

Originalmente publicado em: (Outubro 2008) *Actas do 7.º Encontro Nacional (5.º Internacional) de Investigação em Leitura, Literatura Infantil e Ilustração*. Braga: Universidade do Minho.

Os contos de H. C. Andersen: Uma visão romântica da infância

Carlos Manuel da Costa Teixeira*

RESUMO

É objectivo desta comunicação reflectir sobre a relação entre o Romantismo e a Literatura Infantil, reconhecendo que esta ganhou um novo estatuto no polissistema literário, durante (e a partir de) este período histórico-cultural. O reconhecimento da literatura infantil pela chamada «literatura canónica» (e pelos seus teorizadores) será explicitado com base em dois grupos de razões. O primeiro deles diz respeito às transformações endossistémicas, ocorridas no estrito domínio literário, e o segundo às transformações exossistémicas, isto é, a todo o tipo de alterações ocorridas (quer no advento, quer durante o século XIX) fora do denominado sistema literário, mas que com ele estabelecem relações mais ou menos directas e evidentes.

Visa-se, também, problematizar o «novo estatuto» concedido à criança por força das transformações ocorridas no/durante o Romantismo. A comunicação procurará justificar a seguinte afirmação: «O século XIX descobriu a criança.»

Finalmente, pretende-se equacionar os dois aspectos referidos à luz da obra de H. C. Andersen, nomeadamente à luz dos seus contos e histórias, que hoje incluímos no cânone da literatura para crianças.

ABSTRACT

The aim of this communication is to reflect on the relationship between Romanticism and Children's Literature, recognizing that this has a new status in the multiple literary systems during (and from) this period of history and culture. The recognition of children's literature by the «canonical literature» (and their theorists) will be explained based on two groups of reasons. The first deals with changes specific to the literary system, occurred in the strict literary domain; and the second concerns the changes that have occurred in other systems (both in the advent, and during the nineteenth century) outside the literary system, but that with it establish relations more or less direct and obvious.

The aim is also to confront the «new status» granted to the child by virtue of the transformations occurred in / during Romanticism. This communication will seek to justify the following statement: «The nineteenth century found the child.»

Finally, we intend to equate the two matters referred to in the light of the work of H. C. Andersen, in the light of his tales and stories that we today include in the canon of literature for children.

Comemorámos há três anos o bicentenário do nascimento de Andersen. Efectivamente, o escritor dinamarquês nasceu a 2 de Abril de 1805. Os 70 anos da sua vida decorrem, pois, durante o século XIX – o qual representa o apogeu da era romântica, com a consolidação da sociedade liberal e burguesa.

Não é fácil – ainda hoje – definir em breves palavras o que foi o Romantismo. E, como não quero ser demasiado cansativo, não vou entrar por esse campo. Até porque todos conhecemos as características fundamentais deste período da história e da cultura

* Escola Superior de Educação – I. P. Bragança (ccteixeira@ipb.pt)

da humanidade. O que me parece interessante é, em primeiro lugar, perceber a relação entre o Romantismo (entendido como um largo movimento cultural) e a literatura infantil; em segundo lugar, e em estreita ligação com o que acabei de referir, entender o «novo» estatuto concedido à criança por força das transformações ocorridas neste período; e por último, equacionar tudo tendo como ponto de perspectiva a obra de Hans Christian Andersen, nomeadamente os seus contos, que hoje incluímos no cânone da literatura para crianças. Por isso, o título desta comunicação é «Os contos de H. C. Andersen: Uma visão romântica da infância».

Com o Romantismo, a literatura para crianças ganhou um novo estatuto no polissistema literário, passando a ser reconhecida pela metalinguagem da chamada «literatura canónica» (Aguiar e Silva, 1981: 13). Há, na verdade, uma boa série de razões explicativas para que, neste período, a literatura infantil tenha adquirido o reconhecimento que, implícita ou explicitamente, lhe tinha sido recusado pelas poéticas aristotélicas e horácianas e por todas as outras delas derivadas (*id.*, *ibid.*). Sucintamente, podemos reunir essas razões em dois grupos. O primeiro deles diz respeito às transformações endossistémicas, ocorridas no estrito domínio literário, e o segundo às transformações exossistémicas, isto é, a todo o tipo de alterações ocorridas quer no advento, quer durante o século XIX, fora do denominado sistema literário, mas que com ele estabelecem relações mais ou menos directas e evidentes.

Explicitando melhor estas ideias, convém clarificar, antes de mais, que a teoria clássica, de carácter dogmático, assentava sobre a concepção, genuinamente aristotélica,¹ dos géneros literários como características «naturais» e, por isso, intemporais. Eis como García Berrio, servindo-se das palavras de E. Cassirer, se refere a esta questão:

La cuestión de la estética clásica se dirigía en primer lugar a la obra de arte, que se trataba como una obra de la naturaleza y se procuraba conocer con recursos análogos. Buscaba esa estética una definición de la obra de arte que pudiera equipararse a la definición lógica, determinar específicamente la particularidad da cada caso señalando el género próximo y la diferencia específica. En el esfuerzo por conseguir una determinación de este tipo, surgió la teoría de la invariabilidad de los géneros y de las reglas objetivas rigurosas a que está sometido cada uno.
(Cassirer, cit. por García, s. d.: 117)

Contrariando esta posição, herdada de longa data, os irmãos Schlegel, e todos os restantes teorizadores românticos, defendem que o conceito de género tem de ser equacionado em relação a um lugar e, de um modo especial, a uma época. Deste modo, o conceito em causa supõe a História – o devir histórico. O sentido da historicidade impõe-se ao Romantismo e condicionará, até à sua mais profunda essência, a teoria dos géneros deste período literário. A par de outras obras, cuja importância é decisiva para a elaboração da poética romântica, como as de Kant, as dos irmãos Schlegel, as de Hölderlin, as de Schelling, as de Novalis e, sobranceiramente, a *Estética*, de Hegel, o *Essai sur les causes qui*

¹ «Duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia» (Aristóteles, *Poética*, 1448b – Sublinhado nosso). É, efectivamente, o pressuposto de que os géneros são *naturais* que conduz à afirmação da sua intemporalidade.

peuvent affecter les esprits et les caracteres, de Montesquieu, fundamenta toda a teoria genológica do Romantismo.²

Voltando à afirmação (que parafraseámos, de Aguiar e Silva) – «com o Romantismo, a literatura infantil ganhou um novo estatuto no polissistema literário» –, desenvolvo agora a explicação do primeiro grupo de razões, atrás evocado, para justificar essa conquista (refiro-me às razões de carácter endossistémico, recorde-se).

O código semântico-pragmático da literatura romântica, como afirma Aguiar e Silva na sua «Nótula sobre o conceito de Literatura Infantil», vai privilegiar o sonho, a transracionalidade, a ingenuidade (como valor que se opõe à artificialidade), os mitos do paraíso perdido, bem como o da pureza original e o da inocência primordial (Aguiar e Silva, 1981: 13). A literatura romântica empenha-se numa clara ressurreição do mundo feérico, bebendo, como se de um antídoto contra o racionalismo iluminista se tratasse, toda a espécie de histórias fantásticas da Idade Média. Jacinto do Prado Coelho refere-se a esta recuperação da Idade Média como a evocação de um tempo distante, de uma «época de mais livre expansão dos impulsos, com o prestígio do ideal cavaleiresco» (Coelho, 1997), associando esta recuperação ao gosto pelo exótico. Ora, os valores acima referidos vão ao encontro das eternas temáticas da literatura infantil. Desde os seus primórdios, esta literatura apresenta uma cosmovisão que entra em conflito com uma concepção mecanicista e racionalista do mundo e da vida. Efectivamente, «o mundo possível dos textos da literatura infantil tem como características fundamentais as marcas semânticas da excepcionalidade, do enigma, do insólito e do sortilégio e configura-se frequentemente como um mundo contrafactual, em que estão derogadas todas as leis, regras e convenções do mundo empírico e da vida humana» (Aguiar e Silva, 1981: 13).

Ora, e concluindo este aspecto, a nova literatura romântica, aproximando-se da literatura para crianças, confere-lhe um novo estatuto e um novo alento. Naturalmente, a atenção devotada à literatura destinada a um público mais jovem sofre uma significativa evolução. Realçamos o uso intencional do termo «evolução», visto que, com ele, queremos vincar que este processo não é abrupto quer no que se refere à efectiva «escrita para crianças»³, quer à renovação das formas e dos estilos literários. Neste campo, dizemos, com Carmen Bravo-Villasante, que «o século XIX, sem se desligar das correntes que herdara, criava uma nova literatura para crianças» (Bravo-Villasante, 1977: 86).

Acrescente-se que a vitalidade da literatura infantil durante o Romantismo não se deve exclusivamente às referidas transformações do sistema literário. Convém recordar que, como afirma Aguiar e Silva, «este sistema, como qualquer sistema semiótico cultural, é um sistema aberto» e, como tal, encontra-se «em contínua interacção sógnica com o seu meio, do qual recebe e para o qual reenvia informação» (Aguiar e Silva, 1981: 13).

² Baseando-se em princípios românticos, Mikkäil Bakhtine falará, mais tarde, da obra literária como *cronótopo*. Isto é, da obra literária como reflexo do tempo e do espaço em que o autor vive e em que o leitor se posiciona quando a lê. Ofélia Paiva Monteiro, definindo a concepção de arte para Garrett, afirma: «Se a arte “surpreende” a natureza, fá-lo sempre através de um espírito que não só a considera de acordo com a sua óptica particular, conformada por *espaço* e *tempo*, mas ainda escolhe e arranja *intencionalmente* os seus motivos para lograr a melhor expressão da sua ideia» (Monteiro, 1971: 154-155, sublinhado nosso).

³ Recorde-se que, antes do século XIX (e mesmo durante o referido século), muitos dos livros de contos que hoje incluímos no cânone da literatura infantil não tiveram, na intenção autoral, como destinatário previsto e/ou como leitor preferencial a(s) criança(s). Wilhelm Grimm, no Prólogo à primeira edição dos *Kinder und Hausmärchen*, é bem claro quando afirma: «O livro não foi escrito para as crianças, mas tanto melhor se lhes agrada» (Citado por Bravo-Villasante, 1977: 29). No que se refere ao *Romanceiro*, de Almeida Garrett, para apresentar um exemplo português, o caso é semelhante.

Deste modo, para se compreenderem cabalmente as razões que levaram a literatura infantil a adquirir um novo estatuto no polissistema literário, é necessário ter presentes as transformações políticas, sociais, culturais, ideológicas e económicas verificadas na Europa, desde os finais do século XVIII até meados do século XIX (*id.*, *ibid.*). Acrescento que, no âmbito desta reflexão, importa sobranceiramente considerar as transformações pedagógicas, claramente devedoras das transformações ocorridas nos planos filosófico-doutrinário e político-social, e que se manifestam de forma clara por uma maior importância concedida aos problemas da educação e da escola. É indiscutível que toda a evolução mental, social, política e económica actua determinantemente na forma como as comunidades humanas se organizam e se posicionam na relação com o mundo. Assim, este tipo de evoluções – quando são verdadeiramente significativas, como o foram ao longo do período acima referido – alteram o conhecimento do mundo, no plano das ideias, transformam a vida, no plano da práxis quotidiana e criam novas representações do mundo, no plano da literatura e das artes em geral (Coelho, 1985: 109). Neste domínio, os literatos oitocentistas abrem novas relações com o sujeito «leitor infantil».

Efectivamente, não é tão hiperbólico como à primeira vista pode parecer afirmar-se que o século XIX descobriu a criança. Descobriu-a como um ser que precisa de cuidados específicos para a sua formação. Até porque se toma claramente consciência de que, a par da formação intelectual, outros domínios são igualmente importantes para a educação do homem (moderno). Na sequência de preocupações pedagógicas que se afirmam no amanhecer do Romantismo, privilegiar-se-á uma formação humanística, cívica, ética, intelectual e espiritual da criança.

O século XIX descobriu, pois, a criança como um valor a ser considerado no processo (e no progresso) social e no contexto humano. A criança deixa paulatinamente (estas descobertas não se fazem de um dia para o outro) de ser considerada como «um adulto em miniatura». A infância deixa de ser vista como um período que deve ser ultrapassado o mais depressa possível, para que o ser humano possa alcançar o estado adulto, reconhecido como a realização ideal do homem, capaz de se governar e governar o mundo pelo exercício lúcido da razão. A descoberta da qualidade específica do ser criança ou do ser adolescente é também desta época e patenteia-se no mito da infância, vista como a idade de ouro do ser humano (assim se recria o mito do paraíso perdido⁴); e no mito da adolescência, entendida como fase vivencial de pureza e sensibilidade instintivas, que a sociedade virá a corromper⁵.

Como corolário da descoberta da criança, surge uma maior preocupação com a literatura que esta lê – até porque se toma clara consciência de que a leitura ou, melhor, as leituras que a criança faz não são apenas decisivas para a aquisição de informação sobre os mais diversos conhecimentos da humanidade, mas também para a formação da mente e da personalidade do pequeno leitor. Repare-se que foi na sequência da cultura romântica que se difundiu e se tornou universalmente reconhecida, «pelo menos em teoria, a ideia de que a criança e a sua educação constituem valores cimeiros da humanidade» (Aguiar e

⁴ Como se sabe, a ideia da bondade natural do indivíduo (posteriormente corrompido pela sociedade) foi uma herança de Rousseau.

⁵ Na nossa literatura romântica, o caso de Carlos, o trágico herói das *Viagens*, é soberbamente exemplificativo desta percepção da natureza humana/individual e da sua relação com o corpo social.

Silva, 1981: 14). É, pois, natural que, a partir deste momento, a literatura para as crianças tenha passado a merecer uma atenção singular de pais e educadores, de escritores e de homens de cultura, de sociólogos e de psicólogos, de instituições religiosas, culturais e políticas, já que – como afirmou Aguiar e Silva – «se trata de um vector extremamente influente na conformação do futuro» (*id., ibid.*).

Na linha de pensamento do autor citado, há ainda que referir a crescente alfabetização das crianças e dos jovens, levada a cabo sobretudo nos países industrializados da Europa (*id., ibid.*: 13). Assim se criou um público cada vez mais numeroso para a literatura infantil. Por outro lado, o desenvolvimento tecnológico possibilitou a produção de livros graficamente mais atraentes, nos quais a ilustração foi ganhando importância. E, finalmente, o desenvolvimento tecnológico permitiu ainda reduzir o preço das edições, tornando o livro mais acessível para esse novo público leitor.

Um público para o qual vão progressivamente surgindo obras literárias de grande valor, importantíssimas para que a criança vá aprendendo a compreender o mundo; para que a criança construa universos simbólicos, aprenda as regras de convivência social e consolide sistemas de valores e de crenças. Obras importantíssimas porque, a par desta função de compreensão, possibilitam também o desenvolvimento da imaginação, da fantasia e do prazer lúdico, bem como um progressivo desenvolvimento da língua materna. É interessante a seguinte afirmação de Aguiar e Silva – «o livro infantil constitui [...] um complexo e subtil “laboratório linguístico” para as crianças» (*id., ibid.*). Na verdade, este *corpus* literário possibilita à criança a exploração das virtualidades da língua e o consequente desenvolvimento da criatividade⁶.

É, antes de mais, na atenção dada ao leitor infantil que os contos de Andersen se distinguem e o génio do autor se afirma.

O movimento romântico tem sido entendido como expressão de um novo tipo de relações entre o escritor e o público. Neste sentido, é relevante a definição de Romantismo avançada por António José Saraiva: «O romantismo é a expressão literária da época em que o escritor entra em contacto com as massas burguesas em fase de ascensão» (Saraiva, 1995: 41).

O problema das relações entre a arte literária e a sociedade é fulcral na estética romântica e é uma das questões centrais da modernidade (Pimentel, 1998: 7).

Quando falam das relações literatura/sociedade, os autores românticos referem-se, por metonímia, à função social do escritor moderno. Eis as palavras eloquentes de Garrett a propósito da função do poeta:

O estudo do homem é o estudo deste século, a sua anatomia e fisiologia moral as ciências mais buscadas pelas nossas necessidades actuais. Coligir os factos do homem, emprego para o sábio; compará-los, achar a lei das suas séries, ocupação para o filósofo, o político; revesti-los de formas mais populares e derramar assim pelas nações um ensino fácil, uma instrução intelectual e moral que, sem aparato de sermão ou prelecção, surpreenda os ânimos e os corações da multidão no meio de seus próprios passatempos, – a missão do literato, do poeta. (Garrett, 1974: 41)

⁶ Há mais de três décadas, António Quadros realçava a dimensão formativa da literatura fantástica na educação infantil, afirmando: «O estímulo à imaginação pela narrativa maravilhosa [...] é uma verdadeira pedagogia da *criatividade* – que terá mais tarde reflexos não só no sentido da liberdade do homem adulto perante os sistemas mecanicistas que o rodeiam, como na invenção científica, no pensamento filosófico e na criação artística ou poética» (Quadros, 1972: 30).

Nestas palavras, Garrett reitera a função educativa da literatura.

Também Vitor Hugo se refere, variadíssimas vezes ao longo da sua vasta obra, à função do poeta e da literatura. No *Prefácio de Cromwell*, afirma: «Ainsi le but de l'art est presque divin: ressusciter, s'il fait de l'histoire; créer, s'il fait de la poésie.»

Regressando à obra de Andersen, podemos recuperar a opinião da estudiosa da literatura infantil Glória Bastos, que é peremptória ao apontar como manifestação máxima da originalidade do escritor dinamarquês a sua capacidade comunicativa quer com a criança, quer com o adulto; e acrescenta: «uma originalidade que se expressa num estilo coloquial, mas rico e com assinalável complexidade estilística» (Bastos, 2005: 8).

No mesmo sentido, Silva Duarte, no «Prefácio» a *Histórias e Contos Completos*, obra publicada no ano das comemorações do bicentenário do escritor de Odense, refere que nestas narrativas «é de assinalar a relação entre o narrador e o ouvinte», acrescentando que se pode verificar «como os contos, depois de 1849, tomaram uma forma mais firme, tornando-se mais frequente a descrição na primeira pessoa» (Duarte, 2005: 15).

Esta aproximação do narrador ao leitor tem naturalmente consequências no plano técnico-compositivo. Veja-se, por exemplo, como o parágrafo final do pequeno conto «O Menino Mau» (o qual, diga-se de passagem, se assemelha a uma alegoria) é pródigo em exclamações, enfatizando a participação emotiva do narrador no seu próprio discurso, e como, nesse mesmo parágrafo, há uma intencional redundância pela repetição das formas verbais na segunda pessoa do singular, interpelando directamente o leitor/ouvinte.

Eis apenas a parte final desse parágrafo em que se relatam as travessuras do menino Amor:

Sim, ele uma vez disparou sobre teu pai e tua mãe no coração! Pergunta-lhes, ouvirás o que dizem. Sim, é um menino mau, o Amor, com ele nunca debes tratar! Corre atrás das pessoas. Pensa que uma vez ele disparou mesmo uma flecha na velha avó, mas foi há muito, já é coisa passada. Mas não o esquece ela nunca! Irra! O mau Amor! Mas agora já o conheces! Sabes que menino mau é! (Andersen, 2005: 46)

Podemos também ver o início do conto «As galochas da felicidade». Aqui, a voz narrativa convoca o leitor/ouvinte para a construção da diegese que é (ou parece ser) arquitectada no próprio momento em que ocorre o acto comunicativo, o qual se instaura em presença – estilisticamente bem marcada pelo presente do indicativo e pelo advérbio de tempo «agora». Cito duas frases exemplificativas: a primeira ocorre depois de o narrador apresentar o ambiente geral dentro da casa, e expressa o convite ao leitor para partir com ele em busca de algo interessante para a história, dizendo-lhe: «Sim, vamos agora ver se se encontra alguma coisa!» E mais à frente continua: «Vamos sair para entrar na sala em frente» (Andersen, 2005: 75).

Este procedimento narrativo aproxima o texto do escritor de Odense dos modernos romancistas, em que o narrador assume um estatuto de ser demiurgo em relação ao mundo ficcional que vai construindo.

Embora criando histórias originais, a sintaxe narrativa de Andersen revela uma intencional manutenção da oratura, pela interpelação do leitor, chamando-o a ouvir a

voz da enunciação discursiva que, argutamente, surpreende as questões que a entidade leitoral poderá levantar. Entre muitos exemplos possíveis, realço a passagem inicial da narrativa intitulada «O que toda a família disse», em que se lê: «Queres ouvir o que toda a família disse? Sim, ouve agora primeiro, o que disse a Mariazinha» (Andersen, 2005: 713).

Podemos encontrar um outro exemplo no conto «A Margarida», que abre com a expressão exclamativa «Agora ouve!» (Andersen, 2005: 94). Se o advérbio «agora» reenvia para o tempo partilhado pelos intervenientes na comunicação literária, o seguimento do texto insiste na partilha do mesmo espaço: «Lá fora no campo, junto ao caminho está uma casa de campo. Certamente já a viste alguma vez!» (*id., ibid.*).

O narrador é uma voz presente e não aquela voz impessoal que caracteriza grande parte da literatura tradicional. Este narrador é uma voz íntima, que fala de afectos, de sentimentos e de estados de alma, criando proximidade e, conseqüentemente, cumplicidade com o leitor/ouvinte. O tom coloquial presente nas narrativas de Andersen manifesta uma real atenção à criança leitora e mantém actuante a força da palavra dita, a riqueza da oralidade.

A obra de Andersen patenteia o inegável prazer de *escrever como quem conta!* Ele próprio afirmou que escreveu os seus contos e as suas histórias como se as estivesse a contar às crianças. Na verdade, sabemos pelos seus biógrafos que ele foi um apaixonado contador de histórias. Esta recriação do prazer de contar é bem visível, por exemplo, em «O Homem dos Fantoques», que termina do seguinte modo: «E eu, como compatriota, voltei naturalmente a contar logo a história, simplesmente pelo prazer de contar» (Andersen, 2005: 505).

A atenção concedida ao leitor/ouvinte (a que acima nos referimos) é corroborada pela integração e valorização da realidade com a qual esse leitor/ouvinte lida no seu quotidiano. Entramos num ponto frequentemente referido pelos estudiosos de Andersen – referimo-nos à *poetização do real*. Um real que é descoberto como o mais fantástico dos mundos. Podemos recordar aqui as palavras de uma das personagens de Andersen quando afirma: «Todo o mundo é uma série de milagres – [...], mas estamos tão acostumados a eles, que lhes chamamos coisas de todos os dias» (Andersen, 2005: 503).

Quebra-se a barreira que separa a realidade da fantasia e, por isso, uma grande parte das personagens dos contos e das histórias de Andersen são objecto da realidade concreta e quotidiana, que se animam para revelar o espírito dos «simples» – isto é, o espírito dos que vivem pelas emoções do coração, tão alheias às forças da razão. É de toda a justiça considerar H. C. Andersen o escritor da sensibilidade, valor, como se sabe, exaltado pelo Romantismo.

Também os espaços em que decorrem os acontecimentos diegéticos são muito frequentemente familiares à criança e são-nos descritos de forma detalhada, manifestando-se uma viva atenção ao pormenor e ao característico. Facilmente se reconhece a distância que separa esta sintaxe narrativa do discurso mais imediato que caracteriza a literatura tradicional oral.

A valorização do *característico* é também um pressuposto fundamental da poética romântica e que mais uma vez a opõe às poéticas clássicas, que postulavam a primazia do belo. Victor Hugo é bem claro quando afirma: «Si le poète doit choisir dans les choses (et il le doit), ce n'est pas le beau, mais le caractéristique» (Hugo, 1972: 84).

Como se vê, a renovação proposta pela teoria hugoliana consiste na escolha não do que é belo, como preconizava a poética aristotélica, mas do que é característico. É assim que se valoriza a chamada cor local, conseguida pela imitação do que é característico. Este é, como se disse, um aspecto essencial da literatura romântica, na qual, da natureza transfigurada pela «varinha de condão da arte», apenas se conserva o característico, isto é, a cor local profunda. É esta que permite ao poeta reconduzir toda a personagem «ao seu traço mais saliente, mais individual e mais preciso».

Este aspecto manifesta-se variadíssimas vezes na obra do contista dinamarquês, nomeadamente nas diversas descrições de lugares de Copenhaga.

Vamos ler apenas um exemplo em que se descreve a entrada do hospital desta cidade:

Todo o copenhaguês sabe como é a entrada para o Hospital de Frederico, em Copenhaga, mas provavelmente também como alguns não-copenhaguenses lerão esta história, temos de dar uma descrição curta.

O hospital está separado da rua por uma grade razoavelmente alta, na qual os ferros grossos estão tão afastados uns dos outros que se conta que os candidatos muito pesados ficaram presos entre eles e assim terminaram as suas pequenas visitas. A parte do corpo que mais vulgarmente falhava em pôr-se de fora era a cabeça. Aqui, como frequentemente no mundo, eram as cabeças mais pequenas as mais felizes. Isto chega, como introdução. (Andersen, 2005: 82)

Este aproveitamento de elementos reais, pertencentes à experiência do dia-a-dia, apaixona a criança, tornando mais real a identificação projectiva de que fala Bruno Bettelheim, e marca uma superação da tradição, trazendo estas narrativas para a luz da modernidade.

Este carácter de modernidade leva Novaes Coelho a afirmar que Andersen foi «a primeira voz autenticamente romântica a contar estórias para as crianças e a sugerir-lhes padrões de comportamento a serem adoptados pela nova sociedade que se organizava» (Coelho, 1985: 119).

Há, na verdade, na obra do romancista nascido em Odense, a apologia dos valores dessa nova sociedade patriarcal, liberal, burguesa e cristã. Assim, embora escapando ao frio didactismo do iluminismo e mais especificamente dos enciclopedistas, esta obra para crianças é também uma forma de transmissão de valores éticos, sociais, políticos e culturais que governam a vida do homem e a dos homens em sociedade. Neste âmbito, é imperioso destacar que Andersen insiste na valorização do comportamento cristão que devia nortear pensamentos e acções de todo o ser humano para ganhar o céu.

A valorização do cristianismo é também um traço marcante do Romantismo. A tomada de consciência a que o homem chegou graças ao cristianismo,⁷ de que ele próprio e o mundo são realidades múltiplas, e não unas, conduz a poesia⁸, espelho do real, à

⁷ O cristianismo, segundo a teoria hugoliana, é o responsável pelo aparecimento de dois novos princípios que transformarão profundamente a sociedade e a arte literária, dando início à terceira idade. Estes dois princípios são os seguintes: o espírito de melancolia e o espírito de crítica filosófica. É interessante constatar que estes dois princípios aparecem de uma forma dialéctica (Hugo, 1972: 40).

⁸ Víctor Hugo usa o termo «poesia» na acepção aristotélica, segundo a qual poesia é sinónimo de literatura. É neste sentido que nós empregamos o termo «poesia».

representação dessa diversidade. O cristianismo surge, efectivamente, como o motor de uma nova sociedade e de uma nova literatura. Victor Hugo afirma lapidarmente: «Le christianisme amène la poésie à la vérité» (Hugo, 1972: 41).

O autor do *Prefácio de Cromwell* constata, em seguida, que na natureza se harmonizam o feio e o belo, o disforme e o gracioso, o grotesco⁹ e o sublime¹⁰, o mal e o bem, a sombra e a luz.

O homem descobre, graças ao cristianismo, a sua dupla natureza, corporal e espiritual. Descobre simultaneamente o espírito de exame e o sentimento de melancolia. Na poesia mistura-se «a sombra e a luz, o grotesco e o sublime». Nasce um novo princípio, o grotesco, mais variado que o sublime.

Cito mais uma vez o grande romântico francês:

La poésie née du christianisme, la poésie de notre temps est donc le drame; le caractère du drame est le réel; le réel résulte de la combinaison tout naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires. (Hugo, 1972: 60)

Sendo essencialmente romântica, a obra de Andersen é profundamente humana. Como tal, nela se misturam a emoção e a ternura com o sofrimento e a dor, a alegria com a tristeza, a fantasia e o humor com o real e a sátira. Em suma, a complexidade humana tem aí lugar, ou melhor, aí há lugares para toda a complexidade humana.

É, pois, importante referir que a infância não é para H. C. Andersen uma utopia. Não o é nem na primeira acepção do termo, nem no sentido mais vulgar que ele hoje adquiriu. Isto é, a infância é um «lugar» bem real, profundamente complexo, em que o ser (refiro-me ao ser que é a criança) se exalta perante a descoberta de si e do mundo e simultaneamente se angustia diante da imensidão desse mundo; a infância é um tempo bem real em que o ser se entrega, puro, à força do amor e em que, por outro lado, sofre (quantas vezes até à morte) as injustiças e as crueldades do mundo.

Concluindo, destaco algumas linhas temáticas (Coelho, 1985: 119-120) que me parecem fundamentais no grande, e também ele complexo, conjunto de contos infantis de Andersen.

⁹ Na nota 53 ao *Préface de Cromwell* afirma-se: «Grotesque: emprunté de l'italien (*pittura*) *grottesca*, dessins capricieux (semblables à ceux des grottes antiques), le mot se rattache, depuis le XVII^e siècle, à des notions de comique bizarre, d'étrangeté ridicule. Il va prendre, sous la plume d'Hugo, une signification sensiblement nouvelle.»

Em que consiste essa nova significação adquirida pelo termo? Segundo Gengembre, «il faut comprendre que le grotesque est une notion polysémique. Il désigne d'une part "le difforme et le horrible", et de l'autre "le comique et le bouffon"» (Gengembre, 1996: 5). Assim, ele adquire uma dimensão cósmica e, como já referimos, aliado ao sublime, o grotesco é a sombra misturada com a luz. Na época romântica, o grotesco fez uma «alliance intime et créatrice avec le beau» (Hugo, 1972: 53). Eis um dos pilares da teoria romântica – a *harmonia dos contrários*.

¹⁰ O sublime é mais difícil de definir. Estamos, de qualquer modo, perante o questionamento da individualidade unitária. É a recusa do uno que confere ao drama romântico a sua complexidade. Até porque o grotesco é mais produtivo que o sublime. «Dans la pensée des modernes, au contraire, le grotesque a un rôle immense. Il est partout» (Hugo, 1972: 45). A suprema importância do grotesco na arte moderna é taxativamente apontada na seguinte expressão: «Le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art» (*Id.*: 47).

Por último, o grotesco não é apenas circunstancial em relação ao drama, ele não está exclusivamente na esfera do existencial (dramático), mas na do essencial. Quer isto dizer que o grotesco é um elemento constituinte da essência deste novo género – o drama. «C'est donc une des suprêmes beautés du drame que le grotesque. Il n'en est pas seulement une convenance, il est souvent une nécessité» (*Id.*: 64).

Em primeiro lugar, a valorização do sujeito, tendo em conta as suas qualidades intrínsecas, e não os seus atributos exteriores, ou privilégios sociais. A valorização do sujeito capaz de se aventurar, do sujeito que é persistente na busca da sua felicidade, daquele que, sentindo a atracção pelo diferente, pelo incomum, pela aventura, busca o conhecimento de novos horizontes. Cabe aqui a célebre personagem Patinho Feio, do conto homónimo, sobre a qual Bruno Bettelheim formula uma opinião que não podemos deixar de contestar. Afirma o autor que a narrativa «O Patinho Feio» não «ajuda» as crianças, orientando de forma errada a fantasia destas (Bettelheim, 1999: 135).

Tal leitura implica reduzir a personagem a um ser estático e inactivo – o que não corresponde aos factos diegéticos apresentados. O Patinho dá voz à revolta, e a sua fuga é simultaneamente uma recusa perante uma existência sofrível e sofrida num mundo opressor e uma corajosa tentativa de descobrir novos mundos. Essa fuga dá início a uma viagem (metáfora tão significativa no universo da literatura infantil) que se traduz numa luta pela sobrevivência e que se instaura como símbolo de um processo de crescimento em que o sujeito se descobre e se afirma como ser social.

A par desta ideologia mais personalista, caminha uma outra de cariz profundamente social – é a condenação das injustiças do mundo e a defesa de direitos iguais para todos, independentemente da classe social de origem.

Em vários contos se faz a condenação da vaidade, da arrogância e do orgulho, bem como da maldade contra os mais fracos, chamando-se a atenção para os perigos da ambição desmedida pelas riquezas e pelo poder.

Noutras histórias, de carácter mais facecioso, ergue-se uma sátira às burlas e às mentiras que os homens usam para se enganarem uns aos outros.

E, finalmente, envolvendo tudo num véu de misticismo, há a valorização das virtudes cristãs, tais como a caridade e a fraternidade, a resignação e a paciência, a obediência e a pureza, a modéstia e a simplicidade... Até porque é quase omnipresente a consciência da precariedade da vida, da contingência dos seres e da mutabilidade das situações existenciais.

Como se disse, Andersen foi coevo dos grandes escritores românticos. Viveu em plena afirmação do Romantismo e é, naturalmente, um romântico, mesmo quando a sua obra não cabe no sempre estreito baú das escolas literárias, ou quando não obedece às regras dessas escolas – atitude, aliás, profundamente romântica.

Romântica é também a prefiguração do escritor dinamarquês como génio. O génio do criador é, para o Romantismo, o que pode conferir a uma obra de arte inegável e inigualável valor.

«Il n’y a qu’un poids qui puisse faire pencher la balance de l’art: c’est le génie» (Hugo, 1972: 60).

Quanto à presença do poeta na obra que produz, a posição defendida por Victor Hugo entra em claro e aberto confronto com a de Aristóteles. Segundo este, o poeta deve falar o menos possível por conta própria, porque, quando o faz, não produz imitação¹¹. Para o romântico francês, o poeta, ser genial, deve estar constantemente presente na obra que realiza: «Comme Dieu, le vrai poète est présent partout à la fois dans son oeuvre.

¹¹ Cf. Aristóteles, *Poética*, 1460.

Le génie ressemble au balancier qui imprime l'effigie royale aux pièces de cuivre comme aux écus d'or» (Hugo, 1972: 84).

Não quero, de modo algum, cometer sacrilégio. Por isso não direi que Andersen é deus ou como deus. Termino dizendo apenas que espero que a leitura dos seus contos e das suas histórias nos aproxime da divindade, já que, como diziam os clássicos, «a beleza eleva o homem»!

Referências Bibliográficas

- ▶ AGUIAR e SILVA, V.M. (1981). Nótula sobre o conceito de Literatura Infantil. In SÁ D.G., *Literatura Infantil em Portugal*. Braga: Editorial Franciscana.
- ▶ ANDERSEN, H.C. (2005). *Histórias e Contos Completos* (trad. João da Silva Duarte). V. N. Gaia: Edições Gailivro.
- ▶ BASTOS, G. (2005). Um tesouro literário vivo. In *Jornal de Letras*, pp. 8-9.
- ▶ BETTELHEIM, B. (1999). *Psicanálise dos Contos de Fadas* (8ª Ed.). Venda Nova: Bertrand Editora.
- ▶ BRAVO-VILLASANTE, C. (1977). *História da Literatura Infantil Universal* (vol. I). Lisboa: Editorial Veja.
- ▶ COELHO, J.P. (1997). Romantismo. In *Dicionário de Literatura*, [Dir. Jacinto do Prado Coelho, vol. III]. Porto: Editora Figueirinhas.
- ▶ COELHO, N.N. (1985). *Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil* (3ª Ed.). São Paulo: Quíron.
- ▶ DUARTE, J.S. (2005). Prefácio. In ANDERSEN, H.C., *Histórias e Contos Completos*, (trad. João da Silva Duarte). V. N. Gaia: Edições Gailivro.
- ▶ GARCÍA, B. (s.d.). *Los Géneros Literarios, Sistema e Historia: Una introducción*, (2ª Ed.). Madrid: Catedra.
- ▶ GARRETT, A. (1974). Memória ao Conservatório Real. In ALMEIDA, A.N. (Org.), *Frei Luís de Sousa*. Coimbra: Atlântida Editora.
- ▶ GENGEMBRE, G. (1996). *Première Leçon sur le Drame Romantique*, (1.ª Ed.). Paris: PUF.
- ▶ HUGO, V. (1972). *Préface de Cromwell*. Paris: Librairie Larousse.
- ▶ MONTEIRO, O. (1971). *A Formação de Garrett: Experiência e criação*, (vol. II). Coimbra: Centros de Estudos Românicos.
- ▶ PIMENTEL, F.J. (1998). Modernidade e Romantismo em Almeida Garrett – O nascimento do autor moderno no *Frei Luís de Sousa*. In *Bicentenário de Almeida Garrett*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- ▶ QUADROS, A. (1972). *O Sentido Educativo do Maravilhoso*. Lisboa: M.E.N.
- ▶ SARAIVA, A.J. (1995). Garrett e o Romantismo. In *Para a História da Cultura em Portugal*, (vol. II). Lisboa: Gradiva.