

O PICTURAL, A FANTASIA E A MORTE: OBSERVAÇÕES SOBRE *A MENININHA DOS FÓSFOROS* DE ANDERSEN

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i23p58-72>

Klaus Eggensperger¹

Universidade Federal do Paraná

RESUMO

Destacando a importância do conceito de fantasia tanto para o movimento romântico como mais tarde para uma crítica literária freudiana, o artigo dedica-se a um dos contos mais populares de Hans Christian Andersen, *A Menininha dos Fósforos*. A fantasia está também no centro do enredo do conto, onde se desenrola uma sequência de imagens fantásticas. Andersen faz uso de uma linguagem fortemente pictórica para criar uma ilusão estética que combina a acusação social com um sentimentalismo amenizante, o que garante alta popularidade.

ABSTRACT

Pointing out the role of imagination in romanticism as well as in Freudian criticism, this article is about one of the most popular tales of Hans Christian Andersen, The Little Matchgirl. Imagination also is in the centre of the tale's plot, offering a sequence of fantastic images. Andersen makes use of a strong picture language in order to create aesthetic illusion that combines social denunciation with appeasing sentimentalism to ensure popularity.

PALAVRAS-CHAVE:

Hans Christian Andersen.
ilusão estética.
crítica literária freudiana.
literatura de massa.

KEYWORDS:

*Hans Christian Andersen.
A esthetic illusion.
Freudian criticism.
mass literature.*

¹ Klaus Eggensperger, doutor em Linguística pela Universidade de Osnabrück, Alemanha, é professor da Área de Inglês no Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e na Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR)

L ● A breve narrativa literária *Den lille Pige med Svovlstikkerne*, de Hans Christian Andersen, *A menininha dos fósforos*, faz parte de aproximadamente meia dúzia de contos do autor dinamarquês mundialmente divulgados e lidos. É considerada “conto de fadas”, embora uma primeira leitura rápida e superficial do texto já possa indicar que de encantamentos e fatos maravilhosos com a interferência de seres fantásticos, bons ou maus, quase nada tem. Tal classificação deve-se à avaliação geral de seu autor: mal compreendido principalmente fora da Dinamarca, Andersen continua conhecido exclusivamente como narrador de histórias infantis. A avaliação inadequada baseia-se no fato de que Andersen foi um dos primeiros escritores que produziu *também* para crianças; entretanto, seguindo a tradição cultural, ele não separava estritamente o público adulto do infanto-juvenil, e os leitores contemporâneos a ele não o fizeram. Ainda durante a vida do autor desenvolveu-se o costume de os mais famosos atores dinamarqueses declamarem seus contos de fadas no palco do teatro real em Copenhague. Como muitos contos andersenianos dirigem-se ao mesmo tempo a crianças e a adultos, a pesquisa dinamarquesa lança mão do termo “articulação dupla”² Referente à nossa ficção atual, usa-se hoje em dia termos como *crosswriting* ou *crossover fiction*, mas, como se vê, o fenômeno é antigo. Além disso, não devemos nos esquecer de que existe uma vasta produção anderseniana de romances, poemas, relatos de viagens entre outros gêneros, dirigida exclusivamente a adultos.

Para o pensamento estético romântico no início do século XIX, o artista e a criança são ligados por meio da capacidade de fantasiar. O artista romântico considera-se um adulto que conseguiu conservar certas características próprias da infância, principalmente a facilidade de acesso ao mundo mítico-fantástico. Apesar de toda acomodação social, preservou seu olhar infantil. Este pode ser fantástico-maravilhoso ou também assumir uma perspectiva ingênuo-realista, como no caso da história anderseniana *O traje novo do imperador*, quando a criancinha não tem medo de falar que o imperador está

² MYLIUS, Johan de. “Der Preis der Verwandlung: Hans Christian Andersen und seine Märchen”. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010, p. 24.

nu. Para os românticos, o olhar da criança é um olhar inocente, livre ainda das convenções sociais, ou dos limites empíricos da realidade adulta, onde magia e fantasia são excluídas.

Assim sendo, leitores adultos de Andersen devem estar preparados para uma escrita complexa e sentidos divergentes que podem se opor mutuamente. Quanto ao conto em questão, podemos identificar fortes ambivalências em vários níveis do texto. A mais óbvia está presente no enredo: este culmina com a morte miserável da menina abandonada na noite de réveillon gelada, o que resulta simultaneamente na sua maior alegria, na união espiritual com a amada avó e, em última instância, com Deus. A partir desse núcleo narrativo e sua elaboração textual levantam-se diversas dúvidas, relacionadas ao texto em si, à cultura letrada do século XIX, às preferências e fantasias de seus leitores – tanto do século de Andersen como os de hoje – e às fantasias do próprio autor que em numerosos contos e poesias criou as mais variadas encenações da morte como transição. Evidentemente, as ambivalências que percebemos na *Menininha dos fósforos* também têm a ver com a diferença histórica que separa o texto dos leitores atuais. Trata-se de efeitos da disparidade entre o horizonte do texto e o horizonte do seu receptor, para lembrar uma ideia central de Hans Robert Jauss.

Essas questões já indicam o rumo de nossa leitura. Negligenciados por uma crítica literária moderna focalizada no texto, o fantasiar como faculdade imaginativa humana, e seu resultado, a fantasia, são conceitos relevantes para o pensamento estético desde a antiguidade grega até seu auge no romantismo europeu. Para os românticos, a imaginação como capacidade de evocar imagens – originais ou de objetos anteriormente percebidos – não é passiva, mas criadora. Eles valorizam a faculdade humana de imaginar porque essa não consegue ser domesticada completamente pela razão. Neste sentido, Schulte-Sasse cita Friedrich Schlegel: “A humanidade estará concluída quando a fantasia conseguir vencer a reflexão humana.”³

Sigmund Freud não concordaria com essa ideia romântica, no entanto é bem conhecido o papel central da fantasia para a psicanálise. Na perspectiva freudiana, a função básica do fantasiar consiste em realizar mentalmente um desejo. Laplanche e Pontalis, no seu bem freudiano *Vocabulário da psicanálise*, definem a fantasia como “roteiro imaginário em que o sujeito está presente e que representa, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um

³ SCHULTE-SASSE, Jochen. “Phantasie”. In: Barck, Karlheinz et. alii. “Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden” vol. 4. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2010, p. 787.

desejo inconsciente”.⁴ Freud mesmo anota em seu ensaio de 1911, *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico*, onde apresenta o conceito do princípio de realidade:

Com a introdução do princípio da realidade, dissociou-se um tipo de atividade de pensamento que permaneceu livre do teste da realidade e submetida somente ao princípio do prazer. É a atividade da fantasia, que tem início já na brincadeira das crianças e que depois, prosseguindo como devaneio, deixa de lado a sustentação em objetos reais.⁵

Na mente humana, o princípio da realidade consegue prevalecer apenas parcialmente; a fantasia, uma outra parte da atividade psíquica, não aceita seu domínio e fica atrelado ao princípio do prazer. Ou, na feliz formulação do casal Corso: “Na prática, somos casados com a realidade, mas só pensamos em nossa amante: a fantasia”.⁶

Algumas linhas antes do trecho citado acima, Freud define o pensar como “uma ação experimental em que são deslocadas quantidades menores de investimentos, com menor dispêndio (descarga) delas”.⁷ Por analogia, entendemos a literatura ficcional também como um agir experimental: durante sua criação, ela mobiliza as forças imaginativas do seu criador e depois a fantasia dos seus leitores, possibilitando assim a experiência das mais diversas tramas e mundos ficcionais. No entanto, esses processos criativos e receptivos não acontecem no vazio, mas são determinados pelo contexto histórico e sociocultural.

2.

As circunstâncias da gênese do conto “A pequena menina dos fósforos” são bem conhecidas. Em novembro de 1845, Andersen ficou hospedado no castelo Gråsten Slot, sul da Dinamarca, onde elaborou a história da menina vendedora em poucos dias.⁸ Trata-se de um trabalho para o almanaque dinamarquês *Dansk Folkekalender for 1846* (*The Danish Folk Calendar*), uma publicação anual de cunho familiar-popular.

⁴ “Vocabulário da Psicanálise / Laplanche e Pontalis”. Dir. Daniel Lagarde, trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 169.

⁵ FREUD, Sigmund. “Obras completas vol. 10 (1911-1913)”. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 114-115.

⁶ CORSO, Diana Lichtenstein; Corso, Mário. “A psicanálise na Terra do Nunca: ensaios sobre a fantasia”. Porto Alegre: Penso, 2011, p. 19.

⁷ FREUD vol. 10, p. 114.

⁸ BINDING, Paul. “Hans Christian Andersen: European Witness”. New Haven; London: Yale UP, 2014, p. 264; cf. <http://andersen.sdu.dk>, página do *H.C. Andersen Centret*, Hans Christian Andersen Center, da Syddansk Universitet em Odense, Dinamarca, com informações valiosas sobre vida e obra do autor.

Ponto de partida para a história da pequena vendedora foi uma a xilogravura contemporânea mostrando uma menina descalça oferecendo fósforos.

É interessante observar que a mesma gravura já tinha sido publicada no almanaque de 1843 com um comentário moralista que advertia seus leitores contra os mendigos infantis tão numerosos nas ruas das cidades.⁹ Indo de uma família muito pobre e conhecendo o frio, a fome e o trabalho infantil da sua própria infância, Andersen, por sua vez, decidiu escrever uma história que se solidarizava com sua protagonista miserável. Seu narrador não faz

nenhuma acusação direta, mas aponta nitidamente para a exclusão total da menina, enfatizando o contraste espacial “rua X casa” e oposições como “frio X quente”, “sombra X luz”, “fome X cheiro de comida”. No entanto, a denúncia social é matizada pelo forte tom sentimental. A menina é uma “pobrezinha” infeliz, com fome e frio, e o narrador realça a beleza da miséria: “Flocos de neve caíam-lhe sobre os longos cabelos loiros que se encaracolavam graciosamente em volta do pescoço”, para acrescentar: “mas

a pobrezinha não pensava nisso”.¹⁰ A protagonista da

narração sentimentalista torna-se objeto de um prazer estético até post mortem: na madrugada do primeiro dia do ano novo, o “pequeno cadáver” da menininha mostra “faces vermelhas e um sorriso nos lábios”.¹¹ Uma morte por hipotermia tão sentimental quanto essa seria encenada somente um século e meio mais tarde, desta vez nas telas do cinema, quando o jovem Leonardo di Caprio morre nas águas geladas do Atlântico Norte depois do naufrágio do Titanic, garantindo assim a sobrevivência de sua amada.



A xilogravura original

⁹ Uma tradução inglesa daquele texto encontra-se em LASSEN, Henrik. “The Little Match Girl in America and the Topos of the Dying Child”. 2005. Disponível em: <http://web.mit.edu/comm-forum/mit4/papers/Lassen.pdf>

¹⁰ ANDERSEN, Hans Christian. “Contos de Hans Christian Andersen”. Trad. Silva Duarte. São Paulo: Paulinas, 2011, p. 276.

¹¹ Ibidem, p. 278.

A correspondência aqui estabelecida entre Andersen e o diretor de cinema David Cameron não é por acaso. Ambas lançam mão de seus bem diferentes artifícios para fazer o público de todas as idades chorar. A fantasia sentimental como atividade imaginativa cultural tem uma tradição antiga; o entretenimento sentimental desenvolveu-se junto com o iluminismo europeu, em oposição à razão. Em uma parte da *Dialética do Esclarecimento* que não foi publicada na época, Adorno refere-se ao sentimentalismo como utopia impotente, mas comovente, que por um momento consegue amolecer os endurecidos e assim tirá-los do domínio dos seus comandantes.¹²

Amolecer os endurecidos certamente foi a intenção de Andersen. Ele criou a cena da menina padecendo na rua recorrendo a um topos culturalmente estabelecido e bem conhecido nos séculos XVIII e XIX: a morte de uma criança. “The ‘child deathbed topos’ or ‘dying child topos’ was a favorite in the Victorian world, occurring again and again particularly in (often extremely) popular fiction in the nineteenth century”.¹³ Henrik Lassen lembra que na literatura oitocentista britânica o lugar preferido da morte infantil era a cama, como acontece, por exemplo, em vários romances de Dickens – aliás, este e Andersen conheciam-se bem e eram amigos. De qualquer modo, as representações populares eram marcadas tanto por sua dimensão religiosa quanto pelo forte sentimentalismo, visto que,

according to the sentimentalist Victorian conventions which form an indispensable part of this particular topos, the moment of a child’s death is not just a deeply tragic moment at a personal level, but may also trigger a deliciously tearful clash of emotions in which the sense of loss and bereavement is balanced by a conviction that the child’s death is also an occasion for celebration and joy because now the little one will be forever with the beloved dead, will remain an eternal promise, always beautiful and happy, complete and radiant in Heaven.¹⁴

3.

Apesar de um certo mal-estar que o tom sentimentalista pode causar hoje em dia, nota-se que o talento artístico de Andersen vai muito além do “açucaramento” tão habitual da época vitoriana. Um traço característico da sua escrita é a forte presença de elementos pictóricos ou picturais. Na literatura, “a fim de ser chamada de ‘pictural’, uma descrição ou uma imagem deve ser, essencialmente, suscetível de ser *traduzida* em pintura ou em uma

¹² ADORNO, Theodor W. “Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente“. Gesammelte Schriften. vol. 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, p. 306.

¹³ LASSEN 2005, p. 6.

¹⁴ Ibidem, p. 6.

outra arte visual”.¹⁵ Muitos contos de Andersen aplicam técnicas para apoiar a formação de imagens visuais mentais nos seus leitores, o que ajuda também na já mencionada dupla articulação da sua linguagem literária. Contudo, a escrita pictural anderseniana pode se dirigir exclusivamente ao público adulto, como é o caso da pequena coletânea – cuja primeira publicação data de 1847 – com o título programático *Billedbog uder Billeder*, o que pode ser traduzido com *Livro ilustrado sem ilustrações*. Para o romântico dinamarquês, o modelo de identificação a ser seguido pelo escritor-poeta é o pintor. A pintura deveria ser a finalidade central e elemento estruturante para narrativa e lírica – essa é a estética que Andersen seguia nos primeiros anos de escritor e levava adiante além de 1835,¹⁶ ano de sucesso manifesto, quando publicou pela primeira vez as *Eventyr, Fortalte for Børn*, os *Contos de fadas narrados para crianças*. Andersen teria assinado as observações do iluminista alemão Lessing, que duas gerações literárias anteriores anotara no seu ensaio *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*:

O poeta não quer ser apenas compreendido, as suas representações não devem ser meramente claras e distintas; o prosador contenta-se com isso. Antes, ele quer tomar tão vivazes as ideias que ele desperta em nós, de modo que, na velocidade, nós acreditemos sentir as impressões sensíveis dos seus objetos e deixemos de ter consciência, nesse momento de ilusão, do meio que ele utilizou para isso, ou seja, das suas palavras.¹⁷

No século XVIII, Lessing tinha desenvolvido um conceito de ilusão literária específico, no sentido de uma plasticidade poético-ficcional. A instância que cria a ilusão do recipiente é a fantasia, a capacidade da imaginação que se alimenta de uma obra literária específica – por isso a linguagem da poesia deveria ser a linguagem imagética, a da imaginação. Assim, o contista romântico do século XIX encontra-se diante de um dilema: a ideia da narração imagética, que enfatiza a elaboração e aplicação dos mais variados tipos de imagens verbais, corre risco de quebrar a linearidade da trama convencional. O que é característico para a imagem ou para a pintura difere bastante do épico, ameaçando a narrativa clássica como conto ou conto de fadas.¹⁸ Podemos concluir que, por consequência, prejudicaria também a ilusão estética, especificamente a participação imaginativa de leitores

¹⁵ Jean Hagstrum apud LOUVEL, Liliane. “Nuanças do pictural”. Em: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (ed.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012, p. 48.

¹⁶ Assim MYLIUS 2010, p.189.

¹⁷ LESSING, G(otthold) E(phraim). “Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia”. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 203.

¹⁸ Assim MYLIUS 2010, p.189, referente a obra de Andersen.

acostumados com a linearidade tradicional da forma épica, que se preocupa em levar adiante o conflito narrativo.

Um dos méritos do contista Andersen consiste em ter colocado e resolvido essa questão. *A Menininha dos fósforos* é um bom exemplo de um conto conciso, que mesmo assim apresenta alto nível de plasticidade pictural. No centro da narrativa encontra-se uma sucessão de imagens formando o devaneio noturno derradeiro da pequena vendedora moribunda. Trata-se de uma sequência de cenas picturais curtas que captam os momentos passageiros da agonia da menina. São pinturas poéticas no sentido de Lessing, que declarou: “O que nós denominamos pinturas poéticas, os antigos denominavam fantasias. [...] as fantasias poéticas são, pela sua clareza [enárgeia], sonhos dos acordados [sonhos diurnos]”.¹⁹

A sequência começa quando a protagonista, sofrendo demais com o frio, resolve acender seu primeiro fósforo, e com isso acende também sua fantasia:

Era uma luz maravilhosa! Pareceu à menininha que estava sentada diante de um grande fogão de ferro com esferas brilhantes de bronze e com rolos também de bronze. O fogo ardia tão maravilhosamente, aquecia tão bem! Oh! Que foi aquilo? A pequena já estendia os pés para também os aquecer.²⁰

Riscando o segundo fósforo contra a parede da casa onde está encostada, essa fica transparente e deixa aparecer uma sala com mesa de comida farta. Agora a imagem imóvel ganha uma certa animação. Em uma cena que parece antecipar os filmes de animação da primeira fase da companhia Disney, um ganso assado salta da travessa em cima da mesa posta e com garfo e faca no lombo vai direto em direção da protagonista delirante de fome. Infelizmente, já que não existe nada mais efêmero do que a chama de um fósforo, nem na fantasia a menina consegue satisfazer seus desejos tão elementares por calor e comida.

A terceira chama torna visível uma árvore de natal enorme:

Milhares de velas brilhavam nos ramos verdes e figuras variadas, como aquelas que decoravam as vitrines das lojas olhavam para baixo, para ela. A pequena estendeu ambas as mãos no ar... logo o fósforo apagou.

As muitas luzes de Natal subiram mais e mais alto. Viu, então, que eram as estrelas brilhantes. Uma delas caiu e fez um longo risco de fogo no céu.²¹

¹⁹ LESSING 1998, p. 188.

²⁰ ANDERSEN 2011, p. 277.

²¹ Ibidem.

Com a transformação de uma vela da árvore natalina imaginária em meteoro na noite de réveillon, a realidade própria da narrativa, a realidade material no nível da diegese, e a fantasia, a realidade psíquica da pequena protagonista, se entrelaçam. Diz a crença popular que uma pessoa observando uma estrela cadente deve fazer um desejo, pois este teria grande chance de ser realizado. A menina acende mais um fósforo, quando aparece sua avó, “a única pessoa que tinha sido boa para ela, mas que agora estava morta”. Mesmo sabendo que tudo não passa de uma fantasia alimentada pelas chamas dos fósforos (“sei que te irás quando se apagar o fósforo”), a menina pede que sua avó a leve embora e acende o molho de fósforos inteiro, iluminando assim a cena curta do seu momento derradeiro e da redenção simultânea.

Toda a sequência revela o que o tradutor de Andersen para o português, Silva Duarte, denomina como “desenvolvimento próprio do sobrenatural e do fantástico na aproximação dum realismo psicológico, a tensão ficando sempre a subsistir entre o natural e o sobrenatural”.²² Sabemos que os chamados contos de fadas são o gênero literário por excelência que trata do desejo e da sua encenação fantástica. Muitas vezes uma situação de grande carência e/ou perigo resolve-se com um final feliz. Aqui é o fantasiar da pequena protagonista moribunda que transcende a realidade cruel e leva à salvação da sua alma, enquanto os restos mortais ficam para trás. A narração pictural que divide o fantasiar da menina em cenas curtas serve tanto para estetizar a realidade na diegese quanto para agravar a acusação social ao deixá-la mais plástica, concreta.



Ilustração de Appleton 1920

4.

Por meio da compaixão experimentamos nossa sensibilidade durante o processo da leitura ou da recepção audiovisual; praticamos, por exemplo, o abalo emocional, o sentimento piedoso de simpatia com a tragédia pessoal de

²² Ibidem, p. 32.

outrem. Ademais, a participação psíquica na infelicidade alheia não está livre de trechos sádicos. Em “Personagens psicopáticos no palco”, Freud nos lembra que o gozo do espectador no teatro

tem como pressuposto a ilusão, ou seja, a mitigação do sofrimento por meio da certeza de que, em primeiro lugar, é outro que age e sofre no palco, e em segundo lugar, que se trata apenas de uma brincadeira [melhor: de um jogo teatral, K.E.], que não pode trazer nenhum prejuízo à sua segurança pessoal.²³

A observação de Freud vale também para o público infantil que assiste a um filme na TV, escuta a narração de um conto ou decide entrar no mundo da fantasia através da própria atividade lúdica. Mesmo com o lado imaginativo mais forte do que os maiores e uma capacidade analítico-conceitual menos expandida, crianças que desenvolveram nos primeiros anos de vida seu potencial de simbolizar sabem diferenciar bem entre “faz de conta” e “realidade”.²⁴ No caso da leitura ou narração oral de um conto como esse de Andersen, os leitores de todas as idades aguentam seguir a trama até o final porque têm certeza de que versa sobre uma ficção. Tanto para as crianças quanto para os adultos oferece-se um jogo que permite o convívio com um mundo diferente, o encontro com o outro e, ao mesmo tempo, o contato controlado com o próprio inconsciente. Nesse sentido, a literatura ficcional garante a segurança necessária para poder diminuir sem perigo o controle da fronteira sistêmica entre o consciente e o inconsciente.

Como julgar de maneira generalizada as experiências tão individuais do impacto da leitura em cada um? Partindo do texto em questão, vimos que o autor elaborou uma fantasia de abandono, exclusão e morte. No nível da diegese, os leitores ou ouvintes são confrontados com uma menina expulsa da casa pelo próprio pai para ganhar dinheiro. O pai – que não tem um papel ativo no enredo, ele é somente mencionado pelo narrador – parece ser de extrema dureza, enquanto a mãe da criança é inexistente. O narrador faz somente uma referência de passagem a ela no início do conto, quando a pequena vendedora usa os chinelos maternos. Estes são grandes demais e não servem para proteger os pés da menina, que logo os perde. O estado de abandono completo é um motivo central em contos de fadas clássicos como *João e Maria* ou *Branca de Neve*, onde a imagem da criança perdida no bosque pode despertar fantasias de separação inconscientes. Sabemos que todo indivíduo humano deve passar por processos de afastamento e

²³ FREUD, Sigmund. “Personagens psicopáticos no palco”. Em: Arte, literatura e os artistas. Trad. Ermani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 46.

²⁴ SEGAL, Hanna. “Sonho, Fantasia e Arte”. Rio de Janeiro: Imago, 1993, passim.

separação da mãe, o que já começa com o desmame nos primeiros meses da existência. É normal crianças lidarem com isso por mediação de encenações fantasmáticas, desenvolvendo fantasias de impotência, de repúdio, de serem largadas ao abandono. Para jovens ou adultos, esses cenários psicodinâmicos envolvem a regressão e podem remeter a traumatismos narcísicos que de costume são reprimidos. Experimenta-se a partir da obra ficcional aquilo que normalmente fica no inconsciente.

Desse modo pode-se dizer que os “contos, como os mitos, são estruturas geradoras de sentidos, eles não têm um sentido em si”.²⁵ Carl Pietzcker, que nas últimas quatro décadas tem contribuído muito para o desenvolvimento de uma crítica literária psicanalítica de língua alemã, fala em interação entre a cena literária manifesta e as fantasias latentes de seus leitores.²⁶ Laplanche e Pontalis advertem que, a respeito da interpretação dos sonhos, para Freud “o conteúdo manifesto é o produto do trabalho do sonho e o conteúdo latente o do trabalho inverso, o da interpretação”.²⁷ Assim, sempre convém lembrar: não é a obra literária que contém um sentido latente por descobrir; o inconsciente não está no texto, mas nos seus leitores como indivíduos e também no contexto sociocultural que envolve autor, texto e leitores. A dicotomia *consciente - inconsciente* vale somente para indivíduos humanos e suas relações sociais.

No contexto acadêmico contemporâneo, onde se enfatiza a ideia da leitura como encontro com o outro, essa leitura é também meu encontro – como leitor adulto – com a criança em mim.²⁸ A literatura apocalíptica e pós-apocalíptica tão popular hoje em dia em jovens e adultos se especializou em elaborar cenários de abandono e morte fascinantes que mexem com medos elementares.

O que acontece nesses ambientes com o desejo? Toda leitura nos liga novamente com a vida da infância na qual histórias como as de Andersen eram tão presentes. No conto em questão, a sucessão de acontecimentos que costuma constituir o trecho de uma narrativa é formada pelas alucinações da pequena vendedora. Ao tratar do fantasiar, o conto desemboca numa fantasia infantil bastante simples e mesmo assim complexa. Finalmente, a menina consegue anular todas as aflições e maldades que marcaram sua vida e compensar principalmente a falta de uma família que deveria protegê-la. No céu realiza seu maior desejo ao encontrar a figura materna amada, sua avó, e

²⁵ CORSO, Diana Lichtenstein; Corso, Mário. “Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis”. Porto Alegre: Artmed, 2006, p. 166.

²⁶ PIETZCKER, Carl. “Psychoanalytische Studien zur Literatur”. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011, p. 16.

²⁷ Vocabulário 2001, p. 100.

²⁸ Assim JOUVE, Vincent. “A leitura”. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

o pai de todos, Deus, formando agora uma família ideal e restaurando desse modo sua família interna, para usar uma expressão kleiniana. Ao conduzir para uma solução imaginária do conflito, o conto reestabelece a ordem do mundo e consegue aliviar a angústia do leitor infantil.²⁹ Procurar uma saída para os sofrimentos é próprio do ser humano; a saída manifesta que Andersen oferece no conto da pequena vendedora é o imaginário da religião.

Ao modo da representação compassiva e sentimentalista corresponde a práxis do desfrute sentimental. No entanto, note-se que não existe prazer estético sem certas dimensões cognitivas e comunicativas. Além da primeira identificação sentimental através da compaixão, o conto leva crianças maiores e adultos à reflexão exatamente por causa das suas ambivalências inerentes: será que uma única menina deveria morrer para poder satisfazer pelo menos no além necessidades tão básicas como comida, calor e família protetora? A justiça só pode ser poética? O que Noël Carroll consta para a ficção de massas do século XX, já podemos observar em Andersen: “the fictioneers depend on the audience’s filling in the text with moral judgement and moral emotion”.³⁰ Moralizar, quer dizer: discorrer sobre a trama literária a partir de certos valores morais, faz parte do processo de recepção e está previsto pelo texto literário anderseniano.

5.

A fantasia de imortalidade da alma está fortemente institucionalizada na cultura ocidental há milênios: quando morre um ser humano, seu espírito motor separa-se do cadáver e vai para uma esfera imaterial. A representação literária clássica disso acha-se na segunda parte do Fausto goethiano,³¹ quinto ato, penúltima e última cenas, onde os Anjos do Bem ganham a batalha pela alma de Fausto e a levam, num movimento para cima, para as esferas celestes. Essa oposição vertical entre materialidade e transcendentalidade imaterial constitui uma figura de pensamento ocidental que data da antiguidade grega. Entre os dois extremos da escala ontológica situa-se tradicionalmente a capacidade de fantasiar exercendo uma função mediadora entre corpo e mente, materialidade e imaterialidade.³² Na história cultural ocidental valeu por mais do que dois milênios: “If humans had no immaterial substance, they had no identities at all”.³³ Podemos dizer que o centro do ser humano foi imaginado fora dele, na transcendência.

²⁹ CORSO 2006, p. 174, parafraseando Bettelheim.

³⁰ CARROLL, Noël. “A Philosophy of Mass Art”. Oxford, New York: Oxford University Press, 1998, p. 323.

³¹ Recontado pela protagonista Esther no romance de Andersen *At være eller ikke være*, Ser ou não ser, de 1857.

³² SCHULTE-SASSE 2010, p. 785.

³³ Dennis Todd apud SCHULTE-SASSE, *ibidem*.

No caso da pequena vendedora de fósforos, o agente do processo transcendental é a figura da sua última alucinação, a falecida avó: “A avó nunca tinha sido tão bela, tão grande! Levantou a menininha nos braços e ambas voaram em esplendor e júbilo, tão alto, tão alto! Lá não havia frio algum, fome alguma, medo nenhum. Estavam com Deus!”.³⁴ O último movimento do fantasiar da menina acontece no momento da sua morte como intensificação da vida, como seu apogeu. Contra a realidade dura prevalece aqui a imaginação humana tão passageira quanto uma chama de fósforo.

Na literatura europeia de massa do século XIX, a ideia da imortalidade da alma ainda segue os padrões estabelecidos, mas a visão anderseniana de plenitude e alegria na morte, retomada na última frase do conto, não é convencional. Dois anos antes do conto em apreço, Karl Marx elaborou sua *Introdução à Crítica da Filosofia de Direito de Hegel*, onde cunhou a famosa expressão “a religião é o ópio do povo”, analisando o sentimentalismo religioso dos seus contemporâneos da seguinte forma: “A miséria religiosa é, de um lado, a expressão da miséria real e, de outro, o protesto contra ela. A religião é o soluço da criatura oprimida, o coração de um mundo sem coração, o espírito de uma situação carente de espírito”.³⁵ Na sua crítica, Marx baseava-se em Feuerbach, para quem teologia era antropologia. Pode-se ler o conto em apreço como afirmação literária dessa análise dos dois filósofos contemporâneos de Andersen. Este, porém,

era ferrenho defensor da ideia da vida após a morte: “In Andersen’s view, belief in immortality was essential not only to a more complete and satisfactory individual life but to moral health”.³⁶ O autor dinamarquês trabalhou a temática da morte como rito de passagem durante todo seu



Ilustração de Heidelberg, 2004

³⁴ ANDERSEN 2011, p. 278.

³⁵ MARX, Karl. “Introdução à Crítica da Filosofia do Direito de Hegel”. 1844.

Disponível em: www.histedbr.fe.unicamp.br/acer_fontes/acer_marx/tme_11.pdf

³⁶ BINDING 2014, p. 133.

percurso de escritor, muitas vezes sem incluir a questão social na temática: em poemas como *Det døende Barn* (*A criança morrendo*, 1826 ou 1827), contos como *O último sonho do velho carvalho* (1858) ou *Uma história das dunas* (1860), e também em romances como *Lykke-Peer* (1870). Em 1847, o autor escreveu um de seus contos mais comoventes sobre a morte, enfatizando não a crítica social, mas a condição humana em geral. *Historien om en moder* (*História de uma mãe*), começa com a seguinte frase: “Uma mãe se encontrava sentada junto do filhinho, muito aflita e receosa de que ele morresse”. Nas poucas páginas do conto desenvolve-se agora uma luta fantástica da mãe pela vida do seu filho. A mãe tenta de tudo para resgatá-lo, todavia, na discussão final deve ceder ao seu antagonista, a morte, que leva a criança consigo ao chamado “país desconhecido”.³⁷

A morte dos seres que amamos faz parte das piores experiências às quais estamos expostos durante a vida. Ademais, na perspectiva freudiana, o fim da vida também é a maior mágoa da autoconfiança humana, visto que

lembra ao homem que também ele é um pedaço da natureza e, por isso, sujeito à inalterável lei da morte. Algo no homem tinha de se rebelar contra esta sujeição, pois apenas muito a contragosto ele renuncia à sua posição privilegiada”.³⁸

Quando não se consegue alterar a realidade dolorosa, tenta-se pelo menos dar sentido consolador a ela. No entanto, o sentido religioso não está mais garantido socialmente como ainda estava no século de Andersen. A ideia de um deus-pai justo que ama os humanos e garante a felicidade eterna dos bons depois da sua passagem pela miséria profana, essa cosmovisão arcaico-mítica na sua versão cristã é questionada nas sociedades ocidentais contemporâneas, onde muitos concordariam com o que Norbert Elias formulou no final da sua vida: “A morte não tem segredos. Não abre portas. É o fim de uma pessoa. O que sobrevive é o que ela ou ele deram às outras pessoas, o que permanece na memória alheia”.³⁹

Essa também parece a ideia do mencionado blockbuster *Titanic* de James Cameron. Clímax do melodrama cinematográfico extremamente popular até hoje é o fim da vida do protagonista Jack Dawson no mar gelado do Atlântico Norte. Contudo, na última sequência do filme, a narradora idosa transforma-se novamente na jovem Rose. Na grande escadaria do *Titanic*, ela é recebida pelos passageiros vítimas do desastre de 85 anos atrás, entre eles

³⁷ ANDERSEN 2011, p. 301-305.

³⁸ FREUD vol.10, p. 313; “O tema da escolha do cofrinho”.

³⁹ ELIAS, Norbert. “A solidão dos moribundos, seguido de Envelhecer e morrer”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 77.

seu namorado Jack, com quem está reunida agora. Com esse ambivalente momento de transcendência fecha-se o filme. Fica aberta a questão do estatuto diegético da cena. Trata-se de um sonho da velha Rose ou da reunião da protagonista morta com Jack no além? Cada um dos espectadores pode responder essa pergunta para si mesmo. Mas todos entendemos que o personagem Jack deve sua presença no filme à narrativa da velha Rose, que se lembra do namorado jovem e conta sua história junto à história do navio. Sobrevivemos na memória dos nossos próximos. No nível coletivo não partilhamos mais as mesmas crenças dos tempos de Andersen e dos séculos anteriores, enquanto nossas fantasias e nossas angústias atuais ganham vida nas imagens produzidas e organizadas pela indústria cultural.

Para uma edição recente dos contos de Andersen, o ilustrador Nikolaus Heidelbach tirou suas conclusões. Ao invés de seguir a tradição pictural e desenhar mais uma vez o anjo-avó levando a menina para o além, o artista rejeitou representar o ato fantástico-transcendental. Ele decidiu – para usar aqui uma expressão de Luiz Costa Lima –, contribuir para o pensamento sobre a relação entre o pensável e o figurável. Colocou no final do conto o desenho do pedaço da rua onde a pequena vendedora morreu. Dela não restou um belo cadáver, como em Andersen; agora somente alguns fósforos queimados manifestam na neve a presença passada da menina protagonista.⁴⁰

Caso um pequeno ouvinte ou leitor atual da história perguntasse onde estaria a pequena vendedora agora, os adultos teriam toda liberdade de escolha para responder: “Ela está com Deus” ou “Ela mora agora com sua avó no céu” ou “Está nos nossos corações”. O que importa não é tanto a resposta em si, mas a experiência de arcar conjuntamente com essa fantasia anderseniana sobre abandono, exclusão social e redenção imaginária, compartilhar também a escrita pictural com sua dramaturgia tão bem construída e contribuir assim para fortalecer a capacidade infantil de simbolizar.

Recebido em 21/12/2016
Aprovado em 02/01/2017

⁴⁰ Cf. ANDERSEN, Hans Christian. “Märchen”. Weinheim, Basel: Beltz&Gelberg, 2004, p. 275.