia é um desejo primordial do homem, que permanece até os dias de hoje.

Considerando que esse fato abre horizontes, a fim de que as múltiplas interpretações e reflexões dialéticas da criação artística ultrapassem os tempos, nosso objetivo é buscar na palavra e na imagem os símbolos indicadores que favorecem uma apreensão inconfundível da obra, proporcionando conhecimento e prazer estético.

UT PICTURA POESIS: O PARALELISMO ARTÍSTICO ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM

Para Aristóteles (1997), as artes em geral se constituem em imitação. A imitação de uma ação seria o mito (fábula), que, por sua vez, seria a combinação dos atos dos personagens, os quais poderiam ser passíveis de verossimilhança com a realidade, a partir de diferentes meios como a pintura e a palavra escrita, pois tanto o retratista quanto o poeta cumprem bem o papel de imitadores. Nesse sentido, “assim como alguns imitam muitas coisas figurando-as por meio de cores e traços (uns graças à arte; outros à prática) e outros o fazem por meio da voz [...]” (ARISTÓTELES, 1997, p. 19).

A base da aprendizagem, para o filósofo, estaria relacionada ao conceito de *mimesis* ou imitação do que é belo. Desse modo, o homem seria um ser mimético e a imitação produziria inevitavelmente uma forma de aprendizagem, na qual a ação empreendida despertaria certo prazer ao ver o imitado, desencadeando o processo que possibilita a nós, seres humanos, conhecer o estar e o ser no mundo. Segundo Bosi (1985, p. 8), isso é o que

“nos leva a sondar o *ser* da arte enquanto modo específico de os homens entrarem em relação com o universo e consigo mesmo”.

No pensamento clássico que até aquela época vigorava, a imitação tratava de um fato geral, refletindo-se inclusive na clássica formulação horaciana “*Ut pictura poesis*” que o eternizaria, pois ela incitaria o debate infundável em relação à semelhança entre as duas artes, ao afirmar que “poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz [...]” (HORÁCIO, 1997, p. 65).

Desse modo, Horácio (I a. C), ao retomar e dar continuidade ao pensamento aristotélico, registra em sua *Arte Poética* o que é fugaz e o que se perpetua na obra de arte, esclarecendo que, assim como certas pinturas, determinados poemas são temporais, pois agradam uma única vez. Outros, por terem sempre algo a dizer, são atemporais e suportam o peso do olhar crítico e particularizado do esteta ou do expectador ao longo do tempo sem, com isso, perder seu valor estético. Sendo assim, a obra de arte se converte em algo que estabelece para si mesma um valor perene e uma harmonia interna capaz de mantê-la íntegra. A prova disso é que “a Atenas da antigüidade ficou em ruínas – mas a *Antígona* subsiste. A Roma da Renascença deu em confusão – mas o teto da Capela Sistina foi pintado” (FORSTER, 1970 *apud* PRAZ, 1982, p. 1).

Praz (1982) argumenta que o que interessa na obra de arte é sua notável especificidade, não o que possa ser comum entre um poema e uma pintura, mas sim aspectos inerentes a cada um e que os diferenciam, tornando-os exclusivos justamente pelas suas particularidades. O pacto artístico entre pintura e poesia, portanto, não deve ser visto como algo que outorgue uma correspondência direta entre as duas artes, salvo no caso de um propósito significativo e uma poética passível de comparação, juntamente com meios técnicos previamente constituídos e uma grande apropriação do tema e do assunto às formas de expressão artísticas pré-estabelecidas, tanto pelo pintor, quanto pelo poeta.

Na era helenística, houve uma acentuada preponderância da poesia pictórica, consagrada à narração de figuras e episódios mitológicos, especialmente àquela denominada efrástica. Esse gênero de poesia caracteriza-se pela descrição de manifestações artísticas como uma pintura, uma escultura etc., bem como sua interpretação, o que confere ao sujeito poético uma importante e singular existência, pois é ele quem recebe a imagem e é para ele que ela expressa algo. Sua atenção recai, fundamentalmente, sobre a possibilidade que as imagens têm de representar o mundo.

De acordo com Aguiar e Silva (1990), a forma mais perfeita de poesia efrástica é a célebre descrição do escudo de Aquiles encontrada no canto XVIII da *Ilíada*.

Fabricou primeiro um escudo grande e forte,
lavrado por todos os lados. Põe-lhe uma cercadura lustrosa,
tríplice e coruscante, com um talabarte de prata.
Cinco eram as camadas que dispôs, e em cada uma delas
compõe, lavadores numerosos, com seus sábios pensamentos.
Forjou lá a terra, o céu e o mar,
com o sol infatigável e a lua na plenitude,
e ainda quantos astros coroam o céu,
as Pléiades e as Híades, e a força de Orion,
e a Ursa, conhecida igualmente pelo nome de Carro,
que gira no mesmo lugar e espreita para o Orion,
e é a única que não coube tomar banho no Oceano.
Forjou também duas cidades de homens falantes,
mui belas. Numa havia bodas e festins:
ao luar dos archotes, levam pela cidade as noivas
saídas do tálamo; elevam-se no ar muitos cantos nupciais.
Rodopiam os jovens na dança e, no meio deles,
flautas e cítaras erguem a melodia.

A narração sucessiva dos eventos desvela os traços pictóricos e poéticos que se intercalam, oferecendo ao leitor quadros e imagens nos quais a realidade do eu-poético pode ser imaginada como uma pintura, um quadro em que as ações dos personagens passam da imobilidade da imagem para o movimento das palavras.

Para o autor, a possível relação entre a arte pictórica e a arte poética poderia explicar a preferência dada - pelos pintores do Renascimento ou do Classicismo, pelo tema encontrado em seus quadros - às figuras e cenas retiradas de obras poéticas. No entanto, houve uma maior relevância nas possíveis relações entre a literatura e as artes plásticas a partir do final do século XIX, intensificando-se no século XX com o Modernismo e, acima de tudo, com as Vanguardas históricas (Futurismo, Surrealismo, Cubismo e Expressionismo), como podemos observar no fragmento do poema *Ode Triunfal*, de Álvaro de Campos (1914).

Os marinheiros que se sublevaram
Enforcaram o capitão numa verga.
Desembarcaram um outro numa ilha deserta.
Marooned!
O sol dos trópicos pôs a febre da pirataria antiga
Nas minhas veias intensivas.
Os ventos da Patagónia tatuaram a minha imaginação
De imagens trágicas e obscenas.
Fogo, fogo, fogo, dentro de mim!
Sangue! sangue! sangue! sangue!
Explode todo o meu cérebro!
Parte-se-me o mundo em vermelho!
Estoiram-me com o som de amarras as veias!

E estala em mim, feroz, voraz,
A canção do Grande Pirata,
A morte berrada do Grande Pirata a cantar
Até meter pavor plas espinhas dos seus homens abaixo.
Lá da ré a morrer, e a berrar, a cantar:

Fifteen men on the Dead Man's Chest.
Yo-ho ho and a bottle of rum!

E depois a gritar, numa voz já irreal, a estostrar no ar:

Darby M'Graw-aw-aw-aw-aw!
Darby M'Graw-aw-aw-aw-aw!
Fetch a-a-aft the ru-u-u-u-u-u-u-u-u-u, Darby.

Eia, que vida essa! essa era a vida, eia!
Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!
Eh-lahô-lahô-laHO-lahá-á-á-à-à!
Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!

Quilhas partidas, navios ao fundo, sangue nos mares!
Conveses cheios de sangue, fragmentos de corpos!
Dedos decepados sobre amuradas!
Cabeças de crianças, aqui, acolá!
Gente de olhos fora, a gritar, a uivar!
Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!
Eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh-eh!

Atentemos para o fato de que, no poema futurista, as estruturas verbais são reforçadas pela grafia icônica que destaca a natureza pictórica do texto. Essa grafia suprime a linearidade textual e encaminha o leitor-observador, que, para muito além do texto lido, se volta para um texto que pode ser visto pela própria estrutura composta por seu criador, em que “o signo verbal assume aí plenamente a sua nova função – de imagem plástica – e faz parte inalienável da composição e da própria mensagem visual” (DIONÍSIO, 1983, p. 12).

A obra, desse modo, transforma-se em um significante cujo significado é dado pelo leitor, pois “a arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se *transforma* a matéria oferecida pela natureza e pela cultura” (BOSI, 1985, p. 13). Nesse ponto, o trabalho da *mimesis* de produção gera certa surpresa porque o produto artístico percebido é algo que não pode mais ser lido ou visto de acordo com os códigos estruturais e culturais vigentes e, portanto, como argumenta Iser (1996, p. 91) “alcança assim o grau de estranheza indispensável para que as disposições de seus receptores sejam afetadas”.

Ao término da leitura ou da audição de um texto literário nesses moldes, ou seja, um texto não reduzido a um amontoado de palavras dispersas ao longo de uma linha, o receptor cognitivamente elabora sua própria conclusão e, até mesmo quando o objeto artístico, como observa Aguiar e Silva (1990, p. 173), “se tratar de um gigantesco quadro de Rubens, o texto

permanece materialmente presente, como um todo, ao seu olhar”. Nesse caso, a correspondência entre texto e imagem se sobressai e se justifica, pois as múltiplas faces da estética tanto se realizam no texto literário, como no pictórico.

Para Garcia Berrio e Hernández Fernández (1988), qualquer quadro se expõe em sua objetividade material como um texto e o texto poético se define não só por ser uma estrutura específica de material comunicativo-lingüístico, mas, principalmente, porque, a partir de particularidades verbais, revela, comunica e ativa o universo da imaginação do homem.

Por outro lado, segundo Joly (2001), as semelhanças entre as imagens textuais e pictóricas podem ser examinadas a partir do desejo de compreensão desse universo imaginário, ou pelo simples prazer suscitado pela própria análise com o objetivo de aumentar os conhecimentos derivados da reconstrução de sentido dado pelo receptor da obra. Porém, esclarece que essa similaridade buscada nas artes não pode ser feita aleatoriamente sem objetivos e cautela e, muito menos, com a preocupação de que, ao se analisar uma obra, esta possa perder seu valor estético. Posteriormente, o estudo minucioso pode até mesmo aumentar o prazer estético e comunicativo despertado pelas obras.

A análise também estimula a visão receptiva natural, pois a imagem corresponde à expressão de um pensamento. Tal pensamento, para ser manifestado, se vale de uma linguagem que, amparada por sinais, sejam eles visuais ou fonéticos, estabelece a comunicação de algo, proporcionando uma função educativa e favorecendo “todas as garantias de liberdade intelectual que a análise pedagógica da imagem pode proporcionar” (JOLY, 2001, p. 48).

Assim, tanto na arte poética, quanto na pictórica, podemos analisar os traços comuns de que são compostas, a fim de observar o valor e a distinção desses elementos, bem como a expectativa estética que suscitam em cada época. Por isso, o entendimento da linguagem instituída nas artes segue provocando anseios e necessidades, pois pode desvelar a própria realidade do homem ao dar um novo sentido às experiências vivenciadas, alargando o campo da percepção, da sensibilidade e da imaginação, conduzindo à reflexão.

DESVELANDO PARALELOS POÉTICOS/PICTÓRCOS ENTRE AS OBRAS A LAVADEIRA E A PEQUENA VENDEDORA DE FÓSFOROS

Seguindo o pensamento de Bosi (1985, p. 64), ao argumentar que “as potencialidades da imagem e da palavra gozam de um dom talvez inexaurível: o de formar novas

arborescências que dialetizam a expressão da seiva original”, buscaremos com a leitura do conto *A pequena vendedora de fósforos*, bem como do quadro *A Lavadeira*, desvelar, na palavra e na imagem, seus símbolos indicadores e intencionais que, ao atingirem nossa audição e nossa visão, suscitam um movimento inconfundível e indivisível de apreensão, fato que favorece e abre espaços para que as múltiplas interpretações e reflexões dialéticas da criação artística de outrora alcancem a contemporaneidade.

Na obra pictórica, destacamos o trabalho do pintor francês Honoré-Victorien Daumier (1808-1879). O artista usa sua arte como uma crítica ferrenha à desigualdade social e à opressão política da França pós-revolucionária que, logo após a derrota de Napoleão, se vê em meio a uma profunda inquietação, devido ao descontentamento do povo com o novo regime e às atrocidades cometidas pelo exército francês a mando de Louis-Philippe de Orléans. Este, valendo-se de uma selvageria sem fim, ordena que sejam destruídas famílias inteiras pelo simples fato de reclamarem dos altos preços das mercadorias necessárias a sua sobrevivência.

Os temas sociais e políticos, que permeiam desde o início a obra de Daumier, são nutridos pelas longas conversas que mantêm com seus amigos, que são “cabeças pensantes e sensíveis” da França de Louis-Philippe, como o poeta Baudelaire, o historiador Michelet e pintores como Corot e Delacroix. Considerado por seus conterrâneos como um grande caricaturista, Daumier, por volta de 1848, começou a se dedicar à pintura, porém nunca chegou a se considerar um pintor e dizia que a pintura era, para ele, um objetivo inatingível. Por esse auto-julgamento, seu grande amigo Baudelaire, em 1857, afirma: “o que faz Daumier pertencer à ilustre família dos mestres é que seus desenhos são naturalmente coloridos [...] Neles precisamos intuir a cor, assim como se intui um pensamento” (DAUMIER, 1968, p. 5).

Em suas obras, Daumier (1968) se vale das cores esmaecidas em que os detalhes minuciosos das cenas são desprezados, favorecendo a dança ou o contraste entre luz e sombra – *chiaroscuro* – técnica também conhecida como perspectiva tonal. Nesse procedimento técnico, os motivos escuros recebem um foco de luz, oriunda de uma única e, nem sempre representada fonte, definindo formas, o que exige do artista um conhecimento profundo de perspectiva e do efeito físico da luz nas superfícies e sombras. A técnica dominada por Daumier, aprendida desde cedo nos museus de Paris, se deve aos trabalhos do mestre Leonardo da Vinci com quem, de acordo com Bosi (1985, p. 34), a “pintura e o desenho assumem o estatuto de *ciências da visão*, portanto formas nobres de conhecimento cujo foco vivo está no olho humano, olho alerta e pensante, olho da inteligência”.

Uma das obras mais significativas da época pós-revolucionária francesa é *A Lavadeira* (1863), que se destaca como um comovente e sensível trabalho do pintor, o qual mostra o estereótipo dos humildes da França do século XIX. A obra é uma composição severamente simbólica que retrata a condição social corroída pela miséria que acompanha o ser humano da infância à idade adulta. O destaque da imagem está na mulher que, com uma mão, puxa uma criança, possivelmente sua filha, aos tropeços pela escada e, com a outra, carrega um saco de roupas lavadas ou por lavar, mostrando, pelas suas vestes e pela postura, a idéia da sua condição social.



A Lavadeira (1863). Honoré-Victorien Daumier, Museu de Orsay – França.

Podemos observar que não há uma definição nos traços fisionômicos das duas figuras. As cores frias e os tons sombrios evidenciam e sugerem, quase melancolicamente, o esforço despendido e o cansaço pelo trabalho realizado. Outro destaque são as vestes nas quais se observa que a criança não foi poupada, pois assim como a mulher, ela também está com as mangas arregaçadas, dando a entender que compartilhou da labuta. A cena corrobora as palavras de Ariès (1981, p. 101) sobre a criança daquela época, quando diz que “assim que ela superava esse período de alto nível de mortalidade, em que sua sobrevivência era improvável, ela se confundia com os adultos”.

O quadro expõe a criança que se esforça para atingir o último degrau da escada, trazendo na mão uma espécie de pá, dando a idéia de que também para ela, apesar de parecer estar na primeira infância, entre zero e sete anos, a vida lhe é má(drasta), pois do trabalho não lhe concedeu a indulgência (tal qual a personagem do conto *A pequena vendedora de fósforos*). Naquele tempo, de acordo com Darnton (1988, p. 47), “as crianças trabalhavam junto com os pais quase imediatamente após começarem a caminhar” e ao chegarem à adolescência, independentemente de sua vontade, começavam a trabalhar como aprendizes de agricultores, ou eram enviadas como criados para as casas das famílias mais abastadas.

Ariès (1981), que estudou detalhadamente, a partir de elementos iconográficos da arte medieval francesa, o processo de construção do sentido de infância e o *status* a ela conferido, destaca que a representação da criança nas obras está sempre integrada ao grupo de adultos, tornando-se aos poucos personagem freqüente nas pinturas. Cabe, no entanto, salientarmos que tais cenas não se dedicavam especificamente a descrever a infância, tendo a figura infantil como personagem de destaque. A vida da criança, na verdade, estava integrada à vida dos adultos, uma vez que participava dos jogos de azar, assistia aos enforcamentos, rituais religiosos, atuava na política ou na força braçal, como sugere a figura infantil no quadro *A Lavadeira*, pois como destaca Ariès (1981, p. 99), “a consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem”, não se fazia presente como nos dias de hoje.

Zilberman (2003) também esclarece que, nesse tempo, às crianças não era dispensado nenhum tipo de atenção particularizada, resultando em uma alta taxa de mortalidade infantil. Com a decadência do feudalismo e a ascensão da camada social burguesa e capitalista, um novo *status* à vida da criança é conferido e a sua sobrevivência passa a ser o centro das atenções. Porém, é necessário destacar que entre o filho do burguês e o do proletário as coisas não aconteceram da mesma forma ou velocidade, o que conferia ao processo diferentes características, pois tal “movimento tem dupla finalidade: de um lado, valoriza a família burguesa; de outro dirige-se às crianças pobres, cuja sobrevivência é considerada importante, ao significar a garantia da mão-de-obra futura” (ZILBERMAN, 2003, p. 38).

Com o novo movimento social ou, nas palavras de Zilberman (2003), “privatização da família”, ocorrido de forma diferente entre os grupos sociais da época, a escola, pouco valorizada até então, ganha um novo *status* na organização social, ao se converter no elo entre as crianças e o mundo, inserindo-as no novo panorama social que se estabelecia. Nesse

contexto, surge a literatura infantil que, inevitavelmente, se transformou em um dos meios utilizados em larga escala, do qual a educação se valeu e continua se valendo para alcançar seus objetivos.

Devido a esse fato, poucas obras criadas e publicadas no século XVIII lograram perseverar “porque então era flagrante o pacto com as instituições envolvidas com a educação da criança” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2005, p. 20). Tal fato conferiu e continua conferindo às obras literárias destinadas às crianças uma característica doutrinadora, fazendo da criação literária um verdadeiro desafio. Desse modo, a elaboração de um texto criativo, com qualidades estéticas e sem fins pedagógicos converte-se em uma tarefa árdua para aqueles que se aventuram na escrita da literatura infantil.

Nesse sentido, destacamos o fato de que, na contramão da educação elaborada e da pedagogia, a literatura infantil ampara a criança nas suas experimentações emocionais e sociais. Ela funciona como um auxílio efetivo, ajudando na percepção da realidade empírica, da linguagem e dos conhecimentos relacionados ao mundo real, pois como afirma (ZILBERMAN, 2003, p. 57), “é a linguagem narrativa que acaba por organizar a percepção infantil do mundo, às vezes negado à criança pela escola ou pela família”. No entanto, apesar de o texto literário infantil ajudar na compreensão subjetiva do leitor mirim sobre si mesmo e o mundo que o cerca, esse texto, inevitavelmente, segue até os dias de hoje sendo visto como um elemento paradidático.

Todos esses fatores, sem dúvida, destituíram das obras literárias destinadas à infância o valor estético, o que levou a literatura infantil a ser “relegada ao setor da literatura trivial e da cultura de massa” (ZILBERMAN, 2003, p. 132-133). Entretanto, isso tudo se constitui em uma visão distorcida em relação à literatura infantil, pois ela apresenta todos os valores estéticos e estruturais revelados em qualquer obra artística literária. Portanto, classificá-la como um gênero menor é, no mínimo, uma posição sem fundamento e preconceituosa, pois a literatura destinada aos leitores mirins, como destaca Turchi (2004, p. 38), “[...] faz parte do mapa da crítica institucional e ocupa hoje um lugar importante no mercado de livros literários”.

Luziriaga (1990) esclarece que o primeiro escritor a se dedicar à literatura infantil propriamente dita (ainda que esta carregasse o fardo de ensinamentos didáticos e moralizantes) foi o francês François de Salignac de la Mothe – Fénelon (1651-1715), com seu *Traité de L'éducation des filles*, obra destinada às filhas dos duques de Beauvilliers. No entanto, é com a obra de contos de fadas intitulada *Contos da Mamãe Gansa*, de Charles

Perrault, publicada em 1697, que podemos falar em um desvelar da literatura infantil para o mundo.

De acordo com Lajolo e Zilberman (2005), a obra de Perrault desperta tanto interesse pelos contos, que estes são convertidos em objetos literários os quais, retirados da oralidade, se transformam paulatinamente em leitura infantil. Os fatos, que ouvia ou presenciava, lhe serviram de inspiração para muitos de seus contos. Neles, Perrault criticava a sociedade da época por meio de seus personagens, empregando, de maneira inteligente, a dualidade entre o bem e o mal, o belo e o feio, o forte e o fraco, pois como afirma Warner (2004, p. 196),

o conto de fadas constituía em si um gênero de protesto; no nível do conteúdo, podia descrever injustiças e imaginar reparações e liberdade; do ponto de vista da forma, era apresentado como um fabulismo moderno, indígena, cômico, ironicamente apropriado para expressar os pensamentos de um grupo inferior.

Tipos sociais como a madrasta, a bruxa, o lobo e o irmão mais velho passam a representar o lado mau, enquanto o personagem-herói é dotado de esperteza e inteligência para escapar das maldades e armadilhas montadas pelos seus inimigos. A empreitada desse herói sempre culmina com o nascimento de um filho, volta à casa dos pais ou a forma humana após uma metamorfose. Um casamento bem-sucedido realizado com a ajuda de um mediador mágico (objeto, animal ou planta) ou da fada madrinha com sua varinha de condão é a garantia de um fim do tipo “*foram felizes para sempre*”.

Por volta de 1835, surge outro grande escritor dedicado aos contos infantis – Hans Christian Andersen (1805-1875). Considerado o patrono da literatura infantil, Andersen, autor de aproximadamente cento e cinquenta e seis contos, foi o responsável pelo novo sentido dado aos desejos e às fantasias contidas nas narrativas. Agora, os finais felizes não são frequentes, assim como os casamentos e a saída e volta para casa. O foco principal está baseado no confronto desigual entre os poderosos e os fracos, no “comportamento humano, em virtudes e vícios, e na compaixão e arrependimento” (TATAR, 2004, p. 348).

Andersen se destaca não só por coligir e recontar os contos populares que eram frutos de um legado coletivo e anônimo, mas também porque, ao contrário de seus colegas, ultrapassou as fronteiras da estética da época e criou “várias histórias novas, seguindo os modelos dos tradicionais, mas trazendo sua marca individual e inconfundível – uma visão poética misturada com profunda melancolia” (MACHADO, 2002, p. 72).

Os contos de Andersen trazem uma descrição quase exacerbada da tragédia, de sofrimentos físicos e da morte, como no conto *A pequena vendedora de fósforos* (1845), no

qual a protagonista morre de frio na véspera do Ano Novo, na mais completa solidão, levando consigo a magia do “feliz para sempre” dos tradicionais contos de fadas. Agora não há fada madrinha para a salvação da heroína e o autor nos conduz, através do fluxo de consciência, até o “mundo mental da protagonista permitindo-nos sentir sua dor à medida que a temperatura cai e o vento uiva” (TATAR, 2004, p. 279), o que nos remete à idéia da bruxa ou madrasta, refletida na própria natureza que a castiga.

Duarte (1984), tradutor da produção literária de Hans Christian Andersen em língua portuguesa, registra a origem do conto *A pequena vendedora de fósforos*, em esclarecimento fornecido pelo próprio autor:

a Rapariguinha dos Fósforos foi escrita no Castelo de Graasteen, onde numa viagem ao estrangeiro me detive alguns dias e recebi do Sr. Flinch uma carta pedindo-me para escrever para uma das três gravuras juntas um conto para o seu Almanaque. A gravura que escolhi era a duma rapariguinha pobre com fósforos. (DUARTE, 1984, p. 210).

Andersen, assim como Daumier, retrata de maneira fidedigna nas suas narrativas, a situação social da criança, em uma época de transformações políticas e de grande inquietude social, talvez pelo fato de ter sido ele mesmo filho de um sapateiro e de uma lavadeira, e de ter sido uma criança que sofreu angústias e inseguranças sociais. Nesse sentido, podemos lembrar as palavras de Horácio (65-8 a.C.), que, em sua *Epístola aos Pisões*, mais conhecida como *Arte poética*, diz que “a natureza molda-nos primeiramente por dentro para todas as vicissitudes; ela nos alegra ou impele à cólera, ou prostra em terra, agoniados, ao peso da aflição; depois é que interpreta pela linguagem as emoções da alma”.

No conto, o autor relata a história de uma personagem menina, muito pobre e desamparada, que tendo um pai muito severo, sai à rua numa noite de inverno, precisamente na véspera de Ano Novo, para vender fósforos. Sozinha, com fome e maltrapilha, acaba por morrer de frio, tendo como último consolo a visão da bondosa avó já falecida, que vem para buscá-la. O texto, sem dúvida, deixa claro que o autor se inspirou na realidade infantil da época em que à vida da criança não era dada a menor importância, pois como relata Ariès (1981, p. 22), “elas morriam em grande número. Essa indiferença era uma consequência direta da demografia da época. Persistiu até o século XIX”.

Tendo esses fatores em vista, podemos entender que o escritor do século XVIII e XIX, tal como o pintor, foi antes de tudo um observador sensível da realidade que o cercava, tendo a preocupação de conferir à sua escrita uma natureza pictórica, fornecendo

imagens a partir de figurações plásticas, com o intuito de representar fielmente a cena. O texto deveria suscitar mais do que entendimento e compreensão de uma realidade; ele deveria também revelar um “quadro” mental, posicionando o leitor diante da cena descrita não só intelectual e visualmente, mas também moral e afetivamente, como destacamos no trecho a seguir:

A menina caminhava com seus **pezinhos descalços**, que estavam rachados de frio. Levava um molho de fósforos na mão e mais no avental. Não vendera nada o dia inteiro e **ninguém lhe dera um níquel** sequer. **Pobre criaturinha** parecia a **imagem da miséria** a se arrastar, faminta e tiritando de frio. Flocos de neve se aninhavam em seu cabelo claro, comprido, que ondulava suavemente em volta do pescoço (ANDERSEN, 2004, p. 281).

Como destaca Cortez (2005), alguns críticos argumentam que entre a pintura e a poesia pode haver certa emulação no que diz respeito à proposta sugerida, não por meio de processos imitativos e descrições pictóricas, mas porque a segunda congregaría as facetas do sensível, do intelectual e do moral e, dessa forma, a figuração mental entre a poesia e a pintura ultrapassaria a esfera do sentir. Ela, a poesia, seria de natureza intelectual, buscando o ideal, harmonizando e ordenando, ao mesmo tempo, “elementos realistas e metafóricos, traços simbólicos e índices de conotação sentimental que as pinturas não podem oferecer” (CORTEZ, 2005, p. 310).

Entretanto, observando mais atentamente, poderemos encontrar os elementos destacados por Cortez (2005) em ambas as obras citadas. Andersen, no conto, nos mostra uma pequena personagem exposta ao sofrimento, privações e provações, tais como: a fome, o frio, o desamparo, a indiferença e a carência. Quando nos mostra isso com palavras que refletem a desgraça que a afeta, sugere, segundo Tatar (2004, p. 281), “uma tendência de estetizar o sofrimento, a criar beleza através de descrições elaboradas da miséria e da aflição”.

Daumier (1968), tampouco poupa a figura infantil, ao oferecer-nos uma cena para a qual convergimos inevitavelmente nosso olhar. A menina, mesmo que aparentemente não esteja sofrendo do desamparo familiar, pois está na companhia de sua provável genitora, luta pela própria sobrevivência. Tal fato é apresentado por meio de uma narrativa pictórica fantástica, na qual este artista parece querer revelar-nos as mesmas sensações, ou melhor, “conjurar por via de diferentes encantamentos o mesmo mundo metafísico semi-revelado” (SORIAU, 1983 *apud* PRAZ, 1982, p. 25).

No trecho abaixo, Andersen (2004) reproduz fielmente a condição social da pequena menina dos fósforos, amparado pela imagem visual, assim como Daumier (1968), no quadro *A lavadeira*:

Não tinha coragem de voltar para casa, pois não vendera fósforo nenhum e não tinha um níquel para levar. Seu pai com certeza iria surrá-la, e depois era quase tão frio em casa quanto aqui. **Só tinham o telhado para protegê-los**, e o vento sibilava através dele, **embora as fendas maiores tivessem sido vedadas com palha e trapos**. O frio era tanto que as mãos da menina estavam dormentes. (ANDERSEN, 2004, p. 282)

De acordo com Tatar (2004), Andersen representava em suas obras a opressão sofrida pelos humildes da época e, em boa parte da narrativa de *A pequena vendedora de fósforos*, o autor se espelhou na vida da própria mãe, que fora uma criança muito pobre. Obrigada a mendigar nas ruas, saía de casa com a ordem expressa de não regressar para casa sem que tivesse logrado ganhar algumas moedas, assim como outras tantas crianças da época, fato que, infelizmente, se estende até nossos dias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As questões abordadas neste estudo nos levam a compreender que, tanto os escritores quanto os artistas, ao longo dos tempos, podem ser vistos como a tônica que orienta um determinado modelo abstrato de sociedade e, com suas obras, disseminam certo número de traços comuns. Tal paradigma social é, na maioria das vezes, uma força coercitiva imposta à criação do artista, pois mesmo que variem os conteúdos de que são compostas as obras artísticas, sempre serão formas de linguagem de uma época, sociedade ou mundo e, inquestionavelmente, “artista nenhum, por original que seja pode deixar de refletir certo número de traços” (PRAZ, 1982, p. 26).

Desse modo, ao mesmo tempo em que a arte é a expressão do homem em um determinado tempo é realidade selecionada subjetivamente e, portanto, teor psicológico articulado, como também um produto com qualidade objetiva, convertido em entendimento pelo diálogo estabelecido com seus receptores. Essa linguagem que pode delatar ou defender, pois como sugere Bosi (1993, p. 61), “a linguagem traz em si o estigma da separação”, poderá estar presente tanto na arte pictórica, como na poética. É ela que dita as regras do jogo para que possamos estabelecer os paralelos constituídos entre as artes.

Tal jogo postula como base a expressão do pensamento artístico do homem, gerado pela necessidade e pelo desejo de estabelecer vínculos com seus semelhantes. Isso nos remete à Hauser (1977), quando diz que a obra de arte sugere ao homem o desvelar de novas reflexões e a busca pela paz interior e com o mundo a sua volta. Por outro lado, a natureza da obra artística está no chamado que suscita, quer seja desafiando, emocionando, persuadindo ou surpreendendo, atravessando séculos de História, na forma de uma expressão que tanto pode denunciar como defender. De certo modo, a arte é uma variante, senão uma forma prévia de linguagem que o artista utiliza para lançar na História sentimentos e sensações particulares, que, a partir de sua obra, se emancipam de sua subjetividade, passando a fazer parte do capital cultural de seus receptores.

Ao serem consagrados pela crítica, Andersen e Daumier lograram alcançar a atemporalidade de sua criação artística. Os traços comuns à cena por eles descrita coadunam-se aos registros históricos de pobreza e exploração do menor. Mas, desvencilhando-se dos limites do tempo, a pintura e o conto dialogam com a contemporaneidade, proporcionando ao leitor reflexões sobre a criança e seu lugar na sociedade. Aos olhos do leitor, as deprimentes imagens da criança inserida no século XIX alcançam similitude em pleno século XXI, nas inúmeras crianças que, esquecidas da graça da infância, lutam pela sobrevivência.

Cientes, pois, de que nossa tentativa de encontrar as relações entre as artes irmãs não esgotou todas as possibilidades da estética e que muitos dados foram deixados de lado, lançamos a questão para que outros possam buscar, na literatura e na pintura, a misteriosa interação, como destaca Cortez (2004, p. 374), entre “as realidades visível e visual; interior exterior – que devem sempre convergir para um mesmo ponto – a vida”, mostrando ao leitor que a arte em sua essência, de alguma forma, constitui um paradigma que pode representar a vida com todas as suas vicissitudes.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA. V. M. de. *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

ANDERSEN, H. C. A Pequena Vendedora de Fósforos. In: TATAR, M. *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

ARIÈS, P. *História social da criança e da família*. Tradução de Dora Flksman. 2 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

ARISTÓTELES, 384-322. a.C. Poética. In: *A poética clássica*/Aristóteles, Horácio, Longino. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão e tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BOSI, A. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Campos, 1993.

_____. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985.

CORTEZ, C. Z. Literatura e pintura. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2 ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2005, p.

_____. A interação texto/imagem em *A maior flor do mundo* de José Saramago. In: CECCANTINI, João Luís C. T. (Org.). *Leitura e Literatura infanto-juvenil: memória de Gramado*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis, SP: ANEP, 2004.

DARNTON, R. *O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DAUMIER, H. V. *Gênios da pintura*. São Paulo: Abril Cultural, 1968.

_____. *A lavadeira*. 1863. Tela. color. 49 cm X 33 cm. Coleção do Museu de Orsay, em Paris na França. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_D'Orsay > Acesso em: 07 set. 2008.

DIONÍSIO, M. Literatura e Pintura - um velho equívoco? In: *Colóquio de Letras*, nº 71, 1983. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 5-15.

DUARTE, Silva. *Contos de Hans Christian Andersen*. Tradução direta, prefácio e notas. Lisboa: Editorial Estampa, 1984, p. 210.

GARCÍA BERRIO, A.; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T. *Ut poesis pictura: poética del arte visual*. Madrid: Tecnos, 1988.

HORÁCIO, 65-8 a.C. Arte Poética. In: *A poética clássica*/Aristóteles, Horácio, Longino. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão e tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 55-68.

HAUSER, A. Sociología del público. In: *Sociología del arte*. Barcelona: Editorial Labor, 1977, p. 549-686.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999, v. 2.

JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papirus, 1996.

- LAIJOLO, M; ZILBERMAN, R. *Literatura infantil brasileira: História e Histórias*. São Paulo: Ática, 2005.
- LÔBO, D. *O Pincel e a Pena - outra leitura de Cesário Verde*. Brasília: Thesaurus, 1999.
- LUZIRIAGA, L. *História da educação e da pedagogia*. Tradução e notas de Luiz Damasco Penna e J.B. Damasco Penna. São Paulo: Nacional, 1990. (Atualidades pedagógicas; v. 59).
- MACHADO, A. M. *Como e por que ler os clássicos desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- PRAZ, M. *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo: Cultrix e EDUSP, 1982.
- TATAR, M. *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- TURCHI, M. Z. O estético e o ético na literatura infantil. In: CECCANTINI, Luís C. T. (Org.). *Literatura e leitura infanto-juvenil: memória de Gramado*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis, SP, ANEP, 2004, p. 38-44.
- VERDE, J. J. C. *O livro do Cesário Verde*. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- WARNER, M. *Da Fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ZILBERMAN, R. *A Literatura Infantil na Escola*. 11. ed. São Paulo: Global, 2003.