

Paralelos poético-pictóricos entre o conto de fadas *A pequena vendedora de fósforos* e o quadro *A lavadeira*

Véra Beatriz M. Bertol de Oliveira
UEM

A questão da correspondência entre a imagem e a palavra chega-nos nas primeiras linhas da *Poética* de Aristóteles (384-322 a.C.). No entanto, a idéia é mais antiga, pois desde os tempos mais longínquos de nossa condição humana, ela já havia sido planeada em nosso pensamento como forma de imitar ou compreender a natureza. Mario Praz (1982), ao refletir sobre esse tema, argumenta que a necessidade de buscar tal relação é um desejo primordial do homem, necessidade que segue até os dias de hoje, pois talvez esse fato traga consigo a essência original da arte.

Para Aristóteles (1997), as artes, em geral, constituem imitação. Ainda que a poesia seja uma forma de imitação pela voz, e as artes plásticas, pelos traços e pelas cores, ambas estabelecem entre si labores primorosos de que os homens se valem para transmitir emoções e ações. Sendo 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, pois, como afirma Cortez “o embate do ser humano com a realidade sempre gerou, desde os tempos imemoriais, a necessidade de produção da linguagem, seja ela verbal ou pictórica”.(CORTEZ, 2004, p.374) Por isso, o entendimento da linguagem instituída nas artes segue provocando anseios e necessidades, pois pode iluminar a própria realidade do homem ao dar um novo sentido às experiências vivenciadas. Com isso, alarga-se o campo da percepção, da sensibilidade e da imaginação, e o homem é conduzido à reflexão.

Consoante ao pensamento de Bosi, 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” (BOSI, 1985, p.64),

buscaremos paralelos entre o conto *A pequena vendedora de fósforos* e o quadro *A Lavadeira*, com o intuito de desvelar, na palavra e na imagem, símbolos indicadores que suscitam um movimento inconfundível e indivisível de apreensão. Tal fato favorece e abre espaços para que as múltiplas interpretações e reflexões dialéticas da criação artística ultrapassem os tempos.

Na obra pictórica, destacamos o trabalho do pintor francês Honoré-Victorien Daumier (1808-1879), que usa sua arte como uma crítica ferrenha à desigualdade social e à opressão política da França pós-revolucionária. Nela, o artista 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.

Uma das obras mais significativas dessa época é *A lavadeira* (1863). 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, mostrando pelas vestes e pela postura a idéia da sua condição social.



A lavadeira (1863) Museu do Louvre, Paris.

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 do trabalho realizado. A cena exibe uma pequena 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 o trabalho não lhe concedeu a indulgência (como a personagem do conto *A pequena vendedora de fósforos*).

Outra evidência está na roupa, pois se observa que a menina, assim como a mulher, está com as mangas arregaçadas, dando a entender que compartilhou da labuta. Robert Darnton (1988) destaca que, naquele tempo, era natural que as crianças trabalhassem com os pais logo após darem os primeiros passos, e ao chegar à adolescência, independente de sua vontade, desempenhassem funções como aprendizes de agricultores ou como criados nas casas da nobreza e da elite.

Philippe Áries, (1981) que a partir de elementos iconográficos da arte medieval francesa estudou detalhadamente o processo de construção do sentido de infância e o seu valor social, destaca que a vida da criança estava ligada à dos adultos. Essa ligação ocorria de maneira indiscriminada, pois ela participava dos jogos de azar, assistia aos enforcamentos, rituais religiosos e atuava na política ou na força braçal, como sugere a figura infantil no quadro *A lavadeira*.

Com a decadência do feudalismo e a ascensão da camada social burguesa e capitalista, o grupo familiar configura-se em um modelo pelo qual é conferido um novo *status* à vida da criança, de maneira que a sua sobrevivência passa a ser o centro das atenções. Com o novo movimento social, ou “privatização da família”, nas palavras de Regina Zilberman (2003, p.40), a escola, pouco valorizada até então, ganha novo papel na organização social ao se converter no elo entre as crianças e o mundo, preparando-as e inserindo-as no novo panorama social que se estabelecia.

É nesse contexto que surge a literatura infantil que, inevitavelmente, transformou-se em um dos meios utilizados em larga escala, pelo qual a educação se valeu e continua se valendo para alcançar seus objetivos. Esse fato, sem

dúvida, destituiu da obra literária destinada ao público infantil seu valor estético, o que a levou “ao setor da literatura trivial e da cultura de massa” (Ibidem, p.132-133).

Lourenço Luzuriaga (1990) esclarece que o primeiro escritor a se preocupar com uma literatura adequada às crianças foi o francês François de Salignac de la Mothe – Fénelon (1651-1715), com *As aventuras de Telêmaco* (1717), lançadas dois anos após sua morte. No entanto, é com a obra de contos de fadas, intitulada *Contos da mamãe gansa* (1697), de Charles Perrault, que podemos falar em um desvelar da literatura infantil para o mundo.

Com relação a esse fato, Lajolo e Zilberman (2005) comentam que a coletânea retirada da oralidade desperta tanto interesse pelos contos, que eles são convertidos em objetos literários, sendo posteriormente transformados paulatinamente em leitura infantil. Neles, o escritor criticava a sociedade da época, empregando de maneira inteligente a dualidade entre o bem e o mal, o belo e o feio, o forte e o fraco.

Por volta de 1835, surge outro grande escritor dedicado aos contos infantis – Hans Christian Andersen (1805-1875). Considerado o Pai 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 freqüentes, 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, a miséria e a riqueza.

Os contos de Andersen trazem uma descrição quase exacerbada da tragédia, sofrimentos físicos e 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 com ela a magia do “feliz para sempre” dos tradicionais contos de fadas. Agora não há fada madrinha para a salvação da heroína e o narrador 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 da madrasta, pela própria natureza que a castiga.

O conto relata a história de uma personagem menina, muito pobre e desamparada que, tendo um pai muito severo, sai à rua em uma 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 sugere, sem dúvida, que o autor se inspirou na realidade infantil da época em que à vida da criança não era dada a menor importância. Desse modo, 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).

Nesse sentido, o escritor do século XVIII e XIX, tal como o pintor, foi antes de tudo um observador sensível da realidade que o circundava, tendo a preocupação de conferir à sua escrita uma natureza pictórica. Para tanto, fornecia imagens a partir de figurações plásticas, objetivando representar a cena com extrema dignidade poética.

De acordo com Cortez (2005), alguns críticos alegam que entre a pintura e a poesia possa haver certa emulação no que diz respeito à proposta sugerida, não por meio de processos imitativos e descrições pictóricas, mas porque a segunda congraçaria as facetas do sensível, do intelectual e do moral. Sendo assim, 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 poderiam oferecer” (CORTEZ, 2005, p.310).

Entretanto, observando mais atentamente, poderemos encontrar os elementos destacados pela autora em ambas obras citadas. Andersen, no conto, expõe sua pequena personagem às privações e provações, 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 “uma tendência de estetizar o sofrimento, a criar beleza através de descrições elaboradas da miséria e da aflição” (TATAR, 2004, p.281).

Daumier, tampouco poupa a figura infantil ao oferecer-nos uma cena em que convergimos, inevitavelmente, nosso olhar para ela. A menina, mesmo que, aparentemente, não esteja sofrendo do desamparo familiar, pois está na companhia de sua possível mãe, 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 reproduz fielmente a condição social da pequena menina dos fósforos, assim como Daumier, amparado pela imagem visual, 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).

Assim, Andersen, com fortuitos toques de fantasia, representava em suas obras a desordem social e econômica de um mundo real, pois, segundo Tatar (2004), em boa parte da narrativa do conto *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, estende-se até nossos dias.

Considerações finais

Os temas abordados neste estudo nos levam a compreender que escritores e artistas, ao longo dos tempos, podem ser vistos como a tônica que orienta um determinado modelo abstrato de sociedade. Em suas obras, imprimem características comuns; mesmo que variem os conteúdos de que são compostas tais obras, sempre serão formas de linguagem de uma época, sociedade ou mundo. Inquestionavelmente, todo artista “por original que seja pode deixar de refletir certo número de traços” (PRAZ, 1982, p.26).

Essa linguagem, que pode delatar ou defender, pois como adverte Bosi (1993, p.61), “a linguagem traz em si o estigma da separação”, poderá estar presente tanto na arte pictórica, como na poética. E 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.

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 com os 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 a propósito da criança e de 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.

Referências

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, p. 279-284.

ARIÈS, P. *História social da criança e da família*. Tradução de Dora Flaksman. 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: Cultrix, 1993.

BOSI, A. *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.

CORTEZ, C. Z. 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.

LAJOLO, M; ZILBERMAN, R. *Literatura infantil brasileira: História e Histórias*. São Paulo: Ática, 2005.

LUZURIAGA, 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).

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.

ZILBERMAN, R. *A Literatura Infantil na Escola*. 11. ed. São Paulo: Global, 2003.