UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Centro de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

Hans Christian Andersen e "O companheiro de viagem": Da narrativa mítica ao conto literário – um estudo em perspectiva comparatista

Versão corrigida

Euclides Lins de Oliveira Neto

São Paulo
2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Centro de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa

Hans Christian Andersen e "O companheiro de viagem": Da narrativa mítica ao conto literário – um estudo em perspectiva comparatista

Euclides Lins de Oliveira Neto

Versão corrigida

Tese apresentada à Banca Examinadora como exigência para obtenção de título de Doutor em Letras pelo Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH, da Universidade de São Paulo (USP), na Área de Literaturas Infantil e Juvenil, sob a orientação da Profª. Drª. Maria Zilda da Cunha.

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

O48 Oliveira Neto, Euclides Lins de
Hans Christian Andersen e "O companheiro de viagem": Da narrativa mítica ao conto literário – um estudo em perspectiva comparatista / Euclides Lins de Oliveira Neto; orientadora: Dra. Maria Zilda da Cunha. - São Paulo, 2017.
225 fs.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Hans C. Andersen. 2. Imagem-Símbolo. 3. Arquétipo. 4. Viagem. 5. Mito. I. Cunha, Maria Zilda, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Euclides Lins de Oliveira Neto .

Data da defesa: 10 / 11 / 2017.

Nome do Prof. (a) orientador (a): Dra. Maria Zilda da Cunha.

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 06 / 12 / 2018 .

Profª. Drª MARIA ZILDA DA CUNHA
Orientadora

FOLHA DE APROVAÇÃO

Euclides Lins de Oliveira Neto
Hans Christian Andersen e " O companheiro de viagem":
Da narrativa mítica ao conto literário – um estudo em perspectiva comparatista

Versão corrigida

Tese apresentada à Banca Examinadora como exigência para obtenção de título de Doutor em Letras pelo Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH, da Universidade de São Paulo (USP), na Área de Literaturas Infantil e Juvenil, sob a orientação da Profª. Drª. Maria Zilda da Cunha.

Aprovado em:10/11/2017
BANCA EXAMINADORA:

Presidente: Profa. Dra. Maria Zilda da Cunha_____

Instituição: USP_____Assinatura:_____

Profa. Dra. Rita de Cássia Silva Dionísio Santos_____

Instituição: Unimontes (MG)_____Assinatura:_____

Profa. Dra. Lígia Regina Máximo Cavaleri Menna_____

Instituição: UNIP (SP-SP)_____Assinatura:_____

Profr. Dr. José Nicolau Gregorin Filho_____

Instituição: USP _____ Assinatura:_____

Profr. Dr. Ricardo Iannace_____

Instituição: USP/FATEC_____Assinatura:_____

A meus familiares:
José Lins (*in memoriam*),
Nanci, Dyrce e Natércia.
Dedicatória especial a:
Profª. Dra. Maria Zilda da Cunha,
Profª. Dra. Maria Lúcia Pimentel de S. Góes,
Profª. Dra. Nelly Novaes Coelho e
a todos quantos fazem e farão a
Àrea de Estudos, Pesquisa e Produções Culturais e
Literárias para crianças e jovens.

A G R A D E C I M E N T O S

À Profª. Drª. Maria Zilda Cunha, pelo incentivo, pela paciência acadêmica e orientação segura a este projeto de doutoramento; ao Prof. Dr. Ricardo Ianacce, pelo incentivo e apoio em diversos momentos; à Profª. Drª. Maria Auxiliadora Fontana Baseio, pelo incentivo e indicação de pistas de pesquisa para aporte teórico.

Agradeço aos amigos e apoiadores: Ignez Maria Bordin, Cristina Casagrande F. Semmelmann, Paulo César Ribeiro Filho, André Prevato, Cesar Wagner P. Freitas, Maria de Lourdes Guimarâes, Francisco Eugênio Castro (Portugal), Dorival Spatti (Itália), Sergio Prévidi, Plácido Gomes (Índia), Dr. Carlo Fusco (Itália), Profª Dra. Ana Maria Martins da Costa Santos Langkilde e Dr. Niels Jorgen Langkilde (Dinamarca), Dr. Bruno Berni (Itália), Avani Sousa Silva, Rosana Bataglia, Nara Dias, Felipe Lima, José Dalmo Urbano, Sandra Ferreira Ribeiro, Dra. Mônica Cardoso, Ivone Bortolato e focolarinos(as) pelo apoio insubstituível.

Agradeço em especial a Profª. Drª. Fabiana Buitor Carelli, Profª. Drª. Rita de Cássia Natal Chaves, ao Prof. Dr. José Nicolau Gregorin Filho – DLCV – e a todos os meus colegas de cursos e do Grupo de Pesquisa, Estudos e Produções em Literatura para crianças e Jovens, a Ana Cristina, (Biblioteca “Florestan Fernandes”).

Agradeço aos meus familiares pelo amor sem meias medidas.

O RECRIADOR

O verdadeiro artista é um *grande*.
É o que todos dizem, embora sejam poucos os críticos de arte,
mas em todos existe a admiração e o fascínio pelo “belo”.
O artista assemelha-se de certo modo ao Criador.
O verdadeiro artista possui a sua técnica quase inconscientemente e
serve-se das cores, das notas, da pedra,...
como nos servimos das pernas para caminhar.
O ponto de concentração do artista está em sua alma,
onde contempla uma sensação,
uma ideia, que ele quer exprimir fora de si.
Por isso, nos limites infinitos de sua pequenez de homem
em comparação com Deus e,
portanto, na infinita diversidade das coisas “criadas”,
digamos assim, o artista é, de certo modo,
alguém que “recria”, cria novamente.
E as obras-primas de arte que outros homens produziram
poderiam ser uma verdadeira “recriação” para o homem. [...]
As obras de arte dos grandes artistas não morrem
e nisto está o termômetro da sua grandeza,
porque a ideia do artista de certo modo,
se exprime perfeitamente na tela ou na pedra...
compondo algo vivo.

Chiara Lubich

Resumo

Hans Christian Andersen e " O companheiro de viagem":
Da narrativa mítica ao conto literário – um estudo em perspectiva comparatista

O objetivo da presente tese firmou-se na investigação de como se articula a imagem-símbolo da viagem no conto literário "O companheiro de viagem", de Hans Christian Andersen, em diálogo com o conto popular norueguês "O companheiro" e a narrativa mítica nórdica "Thor no País dos Gigantes". Para fundamentar o comparatismo literário das três narrativas, buscou-se aporte teórico na taxonomia dos símbolos presente na antropologia do imaginário, de Gilbert Durand (2012), e em outros teóricos da crítica da literatura contemporânea sobre o imaginário, o conto popular e o mito, a produção literária. Verificou-se como cada narrativa do *corpus* é configurada em imagens-símbolos e que algumas ressoam no conto anderseniano. A imagem compósita da viagem manifestou-se constitutiva de um esquema ascensional pela presença de um simbolismo que remete ao cume, à vitória do herói, à realização do sonho da conquista da amada e do reinado. A viagem é ascensão simbólica. Do ponto de vista da crítica literária pode-se reconhecer ainda que "O companheiro de viagem" é o "palimpsesto" no sentido que formula Gèrard Genette: um hipertexto (texto inovador) que narra um hipotexto (um texto anterior), pelo procedimento da "transformação" que se distingue da imitação. O conto "O companheiro de viagem" é (re)tecido em imagens-símbolos, configuradas em artifícios picturais, melodiosos, gestuais, visuais pela escrita. A imagem semelhantemente à vida, manifesta-se.

Palavras-Chave: Imagem-símbolo. Hans Christian Andersen. Arquétipo. Viagem. Mito.

Abstract

Hans Christian Andersen and "The travelling companion": From mythic narrative to literary tale – a study in comparative perspective

The aim of this thesis is based on the investigation of how is articulated the trip symbol image in the tale "The travelling companion", by Hans Christian Andersen, in dialogue with the Norwegian popular tale "The companion" and the mythic Nordic narrative "Thor in the land of giants". In order to support the literary comparatism in the three narratives, the theoretical contribution was made in the taxonomy of symbols present in the imaginary anthropology, by Gilbert Durand (2012), and other theorists of the contemporary literature criticism about the imaginary, the popular tale and the myth, the literary production. It was verified how each narrative of the *corpus* is configured in symbols-images and that some of them resound in the Andersenian tale. The composite image of the "trip" has revealed itself as constitutive of an ascended scheme by the presence of a symbolism which refers to the summit, the hero's victory, the achievement of the dream of conquering the beloved woman and the realm. The trip is a symbolic ascent. From the point of view of the literary criticism, the literary tale is "palimpsest" in the sense of the Geràrd Genette's formulation: a hypertext (innovative text) which tells a hipotext (a previous text), by the resource of "transformation" that differs from imitation. However, the tale "The travelling companion" is (re)woven in symbols-images, configured in pictorial, melodic, gestural, visual devices by the writing. The image, similarly to life, manifests itself.

Key-words: Symbol image. Hans Christian Andersen. Archetype. Trip. Myth.

Lista de Fotografias

Fotografia 1 - Reprodução fotográfica de recorte em papel de autoria de Hans Christian Andersen – Crédito: Euclides Lins de Oliveira Neto.....11

Fotografia 2 – Reprodução fotográfico-ilustrativa de o palimpsesto – Crédito: www.desktopbackground.org/high-resolution-trippy-cool-wallpapers-full-siwal-paperlhd671057.....25

Fotografia 3 – Fotografia de imagem ilustrativa de o imaginário – Crédito: www.desktopbackground.org/wallpaper/high-resolution-trippy-cool-hd-wallpapers-full-size-siwallpaperhd-610576.....47

Fotografia 4 – Fotografia de pintura em óleo "Hans Christian Andersen" – Museu H. C. Andersen (Odense – Dinamarca), autoria do pintor dinamarquês C. A. Jensen (1836) – Crédito: Euclides Lins de Oliveira Neto.....69

Fotografia 5 – Reprodução fotográfico-ilustrativa de Pergaminho em rolo – Crédito: Euclides Lins de Oliveira Neto.....95

Fotografia 6 – Xilografia "Cisnes selvagens" – Ilustração de capa da obra *Panorama da Literatuta Dinamarquesa.* Crédito: Johannes Larsen (1867-1961)....213

Sumário

Introdução…….....13

Capítulo 1 - O comparatismo como caminho para a análise do esquema da viagem.....27

1.1 Literatura comparada como procedimento de investigação do texto literário: desdobramento do método.....29

1.2 Diferentes dimensões no âmbito da literatura comparada:

a intertextualidade, a imagologia, a literatura de viagem.....30

1.2.1 A intertextualidade: a criação de um termo.....31

1.2.2 Uma definição em crescente compreensão.....32

1.2.3 Reconhecimento de procedimentos intertextuais na obra literária.....36

1.2.4 O palimpsesto genettiano.....36

1.3 A imagologia de Pageaux – constituinte do método comparativo.....40

1.3.1 As imagens do "outro" e suas representações no texto literário.....40

1.3.2 Imagens do "estrangeiro" 41

1.4 As narrativas literárias: literatura de viagem.....42

1.5 Durand, método comparativo, método de convergências.....43

1.6 A escolha do comparatismo para chegar ao esquema arquetípico.....45

Capítulo 2 – A viagem se configura em imagens.....49

2.1 O imaginário.....50

2.2 As dominantes do imaginário duraniano.....57

2.3 As imagens-símbolos que ressoam nas narrativas.....62

2.4 A viagem na narrativa.....64

2.5 Transtextualidade e imaginário: relações de narrativas anteriores e inovadoras....66

Capítulo 3 - Hans Christian Andersen – vida, cosmovisão e obra.....71

3.1 Acenos à vida de Hans Christian Andersen.....71

3.2 Cosmovisão do escritor dinamarquês H. C. Andersen.....77

3.3 Andersen e sua obra literária.....84

Capítulo 4 - "O companheiro de viagem" – leitura, escolha e diálogo.....97

4.1 "O companheiro de viagem": articulações do ir "mundo afora".....99

4.1.1 Como se fosse uma personagem "por detrás": o narrador.....108

4.1.2 Personagens: características e atuação em "O companheiro de viagem" 111

4.1.3 As variadas marcas do espaço da viagem em "O companheiro de viagem".....124

4.1.4 O alternar-se do tempo em "O companheiro de viagem".....132

4.1.5 Principais imagens-símbolos em "O companheiro de viagem".....136

4.2 "O companheiro" – conto popular escandinavo: microenredos e sua análise.....153

4.2.1 Em "O companheiro", um narrador que conhece íntimo das personagens.....163

4.2.2 Personagens: ações e atuações no conto popular "O companheiro" 164

4.2.3 O conto popular em seu simbolismo.....170

4.3 Viagem, embate e encantamento – "Thor no País dos Gigantes".....173

4.3.1 Deuses viajantes, desafios dos gigantes.....174

4.3.2 As articulações estruturantes da narrativa mítica.....178

4.3.2.1 Narrador da narrativa mítica, configurador de panteões.....179

4.3.2.2 Personagens míticas: deuses, gigantes, homens, animais, fenômenos naturais e humanos.....180

4.3.2.3 Tempo e espaço, nomes míticos em "antigo nórdico" 183

4.3.3 A narrativa "Thor no País dos Gigates" em seu simbolismo.....184

4.3.4 As imagens-símbolos na narrativa mítica – "Thor no País dos Gigantes".....188

4.4 Diálogo dos símbolos arquetípicos da viagem nas três narrativas.....195

Considerações finais 215

1 A imagem emergente em “O companheiro de viagem”.....216

2 Características imagéticas da viagem no conto de Andersen.....217

3 Imagens arquetípicas: da vida, das leituras, do contexto romântico.....218

4 O escritor de imagens.....219

Referências Bibliográficas.....221

Fotografia 1 - Reprodução fotográfica de recorte em papel de autoria de Hans Christian Andersen

Fonte: Museu H. C. Andersen – Crédito da Reprodução fotográfica: Euclides Lins de Oliveira Neto

"Se há um clássico da Literatura para crianças e jovens em cuja obra melhor se revelem uma riqueza verbal, uma originalidade de concepção, uma fundamentação etnológica que justifiquem o seu renome universal, esse é Hans Christian Andersen".

Maria Isabel de Mendonça Soares (1974, p. 31)

INTRODUÇÃO

Apresentamos nesta tese a pesquisa que versou sobre as imagens-símbolos do arquétipo da viagem presentes no conto literário "O companheiro de viagem", de Hans Christian Andersen, em diálogo com o conto popular norueguês, "O companheiro", e a narrativa mítica "Thor no País dos Gigantes". Revela-se nesta investigação o necessário emprego de uma metodologia comparatista para que se possa observar a marca da viagem ou de uma tríplice viagem, doutra parte, a presença de um texto no outro, a intertextualidade e outros procedimentos afins.

Viajar com Hans Christian Andersen, ou melhor, pelo seu universo artístico- literário é um empreendimento quase infindável. É surpreendente como a vida. Apresentamos em breves ilações como o pesquisador tornou-se um "viajante". Narramos a "viagem investigativa" com Andersen, antes de apresentar a estrutura da tese, que será a etapa subsequente ao "roteiro" percorrido.

Tudo tem seu início com a recepção enquanto leitor ou, antes, pela audição da leitura de suas histórias e de seus contos... Foi o que aconteceu. Desde a meninice, os contos de Andersen estiveram presentes em nosso contexto familiar, ouvindo-os da leitura de meus pais, e, mais tarde, lendo-os eu diretamente.

Em diferentes ocasiões em nossa juventude, estavam lá os contos de Andersen, nas lições de línguas estrangeiras, nos exercícios de leitura para divertimento etc.

Mas um inaugural desejo de partida de uma viagem pela obra literária de Andersen aconteceu na Universidade de São Paulo, sob a condução lúcida, consistente e vivaz da Professora Drª. Maria Lúcia Pimentel Goes. Em uma aula de Literatura para crianças e jovens, disciplina por ela ministrada, no ano 2000. Durante as aulas do primeiro semestre daquele ano, uma das sessões coube a alguns colegas e a mim realizar um seminário e um debate sobre a vida e obra de Andersen. O material para tal conteúdo, vasto em suas narrativas, era reduzido em matéria crítica traduzida e produzida em português. No entanto, valemo-nos de traduções de análises teórico-críticas em espanhol e italiano para montar o seminário acadêmico. Foi o vislumbre contato da primeira estação desse percurso.

Um dos resultados desse evento foi a curiosidade intelectual de quão pouco de produção analítico-crítica havia sido elaborada, até então, em nosso programa de pós-graduação do Curso de Letras da FFLCH, da Universidade de São Paulo.

O diálogo, sempre ativo, entusiasmante e fomentador de pesquisas, com a ministrante da referida disciplina, fez-me ver que o tema Hans Christian Andersen podia ser desenvolvido

em um porvir, já que nossa pesquisa de mestrado se endereçava, então, ao resgate de forma ou reconto das fábulas luso-afro-brasileiras. Desde então, imaginamos poder principiar a "viagem" pelo universo literário de Hans Christian Andersen, o que consideramos, hoje – após ter mergulhado nele –, parece ter apenas iniciado os primeiros passos da viagem.

Desde aquela aula do seminário, no ano 2000, o sonho de iniciar o estudo crítico da obra do dinamarquês de humildes origens fez-se sempre mais vivo, inquietante e empolgante em nossa atividade de pesquisa.

Mais concretamente, em 2012, com a submissão ao exame de seleção para o doutoramento em Letras, e subsequente aprovação de nosso projeto de pesquisa pela Professora Drª. Maria Zilda da Cunha, foi deflagrado realmente o tema da "viagem" em busca da vertente arquetípica na obra de Andersen, sob a orientação da referida pesquisadora.

Para Hans Christian Andersen, "a vida é o mais encantador conto de fadas" (ANDERSEN, 2014). E a "viagem" que é a sua própria vida está "refigurada" em seus contos, histórias, romances e... em toda a sua produção artístico-literária, de modo camuflado ou evidente. Em seus contos, com ou sem fadas, podemos encontrar uma rede de relacionamentos com "pessoas de livros", suas personagens e companheiras do caminho. Já a leitura crítico-analítica de sua obra fez-nos encontrar, na "viagem" de nossa pesquisa sobre o escritor dinamarquês de contos literários, pessoas vivas, inclusive mulheres de cultura, que nos disseram algo sobre ele e sua obra.

As primeiras a palmilharem esse nosso percurso foram: a saudosa mestra Drª. Nelly Novaes Coelho (minha primeira orientadora no mestrado em Letras); a própria Drª. Lúcia Pimentel Goes, (que prosseguiu nossa orientação do mestrado), com sua refinada clareza sobre os arquétipos constituintes da obra anderseniana; a professora Drª. Eliana Yunes, da Cátedra UNESCO de leitura (PUC-RJ) que reflete e escreve sobre a obra de Andersen (Cf. YUNES, 2008, p. 81-85). Foram essas a primeiras "fadas" encontradas nessa "viagem" investigativa do percurso entre a narrativa mítica e o conto erudito do dinamarquês, lido atualmente nos diversos quadrantes do globo terrestre.

O guia da "viagem" com Andersen encontramo-lo na edição organizada pela Professora Nelly Novaes, a pedido das Edições Paulinas: *Contos de Hans Christian Andersen – Traduzidos do dinamarquês.* Uma seleção feita a partir da edição lusitana da Editora Gailivros: *Histórias e contos de Andersen*, traduzida e organizada por João José Pereira da Silva Duarte.

O roteiro aqui foi demarcado por sucintas informações sobre cada conto da obra em estudo, elaboradas pelo tradutor português, grande conhecedor da língua e da literatura de

Andersen, e pela extensa "prefaciação" elaborada pela organizadora dessa obra em sua versão para os leitores brasileiros. Na realidade, o Prefácio referido constitui-se de um "mapa" contextualizador. Embora proporcionalmente sintético para o vasto assunto Andersen e sua obra, é, porém, de inegável valor histórico e literário, o que também me serviu de indicação para as pegadas de sua produção contística literária. A partir dessa, li todos os 80 contos de Andersen selecionados para a referida edição brasileira.

Agora tratava-se, realmente, de na companhia de Andersen prosseguir a "viagem", ou seja adentrar em sua narrativa ao confronto com outros textos, já que a metodologia comparatista se delineava como procedimento candente para empreender o percurso. Dessa leitura pude identificar alguns contos menos lidos criticamente e que me pareciam repercutirem a temática de uma viagem arquetípica com sua simbologia imagética, oriunda das fontes míticas e populares. Relutei em priorizar o conto "O companheiro de viagem", porque "A Pequena sereia" me seduzia a estudar os valores do amor e da (com)paixão; ou "O Patinho feio" sobrevoava-me com suas asas de cisne em busca de aceitação identitária, de seu lugar, de sua pertença nas lembranças das leituras da meninice, quando eu me sentia "o patinho belo", porque sabia já ler no aconchego de meu lar de outrora, onde iniciei a leitura de Andersen.

Um encontro por acaso, em uma livraria da Capital paulista, foi o que me revelou uma possível sintonia, feita de diversidade e semelhança. Isso se deu quando li a narrativa mítica *Thor no país dos Gigantes,* a vislumbrar que Andersen percorrera não apenas muitos países europeus, em suas 31 viagens reais, mas também passeara intelectualmente pelas narrativas da tradição popular e mítica, para chegar à produção erudita de seus contos.

Embora hoje, ao olhar a viagem da pesquisa, creio serem poucos os contos tradicionais (re)contados por ele, nos quais ele "viajou" em sua imaginação criadora para traduzir a vida em literatura de inegável resistência ao tempo, porque esses são expressão de viagem "eterna" do imaginário humano. O dinamarquês do século XIX, desse modo, tornou-se Andersen de todos os tempos, embora conte pouco mais de duas centúrias de anos.

Tive a sorte de buscar a companhia de Andersen em Lisboa. Revirei os catálogos da Biblioteca Nacional de Portugal. Foi lá que encontrei o tradutor de Andersen, não em pessoa porque era já 2014, e esse havia falecido em 2011. Era o Silva Duarte na tradução, enquanto imorredouro "companheiro" de Andersen, o *mago* que o leu em dinamarquês e versou sua obra para novos leitores, em português. Silva Duarte nos apresentou os 169 contos de Andersen na edição acima referida, publicada pela Gailivros. Ele "contou-me" brevemente quem é Andersen, em sua obra, lá encontrada, *Hans Christian Andersen – Vida e obra* (1995).

Por ser grande conhecedor do dinamarquês, Silva Duarte soube versar também as nuanças e sutilezas da obra anderseniana, do idioma do contista para o português lusitano, e que coube à professora Nelly Novaes Coelho reelaborá-lo para nosso linguajar tropical. O *mago* – permitam-me assim cognominá-lo –, por sua sutileza e profundidade, como reconhecem muitos críticos, soube fazer o escritor dinamarquês falar nosso idioma, que esse não dominara. Andersen visitara Portugal, sem entender a língua local, em 1866, para estar com os amigos da família O'Neill, fluentes em seu idioma, e captar as vivências e os costumes lusitanos, que mais tarde fez saber em sua obra *Uma viagem a Portugal.*

Mas, então, encontrei Andersen, na obra de Silva Duarte, publicada pela Novo Horizonte, que nos brinda com análise da história de vida e o entremear-se de sua literatura tão completamente escandinava e tão universalmente compreendida por seus leitores de Oriente a Ocidente do Planeta. A "viagem" da obra de Andersen se fez repercutir em mais de 130 línguas, pela tradução.

Nova etapa. Encontrei-o em Roma, na companhia da tradução de Bruno Berni, para o italiano. Aportei ao Centro de Estudos ítalo-germânicos, onde encontrei um dos atuais e renomados tradutores de Andersen para a língua italiana: Bruno Berni, um romano de nascimento que se doutorou em literatura dinamarquesa, em Copenhague, é também grande conhecedor das línguas germânicas e escandinavas. De Andersen, ele traduziu suas *Fiabe* e sua autobiografia. Portanto, Berni é um profundo crítico e *expert* da literatura dinamarquesa, especialmente do escritor de Odense.

O diálogo "nello ufficcio" de Berni rendeu-me em poucas horas conhecimento e abertura das estradas onde localizar o tesouro de Hans Christian Andersen. O crítico romano instigou-me a atingir Odense, terra natal do contista, naquela mesma empreitada na qual estive em Lisboa e Roma. Bruno Berni revelou-me os segredos de onde encontrar Andersen, a quem eu ansiava por pesquisar, desde 2004, para desvendar tais segredos. De fato, Berni era já uma meta da viagem da pesquisa por está entre os três homenageados com o Prêmio *Hans Christian Andersen – Uma questão de honra mundial* – concedido pela cidade de Odense a diferentes estudiosos da obra do maior escritor dinamarquês. Nesse ano, foram também contempladas a pesquisadora brasileira, residente na Dinamarca, a Drª. Ana Maria Martins da Costa Santos Langkilde, e a atual monarca dinamarquesa, a rainha Margreth II, escritora e autora de excepcional ilustração.

Dentre os segredos que Bruno Berni me confidenciou estava o email da professora Ana Maria Langkilde. Contactá-la por via eletrônica já foi como contemplar de altas montanhas de um castelo de onde estariam os tesouros do rei.

Muni-me de um elenco de perguntas para encontrar a especialista. Mas o encontro foi além das expectativas. Havia eu chegado à noite à Dinamarca, vindo de Roma, precisamente no aeroporto de *Billund*, a 100 quilometros ao norte de Odense, acompanhado de um amigo paulista, residente à época em Malta, para me ajudar como intérprete, frente o meu inconsistente conhecimento do idioma dinamarquês. Ao desembarcar, ao cair da tarde, pela primeira vez no País de Andersen, sentia-se a comoção envolta por um atmosfera rural, em plena primavera europeia, o aroma de curral, as plantações agrícolas vistas da janela do avião antes da aterrissagem, ambientação típica da planura da Escandinávia, aludiam-nos aos contextos dos contos andersenianos. Era o primeiro contato com o ambiente nórdico que não escondia, mesmo assim, as ultramodernas instalações aeroportuárias. Era já uma confirmação empírica da Dinamarca enquanto país para viver mais feliz, hoje, no mundo, certamente tão contrastante com aquela terra da infância de Andersen. Viajamos de ônibus, por meia hora, até a estação ferroviária, e depois mais uma hora de trem até Odense, onde nos hospedamos no *City Hotel Odense*, bem nas proximidades de onde vivera Hans Christian Andersen.

A noite se fez curta, e a manhã seguinte passou rápido, tal era a expectativa para encontrar para o almoço a ilustre professora brasileira, acompanhada por seu marido, o nativo Niels Jørgen Langkilde, grande conhecedor da obra de Andersen, jornalista, pesquisador e professor. Havíamos combinado como ponto de encontro um restaurante nas proximidades do *Museu Hans Christian Andersen.* Às 12h, estávamos lá a nos reconhecermos como brasileiros, sem demora. Os cumprimentos escandinavos de alta cordialidade nos levaram a um restaurante aconchegante, típico de Odense, onde tanto Niels quanto Ana Maria nos indicaram o cardápio característico do lugar. Pudemos nos fartar no vasto self-service e saborear diferentes vinhos de produção nacional, regados assim já por uma profunda exposição da obra de Andersen e de sua vida, que nossos anfitriões Niels e Ana Maria já contextualizavam para nós.

Após o agradável colóquio durante o apetitoso almoço, duas surpresas: uma breve primeira visita ao Museu do homenageado durante aquele mês – e sempre –, era justamente abril de 2016, em que Andersen é lembrado por seu aniversário natalício, o que já nos surpreendia positivamente por constatar visualmente o quão pouco conhecíamos da obra do Escritor. A segunda surpresa versou sobre o convite para jantar, na noite seguinte, na casa do casal Langkilde, em outra cidade, *Aarhus*, a 30 quilômetros de Odense. Lá, possivelmente nos encontraríamos – como foi anunciado então – com o Dr. Johan De Myllius, um dos maiores críticos literários da atualidade dinamarquesa, escritor e professor da literatura dinamarquesa e pesquisador de H. C. Andersen.

Ao fim da tarde daquele 15 de abril, despedimo-nos com a confirmação de que nos reencontraríamos no dia seguinte, o que também era muito esperado por mim. Restava-me, agora, como se fosse um místico em estado de graça, fazer anotações sobre Odense e tentar compreender a gravação em inglês captada da fala de nosso anfitrião, na comedoria local, sobre a biografia do Escritor.

A noite em Odense demorou a vir, tínhamos sol até 22h., tempo suficiente para visualizar externamente, em um passeio pela cidade, algumas construções conservadas dos tempos de Andersen, como nos diziam as indicações em inglês: o Mercado, o Teatro de Odense, a Igreja de São João, a Estação ferroviária... Tudo próximo ao hotel, onde nos recolhemos.

Manhã de 16 de abril, às 10h00, fomos os primeiros visitantes a entrar no Museu Hans Christian Andersen. Tratava-se da visita para ver em detalhes a documentação original e digitalizada. É surpreendente a contextualização que se origina com a reconstituição do século de Andersen até os espaços de interação de leitura, audiovisual e exposição de seus objetos pessoais.

Essa etapa da viagem do pesquisador se desdobra na visualização fotográfica legendada e contextualizada no tempo e no espaço do século do escritor, com a documentação e restauração de objetos e lugares; na percepção do requinte tecnológico como tudo foi recuperado; na manipulação direta das edições de sua obra literária completa, em diferentes línguas e países do mundo. Emocionante é encontrar Andersen traduzido em mandarim, russo, japonês, coreano, trgalo, árabe, turco, suaíli e tantas línguas inclusive nas anglo-saxônicas e latinas como nas expressões do português brasileiro, afro e lusitano. Portanto, a vida e a obra do escritor suscitou, nessa etapa, o plano de uma exposição de livros e de fotos, por nós realizada posteriormente, em todo o mês de abril de 2017, na Biblioteca "Florestan Fernandes", de nossa Faculdade.

A "viagem" como existência de Andersen, retratada nas vitrines do Museu de Odense, é figurada e referenciada, projeta-se na viagem do pesquisador que por sua vez favoreceu a viagem do leitor com a realização dessa primeira exposição sobre Hans Christian Andersen, na FFLCH – USP. Tornou-se possível assim a quem visitou a exposição uma comunhão – ainda que breve, em uma dimensão teorética e outra histórico-literária –, com a "viagem" do escritor dinamarquês. Isso por confluírem nessa ocasião, portanto, o enunciado teórico e histórico sobre sua vida e sua produção literária em perspectiva crítico-analítico. É mediante o diálogo com a tradução de seus contos para o português, o que se desdobra e se apresenta em expressão de modernidade, a viagem histórico-crítica de Andersen. A viagem existencial do

escritor foi transposta pela do pesquisador para outros, mediante o ato da leitura textual e contextual, mesmo se limitada, dando acesso ao que Andersen produziu e vivenciou...

Animado por essa pesquisa como uma viagem intelectual: a viagem física pelo território dinamarquês, a exposição "Breve passeio pela obra de H. C. Andersen" e a imersão em sua obra literária inclusive a biográfica, apresento essa tese como uma tríplice viagem, constituindo-se como uma possibilidade para os visitantes da exposição, os que tiverem contato com o conhecimento desta pesquisa e a leitura do conto anderseniano vista como um percurso sem retorno, segundo o imaginário antropológico na perspectiva de Gilbert Durand, que veremos mais adiante.

Uma abordagem do texto literário é desenvolvida segundo a teoria de Gérard Genette[1], que demonstra dois modos fundantes de recriação textual: a imitação e a transformação literárias. E entre um e outro apresentam-se as relações textuais, os procedimentos recreativos, os efeitos de sentido.

Conjuntamente a essa abordagem intertextual, conecta-se também ao comparatismo a teoria antropológica do imaginário, elaborada por Gilbert Durand, e outros teóricos que fundamentam a análise.

A arquetipologia geral de Durand oferece-nos a perspectiva da imagem-símbolo que compõe os conjuntos arquetípicos, os quais no seu dizer repousam em generalidades que ele denomina de esquemas (*schèmes*). Explicita ele, portanto, que a "imagem-símbolo" é o "análogo" intrinsecamente motivado por ser sempre símbolo (Cf. DURAND, 2012, p. 29). A imagem revela-se. Diz o próprio Durand (2012, p. 411): "[...] a imagem tal como a vida não se aprende: manifesta-se". A essa manifestação da narrativa imagética da viagem perseguimos, na análise de cada microenredo das histórias selecionadas para o *corpus* da pesquisa.

Durand apresenta também o conceito de método microcomparativo para designar a relação de dois métodos, o comparativo conjugado ao das estruturas convergentes, no qual se aglutinam as imagens-símbolos do imaginário arquetipal. Todavia, o comparatismo é antes de tudo diálogo. Um método de análise literária que se funda no diálogo entre textos, e vai além deles, pois aplica-se a outras artes e outros campos do saber. A própria leitura de um texto pode ser compreendida como um diálogo do escritor com o leitor e vice-versa, mediado pelo

---

[1] GENETTE, Gérard. *Palimpsestos – A Literatura de segunda mão*, de 1982 (sua edição original). Trad. Cibele Braga et.al. Belo Horizonte : Letra viva, 2010.

texto literário que revela, portanto, o seu simbolismo, seus significados fantásticos, maravilhosos, imaginários...

Dentre outros conceitos, emerge, no método comparatista, o de intertexto. A intertextualidade constituiu-se como um procedimento imprescindível dos estudos comparados. São aqueles procedimentos que refletem um compartilhamento de elementos constituintes da narrativa literária, em sua produção, os quais se revelam pertencentes a outros textos (Cf. CARVALHAL, 2003, p. 20). Isso se manifesta em sua dimensão relacional com a alteridade, o outro texto. A "intertextualidade" é a relação com a "fisiologia" textual estabelecida entre um texto e outros textos.

O texto literário analisado pelo procedimento comparatista, pelas suas típicas relações de intertextos, manifesta uma preciosa "rede de fios" constitutiva da produção e da recepção literárias dele próprio. Efetiva-se um diálogo de um texto com o "outro" que tende a se ampliar como em círculos concêntricos cada vez mais vastos, demonstrando assim a sua natureza relacional aberta e infindável. Em um texto podem ser lidos tantos outros.

A obra literária é capaz, por esse diálogo, de despertar a recordação de outras obras já lidas. Por tratar-se de um diálogo que realiza um encontro visto, com efeito, como uma "recognição" (Cf. STENEIR, 1987): um reconhecimento de que cada texto pressupõe, em diferentes medidas, uma pertença a outros que o precederam ou que com eles ressurge em sua contemporaneidade.

É, portanto, o comparatismo que nos permite identificar as bases fulcrais e germinativas da matéria literária das obras, nas suas temáticas e nos seus elementos constituintes que estão em relação com elementos de outros textos em suas imagens-símbolos. Um efeito de uma relação derivacional de um texto com outro, um texto antecedente, é apresentá-lo como novidade; torna-se o texto como que inovador, porque produz um novo sentido ao reutilizar o anterior, pelos diferentes contextos das suas circunstâncias originais e com perspectivas, objetivos e modos diversos dos que para ele correspondem, no seu tempo, diferentemente, daquelas dos textos "originais".

Por fim, abordamos a intertextualidade incluída no âmbito de uma teoria mais ampla e articulada, como parte da transtextualidade, formulada por Gérard Genette, com o conceito de Palimpsesto, que se refere a todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. "Um texto pode sempre ler um outro" (GENETTE, 2010, p. 7). Grosso modo, podemos dizer que Genette denomina, pois, o texto anterior um hipotexto, e o texto derivado dele um hipertexto. Esses são os primeiros conceitos inerentes ao método comparativo que utilizaremos para a análise das narrativas. Tais conceitos estão expostos no primeiro capítulo.

Passaremos a seguir a sintetizar as teorias referentes ao simbolismo antropológico classificado por Gilbert Durand (2012).

Abordar o simbolismo arquetípico constitutivo da viagem nas narrativas selecionadas remete-nos à taxonomia, ou à "arquetipologia geral" desenvolvida por Durand. O antropólogo constata um "semantismo das imagens, o fato de elas [...] conterem materialmente, de algum modo, o seu sentido" (DURAND, 2012, p. 59). A viagem toma existência pelo simbolismo arquetipal que Durand explicita como um esquema ascensional presente nas inúmeras narrativas literárias e míticas. Para ele, o imaginário é o conjunto das imagens e de suas relações que constituem o patrimônio pensante do ser humano. Neste, articulam-se todos os procedimentos do espírito humano.

Nesse patrimônio humano geral que é o imaginário, Durand identifica os esquemas, anteriores às imagens, que correspondem aos gestos, às emoções e às afeições. Assim temos o gesto da verticalidade que, inato e referente à postura, se concretiza na subida e na divisão seja visual, seja manual; o gesto inato ou capacidade de engolir que corresponde à descida, e o terceiro gesto o do aconchego na intimidade que diz respeito ao alimento, ao ritmo, à união. Os arquétipos são ideias primordiais de caráter coletivo e inato – eles representam os esquemas em estruturas, que Durand designou como heroicas, dramáticas e místicas, embora ele os associe também a outros termos igualmente compreensíveis. E os símbolos que são representações, imagens que fazem "aparecer" o que está secreto.

Esse é o assunto desenvolvido no segundo capítulo de nosso trabalho, em consonância com a "viagem do herói", do qual se pôde brevemente apresentar uma diferenciação entre o conto popular e a narrativa mítica, vendo inclusive a atuação do herói, em cada tipologia do narrar: mítico, popular e erudito.

Ao analisarmos o conto literário "O companheiro de viagem", de Hans Christian Andersen, em correlação com o conto popular norueguês, "O companheiro" e a narrativa mítica "Thor no País dos Gigantes", revelou-se a necessidade de apresentar, ainda que brevemente, aspectos da vida de Andersen, sua cosmovisão e informar sobre sua produção literária e artística, sobre suas tentativas de vivências das artes.

O menino pobre e órfão de Odense parte de casa, aos 14 anos, para ganhar a vida em Copenhague, capital dinamarquesa, onde tenta diversas oportunidades como ator, bailarino e escritor das primeiras peças teatrais: duas dessas, são implementadas, mas sem sucesso, talvez ainda por falta de cultura do futuro dramaturgo, como alegaram os funcionários do Teatro Real, de então. Até que o contato com nobres que o apoiaram mostrou, em meio a muitas dificuldades, a possibilidade de um lugar ou de um convívio entre aqueles. Beneficiado pela

nobreza dinamarquesa, estuda, viaja, e torna-se com seus contos de fadas o autor famoso internacionalmente, no arco de poucas décadas.

O que se pode perceber é que sua poética apresenta uma mudança expressiva em relação ao conto de fadas, não mais a repetição pura e simples de motivos da tradição; mas a conjugação de imagens-símbolos do *homo sapiens* estruturam suas histórias. Apresenta os temas do romantismo com uma pitada de realismo "mimético", configura uma imagem para significar outra, ou narra decifrando as imagens que significam outras imagens.

Andersen foi um viajante, um escritor que manteve contatos e se tornou amigo de muitos grandes pensadores de seu século. As suas viagens visavam ao conhecimento de outras culturas, de outros intelectuais e eram motivos para produção literária, como aconteceu com dois de seus romances, que foram escritos ou iniciados na Itália: *O Improvisador* e *O Violinista.* Produziu romances, diários pessoais, autobiografias, peças de teatro e livretos para ópera, relatos de viagem, recordações ou memoriais e livros de pensamentos. Não deixou de lado o seu talento de "escultor" em papel: recortou simpáticos e criativos personagens e objetos que hoje ilustram cartões e quadros comercializados em seu país. Andersen morreu serenamente aos 70 anos, mas a sua atividade artístico-literária o imortalizou. É disso que tratamos muito modestamente no capítulo 3.

As análises das três narrativas que compõem o *corpus* da pesquisa empregaram tempo para a exposição e necessitaram de espaço sobre a folha a ser impressa. O conto anderseniano em pauta é muito rico de simbolismos, de imagens quase cinematográficas, melodiosas, fotográficas, gestuais... inclusive quando o escritor prima pela economia de palavras resulta um cenário tétrico ou jubiloso, como quando configura com certo eufemismo a casa da personagem João ou quando narra a cena da festosa reação dos presentes, na assistência da última prova do herói para a conquista da princesa.

O narrador anderseniano não se impõe nem se põe em posição de inferioridade às personagens ou a episódios e peripécias da história. Ele está presente na diegese; é como se fosse uma personagem invisível às outras, onisciente, participante, pois sabe tudo sobre aquelas. Para o escritor, seu herói tem nome próprio, e é muito confiante na atuação de seu auxiliar. A princesa a ser conquistada se transforma, à noite, em feiticeira, mas, à luz do dia, é a mais bela mulher sonhada e almejada como esposa, pelo herói. A sua narrativa dialoga com o conto popular e com a narrativa mítica, em um processo de revitalização de imagens que vai do central e principal arquétipo temático – pois cada uma das três narram uma viagem – às situações de passagens e de configurações de cenários e de sonhos, peripécias e arranjos, decisões e conquistas.

Andersen não reescreve a narrativa mítica ou o conto popular, apenas faz seus elementos estruturantes reativarem o seu simbolismo em uma dinâmica que se conjuga com seu o talento e sua fantasia de contista romântico, mas que sabe dar um toque de realismo tendente ao moderno. Pelo gênio artístico de Andersen, ao tecer esse conto, parece-nos poder atribuir à sua narrativa os caracteres de um hipertexto em relação ao conto popular e à narrativa mítica (hipotexto de "O companheiro de viagem"). Andersen escreveu uma nova história maravilhosa, carregada de um simbolismo ímpar, por sobre o "pergaminho" popular e o mítico. Ele operacionalizou uma "transformação" no sentido genettiano da escrita literária. Em síntese, foi disso que tratamos no capítulo 4.

A viagem no conto anderseniano apresenta-se como uma imagem compósita de simbolismos antropológicos. O conto apresenta espaços internos e externos por meio de imagens que se fundamentam no simbolismo da "casa" e suas homologias. O autor permite-nos descobrir, nele, a intencionalidade de quem aderiu ao romantismo dinamarquês e europeu da década de 1830 em diante. Por essa adesão, o escritor vai forjando seus arranjos segundo tal pensamento romântico, permeado de um cristianismo luterano local, baseado em valores evangélicos *stricto sensu*, ao menos do ponto de vista do discurso. Emerge um herói bom (mas com uma concepção cristã) que se conjuga com outras personagens de igual quilate ou se contrasta com outras, de evidente distinção.

Vale ressaltar que suas escritas são picturais. Andersen é um poeta, escreve como quem pinta com uma riqueza cromática, conforme a situação. Suas imagens são evocadas segundo o pensamento romântico proposto, mas ele não deixa de imprimir, no entanto, um certo "realismo" típico dele, configurando situações do cotidiano, da simplicidade das coisas. Portanto, muitas figurações são carregadas de simbolismo cromático, sobretudo quando se refere ao "solarismo" como cor e como valor. Sempre como significado do esquema definido por Gilbert Durand, da luz, da ascensão.

Por fim, fica claro que o conto "O companheiro de viagem" faz perceber como Hans Christian Andersen escreve por imagens-símbolos. Essas são as nossas considerações para apresentar o conteúdo de nossa pesquisa.

São Paulo, 23 de julho de 2017.

Fotografia 2 – Reprodução fotográfico-ilustrativa de o palimpsesto

Fonte: www.desktopbackground.org/high-resolution-trippy-cool-wallpapers-full-siwalpaperlhd-671057.

"Os estudos teóricos dominantes no século XX [...] ensinaram-nos como se constrói o literário em complexa gama de relações. Nesse contexto, o comparatismo desenvolve um tipo de leitura de análise das redes de relações que organizam os textos e que comprovam, na prática, sua natureza mosaica e plural".

Tânia Franco Carvalhal (2003, p. 9)

CAPÍTULO 1

1. O comparatismo como caminho para a análise do esquema da viagem

O comparatismo pode ser compreendido como um procedimento lógico-formal pertinente à estrutura de pensamento humano e da organização da cultura. Uma obra literária nunca está isolada, ela faz parte de um sistema de correlações. Sendo assim, os estudos comparados de literatura compreendem um método de análise literária que se funda no diálogo entre textos, e vai além desse, pondo em relação literatura e outras artes, literatura e outros campos do saber, entre os quais figuram a filosofia, as ciências, as mitologias, a cultura popular, as religiões etc. Já a leitura de um texto pode ser vista como um diálogo do escritor com o leitor e vice-versa, mediado pela obra literária que revela, portanto, seus significados fantásticos, maravilhosos, imaginários... A obra põe escritor e leitor em diálogo, com a possibilidade de veicular as imagens simbólicas que aquela apresenta em correlação com outras.

Na compreensão de Gilbert Durand (Cf. 2012, p. 45), o método por excelência para análise das narrativas oriundas do imaginário é o método comparatista, revelador dos significados das relações de toda história contada ou escrita, na perspectiva dos regimes noturno e diurno, que ele delineia.

A literatura comparada, campo do saber que recorre ao comparatismo como procedimento analítico e interpretativo – visando explorar seus textos para alcançar seus objetivos – é o que nos fornece potentes sinalizações para a leitura do *corpus* selecionado para este trabalho. Para isso, retomamos a título de rememoração suas mais evidentes características conceituais.

Por situar-se no vasto campo dos estudos literários, a literatura comparada coincide, portanto, com a literatura geral, em alguns de seus conceitos e em muitas de suas práxis. Daí se perceber também a imbricada coexistência e a natural relação com a história literária, a teoria da literatura e a crítica literária, embora cada uma dessas possa manter suas especificidades tanto em conceitos quanto em formas de atuação (Cf. CARVALHAL, 2003, p. 13-15).

Dentre outros conceitos, emerge, no método comparatista, o intertexto. A intertextualidade evidenciou-se como um processo relacional imprescindível dos estudos comparados, para a análise. É, pois, um conceito já consagrado no âmbito das análises literárias, desde a inaugural utilização do termo por Julia Kristeva em 1967. Indicador de uma presença apropriadora de elementos de um texto em outro, passado ou atual, o intertexto

aponta para a sociabilidade da escrita, mas igualmente da leitura, dado que requer do leitor a identificação de elementos já narrados. Tânia Franco Carvalhal (Cf. CARVALHAL, 2003, p. 19) em sua obra *O próprio e o alheio:* Ensaio sobre literatura comparada, ao afirmar a contribuição desse conceito – o intertexto – para os estudos comparados, sintetiza que este ajudou na retomada de aspectos essenciais das relações interliterárias; redimensionou os modos de ler as apropriações, as absorções e as transformações textuais; superou os conceitos de "fonte" e "influência" (responsáveis estes últimos, pela sobreposição de aspectos da biografia do autor ao texto e da predeterminação causal da produção literária).

A intertextualidade é compreendida, portanto, como dimensão responsável pela coletivização do texto, como já dissemos com outras palavras. É pelo fato de os intertextos refletirem uma natureza compartilhada, revelarem sua pertença a outros textos, e por serem elementos intratextuais, constituintes da narrativa literária, que estes, (Cf. CARVALHAL, 2003, p. 20), manifestam a sua dimensão relacional com a alteridade. Nisso, fica enfatizada também a natureza (re)criativa do processo de produção de textos e permite que, na leitura dos intertextos, seja compreendido como se tece o universo literário.

Percebida a intertextualidade como procedimento presente na dimensão interna dos textos, verificamos como esta vai além dessa relação intraliterária, pelo fato de tornar possível o estabelecimento de relações também com sistemas literários distintos, a partir de seus respectivos textos. Descortina-se então, mais explicitamente, a dimensão relacional que caracteriza a perspectiva interliterária, oriunda do diálogo de dois ou mais textos, inclusive, de autores, de nacionalidades, de sistemas literários diferentes, de épocas diversas...

Cada texto, em correlação com um texto de outra literatura, forja a relação interliterária, caracterizada pela presença de elementos próprios de um sistema literário em outro. Essa relação é verificada, com base na intertextualidade, em campos de investigação cada vez mais ampliados: entre literaturas de dois ou mais países. Tais procedimentos são indicativos de estudos comparados interculturais.

De fato, Mariangela Lopopolo[2] (2011, p. 7) caracteriza a literatura comparada como "a prática de estudo aberta ao confronto transcultural (entre culturas diferentes espacial e cronologicamente), supranacional e interdisciplinar" [tradução nossa]. E, portanto, prossegue a comparatista italiana, descrevendo que tal abertura caracteriza o comparatismo como "pensiero mobile sulla letteratura" (Cf. GUILLÉN, 2004)[3] e é isso o que justifica Brunel ao

---

[2] Comparatista italiana, pesquisadora do Instituto de Artes, Culturas e Literaturas Comparadas do IULM (Istitutto Universitario di Lingue di Milano – Itália).
[3] "Pensamento móvel sobre a literatura". [Tradução nossa].

definir a literatura comparada como a "disciplina das passagens" (Cf. BRUNEL, 2011). Nessa perspectiva, a disciplina em sua especificidade comportaria três tipologias de passagens.

A primeira tipologia seria a passagem que supera os limites entre as línguas e as literaturas nacionais, ou seja, ela ultrapassa as culturas das diferentes nações. A segunda, refere-se à superação pela passagem das próprias fronteiras, no que se refere às problemáticas comuns às várias literaturas e, portanto, às questões literárias gerais. A terceira, diz respeito à ultrapassagem das fronteiras da literatura para outras artes, para o âmbito da pesquisa literária em diálogo com outras formas artísticas, para o estudo da literatura em relação a outras culturas e a outras ciências. Essas passagens, portanto, situam a disciplina nos amplos e variados campos de investigação literária comparatista.

Pode-se entender, pois, a literatura comparada como o procedimento de uma investigação aberta ao diálogo, mediante relações intertextual, interliterária, interdisciplinar, intercultural, intercientífica. Nossa análise do *corpus,* por nós selecionado, deter-se-á no comparatismo intertextual, suas ressonâncias e seus elementos diferenciais criativos acrescidos para além das ressonâncias.

1.1 Literatura comparada como procedimento de investigação do texto literário: desdobramento do método

O método comparatista consiste primariamente em comparar, já dissemos, um objeto investigado com outro ou outros. Comparar literariamente não é um simples levantamento de semelhanças e/ou diferenças em diálogo, mas é um processo crítico multiforme, que investiga uma obra em suas correlações e metamorfoses literárias com outras obras ou outras disciplinas, identificando ou descobrindo elementos em comum, ressonâncias do que já foi dito ou escrito, recriações diferenciais do que se reapresenta de um tema, de um motivo, de um conto, de uma narrativa mítica, e também de seus efeitos nos múltiplos contextos da produção literária.

O texto literário abordado, portanto, na perspectiva do comparatismo, pelas suas típicas relações de intertextos, manifesta a preciosa "rede de fios" que constitui a produção e a recepção literárias dele próprio. O seu diálogo com o "outro" se amplia como em círculos concêntricos cada vez mais vastos, demonstrando assim a sua existência e natureza relacional aberta e infindável, que abrange diferentes matizes da história literária, da teoria da literatura, da crítica literária dentre outras disciplinas do texto.

Essas relações revelam, além dos intertextos, os artifícios textuais estudados pela literatura comparada e que abarcam a tematologia (os temas, os motivos, os *topoi*), a imagologia (a imagem do outro presente nas obras literárias), a tradução (veiculadora de textos literários presentes em outros sistemas literários), os estudos culturais (correlacionadores da integração das culturas a partir das relações interliterárias), a literatura de viagem (veiculadora de elementos de correlação com o "outro", o estrangeiro, o desconhecido), a literatura mundial (que acolhe e conecta os diferentes sistemas literários do mundo em um sistema integrado de literatura cosmopolita).

Georg Steiner (1997) vê nos estudos comparados da literatura, antes de mais nada, um encontro com a obra literária que é capaz de despertar a recordação de outras obras já lidas. É que "l'incontro è, in effetti, una ri-cognizione", ou seja, o reconhecimento ou a redescoberta de analogias com precedentes literários, pictóricos, filosóficos, psicológicos e muitos outros saberes, além de tantas quantas são as ciências relacionadas com o texto literário. Essas analogias, na compreensão de Steiner, devem-se ao fato de matérias ou elementos literários já conhecidos pela consciência humana serem repropostos e, de novo, reapresentados como novidade criativa. Entre esses elementos estão as histórias míticas, maravilhosas e fantásticas, os contos de fada entre outros, que são, pois, reengendrados a certa distância de tempo, de espaços e de formas diferentes (Cf. STEINER *apud* LOPOPOLO, 2012, p.23).

De fato, o estudo comparativo permite esse "encontro" do texto em um outro texto síncrono ou do passado. Ao serem repropostos, esses elementos de textos que já existiram, ou que existem, acontece essa "rememoração" que vai compondo uma tradição literária na qual subjaz "perene" o imaginário literário da humanidade.

1.2 Diferentes dimensões no âmbito da literatura comparada: a intertextualidade, a imagologia, a literatura de viagem

Diante do vasto leque de dimensões da literatura comparada, destacamos previamente essas três, pelo fato de estarem mais evidentemente presentes nos textos do *corpus* selecionado para a nossa análise. E nesse contexto apresentaremos também os conceitos de palimpsesto e apropriação, entre outros, que estão igualmente correlacionados com os nossos procedimentos e resultados de análise das narrativas. Portanto, intertextualidade, marca das relações mutuas presentes nos textos; imagiologia, revelação de imagens presentes na narrativa; literatura de viagem constituída de memórias, fonte de conhecimento, satisfação do gosto de saber.

1.2.1 A intertextualidade: a criação de um termo

Como aludido antes, foi a filóloga Julia Kristeva quem cunhou o termo "intertextualidade" para indicar a intrincada rede de relações que uma obra literária mantém com a tradição (Cf. KRISTEVA, 1978, p. 22). Para a autora, cada texto reapresenta uma real e autêntica memória dos temas, motivos, procedimentos formais, estilos já experimentados em outros textos.

Por "intertextualidade" – recordemos – entende-se a relação com a "fisiologia" textual estabelecida entre um texto e outros textos. O "conjunto" desses textos, com os quais se funda uma relação de intercessão de alguns elementos – no sentido de aquilo que está presente manifesto ou velado, em um, está de algum modo também no outro ou nos outros textos –, caracteriza o intertexto como o define Kristeva. A semióloga retoma o conceito de palavra (texto) na perspectiva do "paragrama" saussuriano, ou seja, a presença de específicos fonemas dispersos na constituição das palavras de um texto.

Disso, ela parte para demonstrar como a linguagem poética (literária), na qual define as três dimensões do espaço textual, por serem o território onde se realizam as operações dos conjuntos sêmicos: o sujeito da escritura (autor), o destinatário (leitor) e os textos. Esses três comporiam o estatuto do espaço textual. A palavra é vista como resultante de um cruzamento, cujo eixo horizontal é "a palavra no texto que pertence contemporaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário", e o eixo vertical, por sua vez, é "a palavra no texto orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico" (KRISTEVA, 1978, p. 120). Dessa reflexão, na coincidência de intercessão entre os dois eixos constituintes da palavra, Kristeva reconhece que embora Bakhtin seja o primeiro a explicitar que cada texto se constitui como mosaico de citações, cada texto é absorção (apropriação) e transformação de outro texto, o teórico não faz uma clara distinção dos eixos, que os denomina de "diálogo" e "ambivalência". A essa falta de clareza, Kristeva propõe substituir "a noção de intersubjetividade pela de intertextualidade" e daí resulta que, para ela, a linguagem poética se deve ler ao menos como um "duplo" (Cf. KRISTEVA, 1978, p. 121).

Há, desse modo, já uma rede formada no próprio termo "texto" (*textus* – particípio passado latino, significando "tecido" ou "entrelaçado" ou "trama"), e por meio dela e o prefixo "inter" (que tem também o significado de "entre" e de "em meio") se estabelece um nexo com outras estruturas análogas, prescindindo de sua localização geográfica, de sua identificação em uma dada época histórica, de um contexto social ao qual essas estruturas textuais pertençam.

Cada obra literária, de maneira mais ou menos evidente, mostra, por trazer em si a marca dessa "dependência" de outra, pelo fato de não existir obra que não esteja correlacionada a outras, o intertexto. Em outras palavras, cada texto pressupõe, em diferentes medidas, uma pertença a outros que o precederam ou com eles ressurgem em sua contemporaneidade.

Abdala Junior (2003), refletindo sobre dependência recriadora dos textos em perspectiva intertextual afirma:

> Ninguém cria do nada. Há matéria da tradição literária que o escritor absorve e metamorfoseia nos processos endoculturativos, desde a apreensão 'mais espontânea' dos pequenos 'causos' populares, ditos populares, canções... (poderíamos incluir as narrativas míticas), da chamada oralitura ['literatura oral'] até os textos 'mais autorreflexivos' da literatura erudita". (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 112)

É, portanto, o comparatismo que nos permite identificar as bases fulcrais e germinativas da matéria literária das obras, nas suas temáticas e nos seus elementos constituintes que estão em relação com elementos de outros textos.

No entanto, um texto em relação derivacional com outro, que é seu antecedente, apresenta-se em sua novidade, torna-se como que inovador, produz um novo sentido pelo fato de reutilizar o anterior em contextos diferentes e com perspectivas, objetivos e modos diversos dos que para ele correspondem a textos "originais".

Disso resulta que a análise intertextual, pela natureza do próprio estatuto que a caracteriza e por implicar em uma comparação dialogal ou confronto, torna-se um espaço privilegiado para a produção de um "novo" sentido do texto, do qual falamos antes.

1.2.2 Uma definição em crescente compreensão

Há uma percepção de que o termo "intertextualidade" teve, no desenrolar-se do tempo, uma definição e um emprego em crescente compreensão. O termo teve muitas interpretações, seja naquilo que o define e caracteriza, seja na identificação dos fenômenos que, na prática, são atribuídos à intertextualidade. Vejamos, pois algumas nuanças de sua trajetória.

Como já é notório, faz jus à semióloga e filóloga búlgara radicada na França, Julia Kristeva, o mérito de ter cunhado o termo "intertextualidade". O termo aparece em um artigo seu "Le mot, le dialogue et le roman" ("A palavra, o diálogo e o romance"), pela primeira vez em 1966, e publicado no ano seguinte pela "Revue *Critique*". Trata-se de uma reflexão

inserida no vasto debate do grupo de intelectuais de diversas disciplinas atuantes então (Roland Barthes, Jacques Lacan, Jacques Derrida...) em outra revista, a "*Tel Quel*", fundada pela Editora Seuil, em 1960, na Capital francesa.

A reflexão de Kristeva é aceita pelas vanguardas, das décadas de 1960-1970 do século XX, estruturalistas e formalistas russos, as quais estudam a comunicação literária e buscam decisivamente colocar em discussão os tradicionais dogmas da análise textual, entre esses os conceitos de "fonte" e "influência", em voga com base também no comparatismo francês. É por isso que o conceito de intertextualidade é retomado por Roland Barthes, reatando a formulação kristeviana, em sua obra *Théorie du Texte* (1973), e apresentando o texto como "tecido", no qual é preciso buscar identificar a trama e a rede de códigos, de fórmulas e de significantes que o compõem.

Segundo o crítico[4] francês, se um texto é esse entrelaçar-se com outros textos, nele reelaborados, para analisá-lo, interpretá-lo será preciso decompô-lo em seus "fios", em *lexies,* isto é, em unidades de leitura. O objetivo dessa decomposição é isolar cada um desses fios para identificar mais facilmente os significados neles contidos. E nessa unidade de leitura pode-se observar inclusive a pluralidade de significados da qual é portadora e, portanto, a sua intertextualidade.

Outro intelectual da Revista "*Tel Quel*" que retoma a formulação conceitual de Kristeva é Michael Riffattere. Ele firma sua teoria sobre a atenção ao leitor. Para Riffaterrere o fenômeno literário não é constituído apenas pelo texto, mas também por seu leitor e pelo conjunto de reações possíveis daquele ao texto (Cf. RIFFATERRE, 1989, p. 10).

Considerando a interpretação como o resultado de uma interação entre o texto e o leitor, Michale Riffaterre analisa essa interação e distingue dois níveis de leitura: o heurístico e o retroativo. O primeiro leva o leitor à mimese, ou seja, à representação do que ele pensa da realidade. Isso acontece com base no conhecimento da língua e no próprio nível cultural, de modo que ele, o leitor, possa assumir o imediato conhecimento do texto, o seu significado. Sabe-se que, no texto, existem ou podem haver anomalias semânticas ou elementos incongruentes que Riffaterre denomina de "*non-gramaticalité*, os quais requerem uma segunda leitura para serem compreendidos. A leitura retroativa é o segundo nível. Ela consiste em dirimir o que não foi entendido na leitura heurística, para que possa ser decifrado e posto em relação com tudo o que dessa emerja, produzindo a devida "significância". A referência à

---

[4] O próprio Roland Barthes tem como prática essa concepção e desenvolve-a na análise do conto de Honoré Balzac, *Sarrasine.* Essa prática está explícita também em sua obra *L'analyse textuelle d'un conte d'Edgar Allan Poe* (1973).

categoria do real não pode, portanto, ser um auxílio para a compreensão dos elementos incongruentes (a "não gramaticalidade") contidos nos textos, desde quando esses remetem a outros textos e não ao real. Conforme Riffaterre, essa compreensão pode ser realizada somente pela análise do intertexto, ou seja, não encontrando sentido na realidade, só pode ser compreendido quando em relação com outros textos (Cf. RIFFATERRE, 1989, p. 11).

Consideremos ainda o conceito de intertextualidade a partir da obra *Palimpsestos – Literatura de segunda mão*, do semiólogo e crítico Gérard Genette. O semiólogo francês prefere delimitar o conceito de intertextualidade, incluindo-o no âmbito de uma teoria mais ampla e articulada, ou seja, como parte da transtextualidade. Ela nada mais é que tudo o que põe o texto "em relação, manifesta ou secreta, com outros textos" (GENETTE, 2010, p. 70). Em sua obra acima citada, Genette apresenta cinco tipos de relações transtextuais. Embora retomemos mais adiante, na visão do teórico francês, o conceito de "palimpsestos" com mais atenção e interesse, vejamos essas tipologias ainda que sucintamente:

1) A intertextualidade é compreendida como a prática da citação de outro texto, ou plágio, ou alusão a uma outra obra.

2) A paratextualidade inclui as relações que subsistem entre um texto e tudo o que lhe diz respeito; é o que ele chama paratexto. E este vem a ser os elementos como título, prefácio, notas, epígrafe, sobrecapa, projeto ou apresentação editorial.

3) A metatextualidade define-se como tudo o que é relação crítica que diz respeito a um texto B que comenta um texto A, sem necessariamente citá-lo de modo explícito.

4) A hipertextualidade é a relação de um texto que Genette chama texto B – sob a denominação de *hipertexto* – com um texto anterior, o texto A, este denominado *hipotexto*. Nessa relação o texto B não deve ser um comentário do texto A, mas o texto B deve derivar do texto A por transformação simples ou direta, ou seja, o texto B transpõe algumas características formais do texto A. Uma outra relação hipertextual se dá mediante um procedimento mais complexo: o texto B, o hipertexto, reconhece ou tem como referência derivacional um texto A, o hipotexto, como um modelo e imita-o, sem necessariamente retomar com exatidão as características de tipo formais, temáticas ou genológicas que o hipotexto, o texto A, apresenta. A referência derivacional se dá por transformação indireta ou imitação.

5) A arquitextualidade caracteriza-se pela relação implícita do texto com os tipos de gêneros literários (contos, romances, ensaios...), que servem para orientar o leitor, cuja percepção está sujeita a mutações no tempo. Registre-se que há textos antigos que hoje não mais se reconhecem como o gênero tal qual era no tempo de suas primeiras publicações.

Como se percebe, das posições desses teóricos e críticos, aqui abordados, a evolução da teorização e a definição da intertextualidade kristeviana mostram que o conceito está ainda no fulcro das reflexões da teoria literária e da literatura comparada, revelando uma vívida e variada "modulação", ou seja, a manifestação de novas nuanças.

Mas cabe registrar aqui, ainda que de relance as considerações de Benjamin Abdala Junior (2003, p. 111), sobre uma taxonomia da intertextualidade do ponto de vista da produção literária, mas também da recepção, elaborada pelo crítico literário brasileiro, Afonso Romano de Sant'Anna, a partir de suas reflexões sobre o "dialogismo textual" de Michail Bakhtin e Tynianov, que, refletindo sobre a comunicação literária, se detiveram na produção literária.

Abdala Junior (2003), ao abordar a referida taxonomia da intertextualidade, de Sant'Anna, visa entrar nas formas articulatórias do macrossistema literário, para destacar como os textos são objetos de apreensão e de transformação em cada país. Refere-se ao caso particular de países lusófonos, mas isso tem um valor planetário. E ao considerar o processo literário da "apropriação" relata que os dois críticos russos estudaram os processos da paródia e da estilização, enquanto o crítico brasileiro,

> [...] partindo dessas suas teorizações, alargou-as tendo em vista os processos de paráfrase e de apropriação. Para nós, o dialogismo intertextual permeia esses processos articulatórios (paródia, paráfrase, estilização, apropriação) que, embora esses autores [Bakhtin e Tynianov] não explicitem, são motivados por uma ótica político-ideológica. (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 111)

E convida a refletir sobre uma passagem em que Affonso Romano de Sant'Anna argumenta como na paráfrase e na paródia se podem identificar um pró-estilo e um contra-estilo, respectivamente; e, considerando a valoração da compreensão de Sant'Anna, Abdala Junior prossegue com a citação:

> [...] na apropriação o autor não "escreve", apenas articula, agrupa, faz bricolagem do texto alheio. Ele não escreve, ele transcreve, colocando os significados de cabeça para baixo. A transcrição parcial é uma paráfrase. A transcrição total, sem qualquer referência, é um plágio. Já o artista da apropriação contesta, inclusive, o conceito de propriedade de textos e objetos. Desvincula-se um texto-objeto de seus sujeitos anteriores, sujeitando-o a uma nova leitura. Se o autor da paródia é um estilizador desrespeitoso, o da apropriação é o parodiador que chegou ao paroxismo. (ABDALA JUNIOR, *Op. cit.,* p. 111-112)

Os dois brasileiros – o teórico e o comparatista – posicionam-se quanto ao processo da intertextualidade literária privilegiando a apropriação, vista como "apreensão intertextual e intersemiótica múltipla da série literária em interação dialética com outras séries culturais" (ABDALA JUNIOR, 2003, p.113), por ser também apropriação da cultura. Junta-se a essa perspectiva a colagem e a bricolagem, as quais Abdala Junior coloca no mesmo patamar da classificação de Sant'Anna: "Colagem e bricolagem constituem, pois, aspectos das formas de apropriação, da mesma maneira que a paródia, a paráfrase e a estilização" (ABDALA JUNIOR, 2003, p.113).

Concluímos esses registros, ainda que parcial, da trajetória do conceito de intertextualidade e consideramos que esses críticos literários brasileiros a veem como um processo literário; retomaremos mais adiante a classificação de Gérard Genette.

1.2.3 Reconhecimento de procedimentos intertextuais na obra literária

Do quanto vimos anteriormente sobre o percurso da intertextualidade, é perceptível que esta pode ser reconhecida no interior de um texto ou de vários textos literários em diálogo. É segundo os dispositivos que a caracterizam, que podemos identificar as relações intertextuais. Destacamos alguns procedimentos mais evidentes ou frequentes elencados por Gérard Genette: a citação, a alusão, a paródia, o pastiche, a continuação, o plágio, o palimpsesto (Cf. GENETTE, 2010, p. 14).

Podemos compreender a intertextualidade como uma livre e intencional aproximação de temas, de sugestões, de estruturas, de alusões e citações, de empréstimos e apropriações da matéria literária de outros textos para construir novos.

Nessas possibilidades de novas escrituras que levam a novos modos de recepção de textos, destaca-se o estudo da "literatura de segunda mão" desenvolvido por Gérard Genette, que, acatando plenamente o conceito kristeviano de intertextualidade, desenvolve com base em outra terminologia o estudo das relações textuais: intertexto, hipertexto, hipotexto, metatexto, arquitexto... e elaborando com particular atenção o conceito de "Palimpsesto", que estudaremos a seguir.

1.2.4 O palimpsesto genettiano

Julia Kristevà havia proposto, portanto, como que em amplitude o conceito de "intertextualidade"; Gérard Genette (2010), com sua obra, visa a atualizar sua aplicabilidade,

trazendo uma formulação reflexiva com teoria e taxonomia próprias: intertextualidade (a copresença de/entre dois textos ou vários textos); paratextualidade ou paratexto (de relação menos explícita); metatextualidade ou metatexto (a relação do texto com o texto do qual comenta); hipotextualidade ou hipotexto (a relação com o texto anterior, do qual derivou); hipertextualidade ou hipertexto (que constitui a definição com base no objeto "*Palimpsesto*"); arquitextualidade (as relações textuais que abrangem os paratextos e pré-textos).

Aqui interessa-nos a hipertextualidade com o seu conceito de "Palimpsesto" (forma em português moderno). Mas esclareça-se, de início, que a forma homônima utilizada atualmente nos contextos da informática, "hipertexto", distingue-se do uso feito por Genette.

No primeiro caso, em uma formulação muito simples, significa uma conexão que facilita a navegação dos internautas. Poderíamos ainda definir como "um texto que agrega outros conjuntos de informações de textos, palavras, imagens ou sons, cujo acesso se dá por meio de referências específicas, no meio digital, denominadas *hiperlinks,* ou simplesmente *links".*

Na realidade, o termo foi utilizado pioneiramente pelo filósofo e sociólogo americano Ted Nelson, em 1965. Em sua posição pioneira na tecnologia da informação digital, ele "criou" o termo e assim o descreve na esfera da informática: "Atualmente a palavra *hipertexto* tem sido em geral aceita para textos ramificados e responsivos, mas muito menos usada é a palavra correspondente "hipermídia", que significa ramificações complexas e gráficos, filmes e sons [...]", (NELSON, 2005).

Enquanto o segundo emprego do termo "hipertexto" é definido por Gérard Genette como:

> [...] a arte de "fazer o novo com o velho" tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos "fabricados": uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto. (GENETTE, 2010, p. 144)

Há alusões entre um emprego e outro dada a raiz etimológica grega do termo "hipertexto".

Antes dessa formulação do emprego do termo em campo literário, Gérard Genette havia descrito, em outras palavras, o hipertexto como "todo texto derivado de um texto anterior por transformação simples (diremos daqui para frente simplesmente *transformação*) ou por transformação indireta (diremos *imitação*)" (GENETTE, 2010, p. 22).

Palimpsesto é um tipo de hipertexto, pois remete à figura e à definição do manuscrito medieval, em pergaminho, apagado e reescrito sobre, que deixava aparecer, em filigrana, vestígios variáveis do texto ou dos textos anteriores, pela prática da reescrita sobre esses suportes. Os pergaminhos eram de altos custos, na Idade Média, por isso, os escritores ou copistas raspavam e escreviam sobre eles, sem o menor escrúpulo de "dessacralização".

De fato, na obra de Gérard Genette encontramos delineado que:

> Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por *palimpsestos* (mais literalmente: *hipertextos*) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE, 2010, p. 7)

As narrativas que derivam explicitamente, ou não tão explicitamente, de outras, são caracterizadas como hipertextualidade, que na visão genettiana engloba aspectos da intertextualidade. Uma dessas formas é o palimpsesto que apresenta essa derivação por transformação ou por imitação. Em tais formas, a derivação hipertextual por transformação teria como característica o modo direto de dependência do texto anterior; seria também denominado transformação simples, pelo fato de deixar claro que um texto não existiria se não houvesse existido um texto anterior. Genette designou, portanto, este texto anterior ou primeiro, de hipotexto. Outra categoria de transformação é a mimese. A imitação, nesse caso, é complexa pelo fato de exigir que se constitua um paradigma, um modelo com base em um processo mimético do primeiro, para contar outra história; é tida como modelo genérico capaz de servir de paradigma para infinitas mimesis.

Nessas duas classes de hipertexto está implícita a regra: "Um texto pode sempre ler um outro, [...] até o fim dos textos" (GENETTE, 2010, p. 17). Assim podemos deduzir que para a transtextualidade genettiana todo texto é um hipertexto. De fato, assim interrogativamente Genette expressa esta compreensão: "E a Hipertextualidade? Ela também é um aspecto universal da literalidade: é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais" (GENETTE, 2010, p. 18).

Esse ecoar de um material artístico em outro, particularmente na literatura, já citado, vem expresso por Genette com as palavras: "[...] uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos copresentes dá sabor ao conjunto (GENETTE, 2010, p. 144).

Mas para Gérard Genette a hipertextualidade é uma das cinco relações de transtextualidade; essas são classes textuais – diz o semiólogo – e não aspectos textuais. Essas classes transtextuais são conectadas, marcadas pela interseccionalidade de umas nas outras: "Suas relações são [...] numerosas e frequentemente decisivas" (GENETTE, 2010, p. 22).

Esse evocar de uma obra na outra, que as revela ao mesmo tempo distintas e semelhantes pelo manuseio diverso do material literário, faz também ecoar o sentido do ditado popular: "Quem conta um conto, aumenta um ponto" das narrativas tradicionais, presentes na oralitura e nas literaturas infantil e juvenil. Na escrita, podemos dizer que quem escreve retoma a narrativa com a possibilidade intencional de alterar o já escrito, dando novos sentidos à matéria literária.

Do ponto de vista do musicólogo e psicanalista francês, Michel Schneider, em sua obra *Ladrões de palavras,* ao intitular um capítulo "Um texto sob o outro: o palimpsesto" desenha que todo texto literário é um palimpsesto. Porque, segundo o crítico, o autor antigo escrevera uma vez *primeira,* mas *a posteriori* fora apagada sua escritura por algum copista que a recobriu com um novo texto, e assim teve início a prática da reescritura de texto sobre um outro texto. Nesse sentido, Schneider refere-se à prática em seu desenrolar técnico. Mas a seguir refere-se ao procedimento textual. Afirma ele, em sua obra, que não existem textos primevos nem mesmo cópias puras. Pois em um texto encontra-se sempre vestígio de outros anteriores, dado que o novo se apoia sobre o que já se escreveu (Cf. SCHNEIDER, 1990, p. 71).

Trata, portanto, sempre da matéria literária que sobrepõe ou subjaz à outra. Esse material literário é componente importante para a elaboração ou reelaboração da imagem do "outro". Não deixa de teimar em ser dito o que já foi dito, mas dito de outra forma: transformado em seus sentidos.

Reescrever literariamente o já escrito, que nos revela o seu inevitável reaparecimento, é um mostrar que o sentido simbólico sempre revive, retorna. É como se ele não tivesse ocaso.

O texto novo tem vida a partir do manuseio parcial ou proporcional do texto anterior, mesmo antigo ou mítico. No novo, ressoa o texto "primeiro", pois o sentido reconfigurado o faz presente, ou faz emergir com força nova, (re)tecendo fios de sentidos em narrativas

sempre atuais, engendrando outros significados para o texto. É o palimpsesto que traz de novo as imagens que simbolizam morte e vida, pensamento e sensação, ascensão ou queda, quietude ou ritmo...

1.3 A imagologia de Pageaux – constituinte do método comparativo

Daniel-Henri Pageaux, responsável nas últimas décadas pela renovação do comparatismo francês, apresenta-nos uma outra dimensão importante da literatura comparada: a imagologia ou imagens do outro presentes no texto literário. O campo das imagens literárias, segundo Pageaux, é fundamental, porque as imagens são um produto de "literalizações" e de socializações, cuja peculiaridade consiste em referir-se, em termos retórico-simbólicos, às relações que se estabelecem entre culturas diferentes a partir da literatura.

O comparatista francês sustenta que os estudos textuais e socioculturais são uma prioridade para a literatura comparada. Por isso, propõe um "comparatismo renovado" capaz de investigar a complexa rede de intercâmbios, de encontros e de desencontros entre as culturas, partindo sempre de textos literários e de suas respectivas imagens, para abrir-se, pois, a reflexões de outras ciências e disciplinas como história, sociologia, antropologia... (Cf. LOPOPOLO, 2012, p. 24).

1.3.1 As imagens do "outro" e suas representações no texto literário

As imagens do "outro", que Daniel-Henri Pageaux investiga, são as representações contidas nos textos literários que revelam uma autêntica relação com a alteridade. Pois, como afirma Lopopolo, "as imagens dos textos literários traduzem em forma literária relações reais entre as culturas e nesse sentido constituem uma questão de relações literárias" [tradução nossa] (LOPOPOLO, 2012, p. 45).

Pageaux teoriza um método de imagologia literária composto de três fases: 1ª.) O estudo se concentra na palavra, ou melhor, no léxico que veicula a imagem do outro no texto. São "palavras-chave", que indicam estereótipos ou características do outro, e "palavras-fantasma", que evocam símbolos, sonhos, ilusões...; 2ª.) É o reconhecimento de "relações hierárquicas" estabelecidas pelas estruturas em confronto, em que subjazem as imagens literárias do outro. As oposições se manifestam entre a identidade subjetiva (e/ou coletiva) do outro e do autor. Baseiam-se nas coordenadas de espaço (alto x baixo, cidade x campo, Norte

x Sul) e de tempo (presente x passado, tempo real x tempo mítico, antiguidade x modernidade); 3ª.) É a identificação do cenário composto pelas imagens literárias. Tal cenário emerge do léxico, enquanto repertório das línguas das respectivas literaturas em estudo, e das oposições hierárquicas presentes no texto compondo um conjunto de imagens que forma o que ele denomina de "agregado mitoide" (Cf. LOPOPOLO, 2012, p. 49).

O comparatista francês mostra como, na complexa estrutura narrativa, identidade e alteridade se opõem por meio de palavras-chave e palavras-fantasma, as quais permitem revelar relações interculturais.

Ele define, contudo, esse método como um conjunto ou "agregado mitoide" que revela o imaginário social presente no texto, mediante as atitudes fundamentais (a "mania", que vê a cultura do outro como superior à própria, por isso é atraente, desejável; a "fobia", de tendência a ver o outro negativamente, inferior e desprezível; e a "filia" que revela um mútuo respeito presente entre o mundo do outro e o próprio. É nesse equilíbrio dialogal que se funda o autêntico conhecimento do outro, o que é característico do cosmopolitismo literário, presente de modo mais consciente nas literaturas, desde os séculos XVII e XVIII (Cf. PAGEAUX *apud* LOPOPOLO, 2012, p, 50).

1.3.2 Imagens do "estrangeiro"

Mariangela Lopopolo (2012), de sua parte, apresenta como o estudo comparatista, envolvendo diferentes disciplinas em confronto com a problemática do imaginário, revela três categorias de imagens da alteridade no texto literário: a categoria do "próximo", que compreende as imagens do outro como "familiar", "amigo", "o eu ao espelho", o "estrangeiro negado" (desta categoria se deduz a superação do medo do diferente); a categoria do "estranho" revela as imagens do outro como "estrangeiro", "desconhecido", "emigrado", "temível", "inimigo" (desta, deduz-se o perturbador temor do diferente); a categoria do "exótico", revelado pelas imagens do "bizarro", "selvagem", "primitivo", "ancestral" (são as representações que suscitam o desejo de evasão).

Essas três categorias, para a autora, caracterizadoras de uma taxonomia da imagem e seus desdobramentos, podem ser de relevância no estudo comparatista das personagens do texto literário, enquanto investigação da imagem do outro no contexto das narrativas correlacionadas e, inclusive, no que diz respeito às dinâmicas do imaginário.

1.4 As narrativas literárias: literatura de viagem

As narrativas de viagens compreendem imagens da relação com o "outro". Quando essas viagens literárias se dão no horizonte do imaginário (as viagens fantásticas, imaginárias ou utópicas), o outro é quase sempre de outra cultura, ou sobrenatural ou divino, mas pode também ser correspondentes humanos. A viagem em literatura é uma experiência de encontro e, por isso, de relação com a alteridade em suas múltiplas formas e vivências.

As narrativas de literatura de viagem relatam por escrito uma experiência com o outro, e, neste sentido, apresentam-se no âmbito da literatura comparada como uma questão de relações literárias.

A viagem "literária" se justifica pela associação a vários termos, como a "inspiração", o imaginário, a tradição e até mesmo uma certa moda cultural. As viagens reais podem ser fonte de inspiração criadora para um escritor. Elas podem significar, pelo contato peculiar com o estrangeiro, pela possibilidade de confronto com outras culturas e com o desconhecido, um indispensável modo para aprofundar o conhecimento mais amplo do ser humano quanto à natureza e a cultura.

A viagem pode ser essa fonte de conhecimento e de satisfação de uma sã curiosidade ante o percurso feito e o lugar visitado. Ela é sempre o alcance de um objetivo. Nesse sentido, as viagens escritas podem ser um precioso documento dessa curiosidade humana ou sede de saber, uma possibilidade de simbolizar o experienciado. Uma viagem tem sempre um motivo ou um desejo, nem que seja o ir mundo afora sem rumo.

A documentação de viagem ou mesmo das variadas etapas, muitas vezes, para constituir a memória, é composta de objetos adquiridos, de encontros ocorridos, de imprevistos, de anotações do contato com outras culturas e das experiências do modo de viver do outro. Mesmo a viagem do herói das narrativas ancestrais, tradicionais e literárias, como nas narrativas míticas, contos e romances etc., denotam um significado para a existência humana. Nelas, aparecem indicações simbólicas ou arquetípicas de lugares, alojamentos, estradas, personagens e contatos de variados tipos. Mas também informações das pausas e paradas, dos alimentos e das bebidas, das descrições de paisagens e de tudo o que envolve uma viagem "real".

A literatura de viagem no comparatismo talvez tenha sua importância justificada certamente pela fecundidade das análises advindas da experiência do outro, pelas suas imagens literárias veiculadas nos intertextos que a literatura comparada identifica e confronta; pela constatação do já dito e redito de modo novo, transformado ou imitado.

Nesses contextos comparativos emerge, portanto, a dimensão simbólica do homem em suas múltiplas facetas. A partir de uma perspectiva antropológica, Gilbert Durand, o antropólogo francês e estudioso do imaginário, defende que as imagens derivam dos gestos humanos em relação com os ambientes social ou cósmico. Isso é dectável e dá-se também pelo comparatismo.

1.5 Durand, método comparativo, método de convergências

Um indício de que Durand aplica a interdisciplinaridade como método comparativo podemos identificar na passagem a seguir, quando contesta as "parcelizações" universitárias das ciências do homem, as quais mutilam a complexidade que levaria à única fonte de compreensão possível do imaginário: "[...] reafirmamos que todos os problemas relativos à significação, portanto, ao símbolo e ao imaginário, não podem ser tratados – sem falsificação – por apenas uma das ciências humanas" (DURAND, 2012, p. 18). A autenticidade do significado do imaginário estaria, portanto, em ter sido abordado por diversas disciplinas e diferentes ciências humanas, por todo um leque de conhecimentos que abarcam as ciências do homem. Certamente, por correlação entre as partes.

Gilbert Durand afirma ser o método comparativo o que melhor contribui para definir as estruturas antropológicas do imaginário. Portanto, utiliza-o em um confronto de métodos de outras disciplinas e de outras ciências. Ele nomeia-o com diferentes expressões, de igual valor: "método comparativo", "método micro comparativo", "método de convergências".

De fato, ele estabelece o método tipicamente antropológico, depois de examinar criticamente as teorias filosóficas sobre o imaginário, especialmente na obra de Jean Paul Sartre, dos psicólogos clássicos (descartando-as por considerá-las em seus métodos cujos procedimentos ele interpreta como mais analógicos que homológicos), e de Lévi-Strauss com quem ele mais se identifica na sua busca de classificação estrutural dos símbolos. Embora afirme ir além desse último.

Considerando que seja pertinente para estabelecer a sua taxonomia dos símbolos, arquétipos e esquemas, para chegar ao vasto campo dos dois regimes do imaginário, o diurno e o noturno, Durand leva em conta a psicologia jungiana, a teoria bachelariana, a reflexologia betchereviana, as teses dumelizilianas, a sociologia piganioliana, a simbólica mitológica de Przyluski.

Na realidade, o seu método parece versar para a interação com outras disciplinas, das quais ele absorve metodologias afins com o seu estudo, pelo fato de estas considerarem, de

algum modo, as imagens como inatas, anteriores às assimilações culturais. Dentre as metodologias com as quais interage, Durand destaca, portanto, as de C. G. Jung, J. Piaget, Gaston Bachelard, a do reflexólogo Betcherev e as de Leroi-Gourhan, Dumézil, Piganiol, Eliade e Krappe.

Acolhendo, mesmo criticamente, destes estudiosos, elementos de suas estratégias metodológicas, ele alia a bipartição de seu método com a tripartição, de seus pares investigadores do simbólico. Estabelece, em uma espécie de conciliação, sua estruturação do imaginário nos dois grandes regimes (o diurno e o noturno) que se harmonizam com as teorias por ele analisadas e "eleitas". Por isso, afirma a respeito das metodologias de classificação do imaginário elaboradas por esses teóricos de outras ciências e disciplinas: "[...] a bipartição não é em nada contraditória da tripartição, e não é 'incômoda para a interpretação funcional'. Também não o é para a análise estrutural" (DURAND, 2012*,* p. 57). Certamente, essa "conciliação" de métodos se baseia no fato de Gilbert Durand encontrar correspondências entre eles, embora sublinhe firmemente a sua postura crítica, entre as classificações do imaginário, seja as bipartidas seja as tripartidas.

O antropólogo francês enumera, para as suas escolhas taxonômicas, inclusive os termos que adota para desenvolver seu método, os quais ele explicita em uma série vocabular em sua Introdução à obra *As estruturas antropológicas do imaginário,* em que apresenta o seu plano de acordos entre a teoria dos "reflexos dominantes" e seu "prolongamento cultural" (DURAND, 2012, p. 42-63).

Seu método parece chegar ao resultado de que o imaginário se articula nesses dois regimes abarcando: símbolos, arquétipos, esquemas (*schèmes*) que constituem os mitos. Percepção possível é que esse método pode ter também um caráter de integração metodológica, além de interação comparativa. Pois afirma que para demarcar os eixos dos "trajetos antropológicos" – outra terminologia cunhada por ele – é necessário um método pragmático e relativista de convergência.

O trajeto antropológico consiste em chegar ao "produto dos interativos biopsíquicos pelas intimações do meio" que dão o sentido do imaginário. Trajeto antropológico – como afirma Durand – trata-se de uma oscilação entre o gesto pulsional e o meio material e social e vice-versa. É nesse intervalo reversível, nessa "gênese recíproca", que "deve [...] instalar-se a investigação antropológica" (DURAND, 2012, p. 41).

1.6 A escolha do comparatismo para chegar ao esquema arquetípico

A escolha da análise comparativa como método de investigação visa a perceber como se articula a presença do arquétipo da viagem nas narrativas do *corpus* selecionado. Nosso objeto de análise compõe-se de uma narrativa literária, "O companheiro de viagem", de Hans Christian Andersen; do conto tradicional "O Companheiro" e de uma narrativa mítica escandinava: "Thor no país dos gigantes". Nosso objetivo aspira a identificar o esquema arquetípico da viagem, como se articula a ressonância mítica na narrativa literária, de característica palimpséstica.

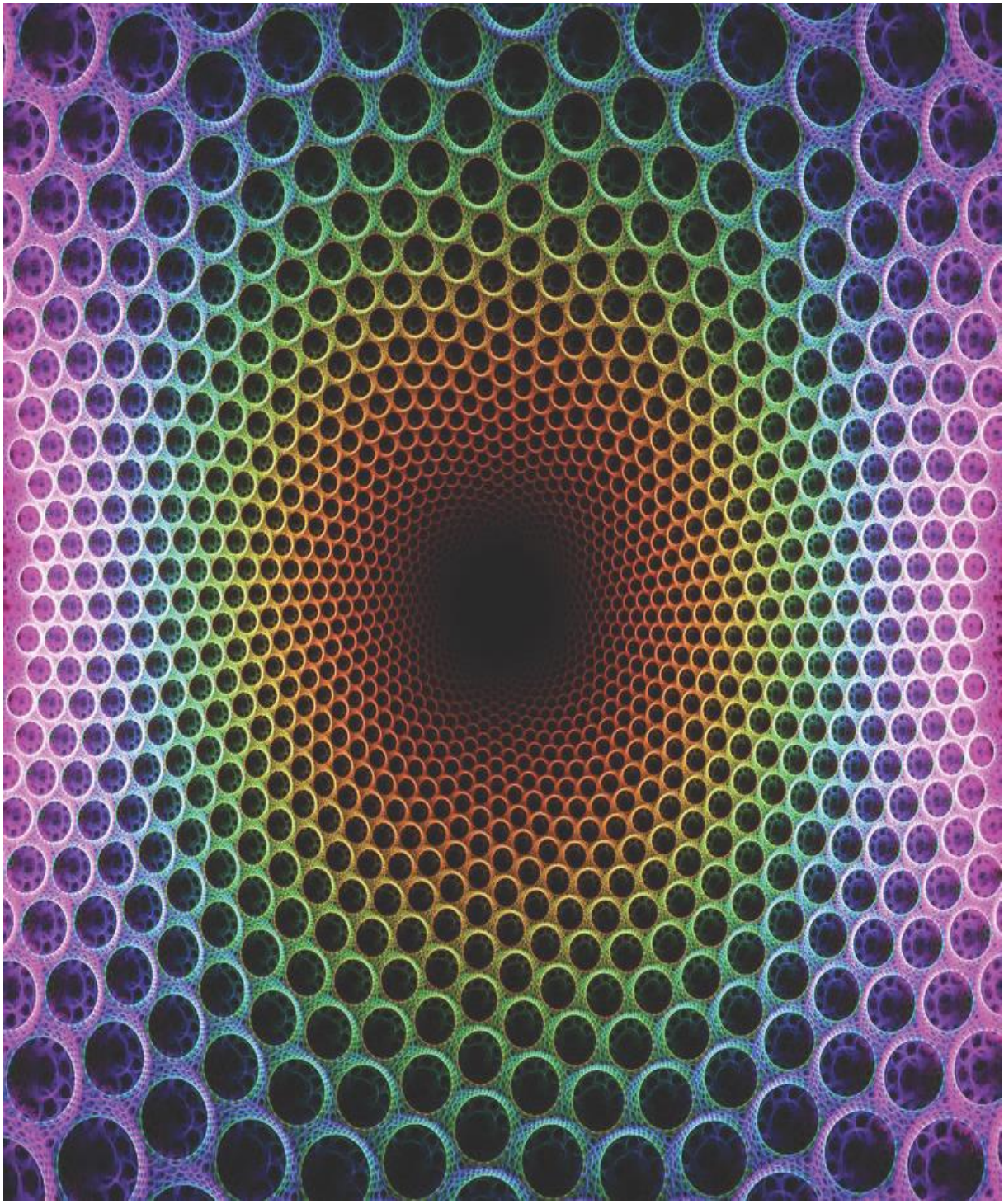
A metodologia comparativa na perspectiva antropológica de Durand enfoca o imaginário como "tensão de coesão" entre o conceito psicológico de arquétipo e o texto literário de diferentes épocas: mítica, tradicional e moderna. Portanto, o "fio" condutor é a teoria arquetípica do imaginário, consonante com a mitocrítica (como metodologia de abordagem do texto literário) do antropólogo francês.

Durand configura sua teoria antropológica do imaginário, baseada em dois eixos principais: as investigações de Gaston Bachelard e as teorias de Carl Gustav Jung. Ambas dão amplitude às investigações interdisciplinares. Sua atitude é a aproximação entre a postura do conhecimento gnóstico que visa a captar o sentido e o estruturalismo formal. Essa aproximação é reação dinâmica.

O método que Durand explicita é o da convergência, o qual mostra a constelação de imagens constantes e que se apresentam estruturadas por um isomorfismo dos símbolos convergentes. Os símbolos convergem porque são parte de um idêntico tema arquetipal.

Nessa perspectiva – reiteramos –, aspiramos a identificar na "viagem do herói", presente nas três narrativas antes apresentadas, que compõem a nossa análise, a presença de um "esquema" do arquétipo que revela os significados simbólicos na narrativa mítica, no conto tradicional e na narrativa literária de Hans Christian Andersen.

Fotografia 3 – Fotografia de imagem ilustrativa de o imaginário



Fonte:www.desktopbackground.org/wallpaper/high-resolution-trippy-cool-hd-wallpapers-full-size-siwallpaperhd-610576

"É possível então tornar inteligíveis as configurações de imagens, próprias dos criadores individuais, dos agentes sociais ou das categorias culturais, identificando as figuras míticas dominantes, identificando a sua tipologia e procurando ciclos de transformação do imaginário".

Jean-jacques Wunenburger / Alberto Felipe Araújo (2003, p. 28)

CAPÍTULO 2

2. A viagem se configura em imagens

Hans Christian Andersen escreveu em sua autobiografia de 1855: “Viajar é viver”.

Viajar. É uma imagem de sua existência, ou de parte dela. Andersen foi um dos escritores do século XIX que fez mais viagens, cerca de trinta ao exterior de seu País. Seus contos discorrem sobre a temática da “deslocação” ou da mobilidade humana, com evidente frequência. O escritor dinamarquês parece ser um autor que se tornou clássico no sentido de que sua vasta produção literária permanece atual e considerada de plausível aceitação pelos leitores e, em certo sentido, também pela crítica, justamente pelo fato de engendrar as temáticas arquetípicas que são atuais para todos os tempos. Ele retoma temas recorrentes da literatura. Entre estes, a viagem, o viajar ou o viajante – que Claudio Gullien (2004, p. 301) considera um tema permanente, como a morte e o amor. São esses temas literários que recorrem desde as histórias míticas.

A narrativa mítica na visão antropológica duraniana é história verdadeira, como já definia Eliade (2000, p. 13). As diferentes investigações sobre a sua origem patente com a do conto popular levam a duas principais percepções: teria sido o mito dessacralizado a dar espaço ao conto tradicional ou teriam ambos surgido juntos. O fato é que as origens dessas categorias narrativas se perdem nos tempos remotos. Disso deriva a autoria anônima do discurso, circulam oralmente, embora no decorrer dos séculos tenha conhecido as suas versões escritas: as recolhas; a sua desconhecida origem geográfica; a sua universalidade arquetípica que governa toda criação do espírito humano, teórica ou prática (Cf. DURAND, 2012, p. 397-398). Mas destaque-se que as mitologias são classificadas, apesar de sua universalidade, em culturas muitas vezes identificadas com os povos: escandinavos, germânicos, gregos, indianos etc.

O conto literário é identificado em sua autoria, situa-se sua localidade e sua temporalidade, que é a do escritor. É admissível a sua possibilidade de ter sido recriado por imitação ou transformação das temáticas míticas ou dos contos de fadas, ou mais genericamente contos populares. O conto literário, além de refletir o aspecto psíquico individual, também pode trazer as marcas do ambiente sociocultural que o autor deseja narrar com suas marcas arquetípicas (Cf. REIS, 2000, p. 84-86).

Nosso intuito é fazer, inversamente, o percurso analítico-comparativo do conto literário à narrativa mítica, para resultar um indicativo da narrativa mítica ao conto literário, passando pela leitura do conto tradicional ou popular.

Ir em busca das imagens-símbolos, essas "formas" dinâmicas constitutivas da narrativa literária, é perseguir "uma concepção simbólica que postula o semantismo das imagens, o fato de elas [...] conterem materialmente, de algum modo, o seu sentido" (DURAND, 2012, p. 59).

A viagem constituída em imagens situa-se no vasto universo, desenhado por Gilbert Durand (2012, p. 18), do "[...] imaginário – ou seja, o conjunto das imagens do *homo sapiens* – aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano". Assentam-se aí, pois, as imagens que criam o sentido da viagem: a companhia que vence a solidão, a partilha das circunstâncias, as contradições entre os viajantes, o alcance de uma meta.

A viagem, mobilidade *do homo sapiens* que é *homo erectus* — seu antecessor —, é a existência humana, que para Michel Onfray (2009, p. 9-15) tem seu "começo, bem antes de todo gesto, de toda iniciativa e de toda vontade deliberada de viajar [...]". A viagem — considera Onfray — tem início com as imagens do ventre materno, com a "queda" do parto, o erguer o bebê nas primeiras manipulações em contato com o seu meio, no pós-nascimento...

As imagens são símbolos oriundos de uma relação entre a psique humana e o meio social ou cósmico. Isso se compreende a partir dos estudos de Durand com a formulação de seu "Trajeto antropológico", o oscilar entre o vital e o cultural que constitui a imagem-símbolo. A imagens, nesse trajeto, têm também a sua "viagem" nas quais se constituem, nela existem. O trajeto antropológico é gênese recíproca das imagens entre o psiquíco e o social.

Gilbert Durand, em sua obra *As estruturas antropológicas do imaginário,* explora os mecanismos em busca do significado mais profundo que se encontra no imaginário, portanto, em narrativas míticas, em imagens ou símbolos que vivem e estimulam continuamente e expressam o nosso pensamento. Dialogaremos com ele e outros teóricos para fundamentar nossa análise no presente trabalho, iniciando com sua visão do imaginário.

2.1 O imaginário

O antropólogo francês sistematiza uma ciência do imaginário ou, como ele chama, uma "fantástica transcendental". Para ele, o imaginário em essência é a identificação com o mito, como o primeiro substrato da vida mental.

Durand anuncia que para um concreto estudo do simbolismo imaginário é imprescindível enveredar pela via da antropologia, definida como "o conjunto das ciências que estudam a espécie *homo sapiens"* (DURAND, 2012, p. 40).

Gilbert Durand (2012, p. 29) chama atenção para que notemos como a linguagem do imaginário "é ela mesma portadora de um sentido que não deve ser procurado fora da significação imaginária": visto ser o sentido figurado, o único significativo, diferentemente do sentido próprio que apenas drena de modo particular as etimologias. Reitera que o "*analogon* que a imagem constitui [...] é sempre intrinsecamente motivado, o que significa que é sempre símbolo". Posto isso, podemos afirmar que a imagem é símbolo, imagem em ação, imagem-símbolo, como ousamos afirmar nesse trabalho.

A imagem-símbolo é a representação carregada de simbolismo derivada de imagens primordiais, os arquétipos, na intencionalidade de quem a maneja, seja o emissor ao escolhê-la seja o receptor ao captá-la, como a caracteriza Durand (2012, p. 29) apoiado em alguns psicólogos: "[...] no símbolo constitutivo da imagem há homogeneidade do significante e do significado no seio de um dinamismo organizador [o imaginário] e que, por isso, a imagem difere totalmente do arbitrário do signo". E lembra como o psicólogo Maurice Pradines, em sua obra *Traité de psycologie,* já em 1946, havia notado que "o pensamento não tem outro conteúdo que não seja a ordem das imagens".

Durand retoma, como já acenamos, algumas orientações de Gaston Bachelard, de quem foi aluno, e acolhe muitos conceitos de Carl Gustav Jung, psicólogo suíço, que o influenciou positivamente [o arquétipo], mas mostra que as imagens, indo além da classificação quaternária de Bachelard (terra, água, fogo e ar), se inserem, por uma relação mútua entre os "desejos imperativos do sujeito e as intimações objetivas" do meio social ou cósmico, no chamado "trajeto antropológico".

Durand, na esteira de Gaston Bachelard, caracteriza o símbolo como "um hormônio do sentido", é o "componente" que dá vida, o faz existir e desenvolver-se. E prossegue na linha de compreensão do psicólogo Carl Gustav Jung, a respeito da imagem, para quem, nas palavras de Durand (2012, p. 30), "[...] todo o pensamento repousa em imagens gerais, os arquétipos ou potencialidades funcionais que determinam inconscientemente o pensamento".

Gilbert Durand (2012, p. 29-30) deixa evidente que a sua concepção de arquétipo associa-se à perspectiva jungiana, como "ideia" inata. Acenamos, por isso, ainda que brevemente como Carl Gustav Jung apresenta o conceito de arquétipo. E em seguida correlacionaremos o que Durand colhe do psicólogo do profundo, para elucidar esse conceito.

Jung enuncia, em sua obra *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2014, p. 82-87) que identificara o conceito de arquétipo na Antiguidade grega, a partir do pensamento de Platão, "em que a 'ideia' é preexistente e supraordenada aos fenômenos em geral" (JUNG, 2014, p. 82). Portanto, o arquétipo é visto, justamente, pelo psicólogo das profundezas, como 'ideia',

no sentido platônico. E demonstra essa sua compreensão apresentando um exemplo de como, anteriormente ao platonismo, por volta do século III a. C., o *Cortex Hermeticum* designa Deus como "luz arquetípica", expressando assim "a ideia de que Ele é preexistente ao fenômeno 'luz' e imagem primordial supraordenada a toda espécie de luz". O arquétipo é, assim, imagem dos primórdios imemoráveis, inata, apriorística (Cf. JUNG, 2014, p. 85).

Porém, o arquétipo não se restringe à esfera da divindade. Em outra obra sua, *Os tipos psicológicos*, Jung nos explicita como os arquétipos são "[...] próprios do humano, sendo pois de natureza coletiva" (JUNG, 1972, p. 59), não derivados de uma etnia humana, mas característicos de toda a humanidade, pertencentes à humanidade em geral, e não uma exclusividade de uma psique individual. Portanto, define-se o arquétipo como de caráter coletivo. Os arquétipos são padrões humanos e naturais.

Em uma explicitação sobre os esquemas arquetípicos, Jung (1972, p. 60) em sua obra *Fundamentos de Psicologia Analítica,* afirma:

> Dei o nome de *arquétipos* a esses padrões, valendo-me de uma expressão de santo Agostinho: Arquétipo significa um "Typos" (impressão, marca-impressão), um agrupamento definido de caracteres arcaicos, que, em forma e significado, encerra motivos mitológicos, os quais surgem em forma pura nos contos de fadas, nos mitos, nas lendas e no folclore.

Considerando esse caráter arquetípico em sua "forma pura" nos mitos e nos contos de fadas, do qual fala Jung, dispomo-nos a averiguar suas características e suas manifestações no âmbito da literatura.

Nesse sentido, ao ler o verbete "arquétipo", no *Dicionário de Mitos Literários* (BRUNEL, 2000, p. 90), constatamos três conotações para o termo. Inicialmente, apresenta-o como "protótipo", um "primeiro elemento real na crítica histórica de textos e de manuscrito arquetípico, ou imaginário" caracterizado pelas "figuras antigas [ou melhor arcaicas], figuras primeiras que nunca cessarão, ao que se saiba, de dar nascimento a novas fabulações, pois é próprio de todo verdadeiro mito literário ser contagioso", ou mesmo, enquanto história, narrativa, relato, seriam "ficções-mães de todo o pensamento humano" como quer Maurois citado por Brunel (2000, p. 91).

Vê-se, portanto, na proporção que essas histórias se afiguram iniciadoras e paradigmáticas como arquétipos, "pois sobre elas se baseiam as coisas". Diante desse quadro explicitador do arquétipo, como sendo o motivador próprio das coisas para expressar o humano, comparece uma síntese de Nelly Novaes Coelho (2000, p. 85), correlacionando-o ao

mito e ao símbolo, apresentando sucintamente a natureza caracterizadora de cada um desses termos:

> (...) mitos nascem na esfera do *sagrado*; arquétipos correspondem à *esfera humana* e símbolos pertencem à *esfera da linguagem*, pela qual mitos e arquétipos são nomeados e passam a existir como verdade a ser difundida entre os homens e transmitida através dos tempos. (COELHO, 2000, p. 85)

Essa compreensão da Novaes Coelho parece-nos estar em sintonia com o que Durand (2014, p. 30) nos apresenta como conceito do arquétipo, inclusive em sua relação com o de esquema e o de símbolo. Ocupando posição distinta daquela da psicanálise, o autor de *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* aproxima-se mais – como aludimos antes – da visão do filósofo francês Gaston Bachelard, que parte de uma classificação oriunda dos quatro elementos da natureza.

De fato, Durand classifica as imagens do esquema arquetípico diferentemente da classificação de Jung. Aquele "vê os arquétipos dentro das molduras de uma psicologia poética", no dizer de Eleazar Meletínski (1998, p. 34), ou seja, os arquétipos como construtores da linguagem simbólica e elo entre essa e os esquemas arquetípicos, que na linha de Barchelar "começa pela análise da percepção direta dos quatro elementos naturais e das propriedades dos fenômenos, sonhos etc., como geradores de determinados arquétipos imagéticos" (MELETÍNSKI, 1998, p. 35).

Eis o por quê de Durand (2012, p. 62-63), em sua taxonomia do imaginário, afirmar serem os símbolos, os arquétipos e os esquemas constituintes do mito, em sua dinâmica:

> No prolongamento dos esquemas, arquétipos e simples símbolos podemos considerar o mito. [...]. Entende-se por mito um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tenda a compor-se em narrativa.

Nesse sentido, o antropólogo afasta-se dos etnólogos e aproxima-se da síntese de Nelly Novaes Coelho, correlacionando-se com a concepção de mito eliadiana (Cf. ELIADE, 2003, p. 11). Afasta-se dos etnólogos ao afirmar que estes "[...] fazem dele [o mito] apenas o reverso representativo de um ritual", enquanto Mircea Eliade vê o mito como história. Durand (2012, p. 62~63) sintetiza: "O mito é já um esboço de racionalização dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias. O mito explicita um esquema ou um grupo de esquemas".

Para Gilbert Durand (2012, p. 63), o arquétipo é ideia no sentido platônico, da qual parte Jung e de onde derivam, na visão duraniana, os símbolos ou imagens-símbolos, decorrente aquele dos esquemas originais. Assevera o antropólogo do imaginário: "Do mesmo modo que o arquétipo promovia a ideia e que o símbolo engendrava o nome, podemos dizer que o mito promove a doutrina religiosa, o sistema filosófico ou [...] a narrativa histórica e lendária" . Poderíamos por conseguinte a essa afirmação concluir: que o arquétipo, enquanto ideia inata se expressa em imagens-símbolos, constitui a narrativa literária: o conto tradicional, o conto erudito etc., enquanto história que se promove a partir do imaginário mítico.

Retomando nossa compreensão, os arquétipos são, na visão de Durand, substantificação dos esquemas: imagens primordiais. Portanto, fator importante nas relações do imaginário. Vemos que o antropólogo francês reconhece em Jung, como na explicitação a seguir, o conceito de trajeto antropológico que caracteriza a formação do arquétipo:

> A imagem primordial deve incontestavelmente estar em relação com certos processos perceptíveis da natureza que se reproduzem sem cessar e são sempre ativos, mas, por outro lado, é igualmente indubitável que ela diz respeito também a certas condições interiores da vida do espírito e da vida em geral... (JUNG *apud* DURAND, 2012, p. 60)

O arquétipo seria, então, de caráter inato, relacional, universal: modelo, imagem primordial da qual derivam os símbolos do imaginário humano. Por ser um modelo é sempre um referencial, como algo completo. A conexão entre os esquemas subjetivos e as imagens que provêm do ambiente perceptivo é o arquétipo. Esse seria intuição percebida (Cf. DURAND, 2012, p. 61).

Enquanto Jung faz ver o caráter coletivo e inato das imagens primordiais", Durand afirma fazer sua uma outra importante observação do psicanalista do profundo, que "vê nesses substantivos simbólicos, que são os arquétipos, 'o estádio preliminar, a zona matricial da ideia'". O arquétipo é – para Durand (2012, p.61) – ideia primordial e estável.

Portanto, Durand considera que, por serem ideia, os "[...] arquétipos [...] constituem o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais" e que, por conseguinte, "há uma grande estabilidade dos arquétipos", passando a exemplificar como no esquema da ascensão estão imutavelmente relacionados os arquétipos do cume, do chefe, da luminária, enquanto ao esquema diarético, as constantes são o gládio, o ritual batismal entre outros; e ao esquema da descida ligam-se os arquétipos do oco, da noite, da "gulliverização"...; já o esquema do acocoramento remete aos arquétipos do colo e da intimidade (Cf. DURAND, 2012, p. 61-62).

O arquétipo é caracterizado por Durand como carente de ambivalência, embora seja de constante universalidade e adequação ao esquema. E nisso está sua diferença do símbolo. Os arquétipos unem-se a imagens diversas, a depender das culturas, e nelas os esquemas vem ligar-se estreitamente, como esclarecem as palavras de Durand (2012, p. 62): "É que [...] os arquétipos ligam-se a imagens muito diferenciadas pelas culturas e nas quais vários esquemas se vêm imbricar".

Embora a taxonomia duraniana dos arquétipos seja mais abrangente, registramos como os arquétipos literários referentes ao herói, presentes nas narrativas míticas, populares ou eruditas, encontram consonância com a classificação de Carol Pearson (1992, p. 29-30) que identifica, segundo a psicologia moderna, arquétipos predominantes no processo de individuação que correspondem, na obra literária, às personagens, quanto aos seus atributos ou funções no enredo, com a seguinte tipologia: o inocente, o órfão, o nômade, o mártir, o guerreiro e o mago.

Encontramos nessa autora que estuda a evolução humana alguma correspondência com a taxonomia de Durand. Os arquétipos do inocente e do órfão são os que dão início à ação na narrativa, como são os primeiros que aparecem na evolução humana (Cf. PEARSON, 1992, p. 29). O inocente está anterior à queda na tranquila beatitude, já o órfão encontra-se diante das dificuldades e deve enfrentar a realidade da queda. Temos já aqui, portanto, correspondência à ascensão e à queda, conceitos da taxonomia de Durand.

Já o nômade (ou viajante) corresponde à estratégia da separação de outras personagens e é, por isso, arquétipo do esquema diairético, em Durand. O guerreiro aprende a lutar para se defender do mundo ou de alguém, tendo como meta mudar o mundo segundo a sua própria imagem e iniciativa, com ações exteriores e determinadas pela força volitiva, remete-se aos arquétipos do esquema da ascensão. O mártir está ligado ao arquétipo do sacrifício, da confiança e da doação de si, renunciando a tudo menos à fé ou crença. Mas está, de certo modo, relacionado também com o gládio, no esquema da separação. O mago é também arquétipo de uma certa confiança, embora diferentemente do inocente e do mártir.

Normalmente esses arquétipos que expressam o heroísmo da personagem estão presentes nas narrativas míticas, nos contos populares e eruditos,... na literatura, pois o arquétipo é ideia primordial, elemento conector entre os esquemas e as imagens-símbolos, na construção e recepção do mito.

Para Durand, sua posição própria e apaziguadora entre as várias visões do imaginário é colocar-se no que ele denominou de trajeto antropológico, essa gênese recíproca do imaginário, que, nas palavras dele, é a "[...] incessante troca que existe ao nível do imaginário

entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social" (DURAND, 2012, p. 41).

O simbolismo da imaginação é esse "trajeto", esse intervalo, a oscilação do gesto pulsional ao meio material e social e vice-versa. Afirma:

> [...] o imaginário não é mais que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, como provou magistralmente Piaget, as representações subjetivas se explicam pelas acomodações anteriores do sujeito, ao meio objetivo. (DURAND, 2012, p. 41)

Deixa claro que, para ele, "o símbolo é sempre o produto dos imperativos biopsíquicos pelas intimações do meio". E a esse produto simbólico, Durand chama "trajeto antropológico, porque a reversibilidade dos termos é característica tanto do produto como do trajeto" (DURAND, 2012, p. 41). O trajeto antropológico, segundo Durand, pode partir da cultura ou do natural psicológico, indistintamente; porque o essencial da representação e do simbolismo está "contido entre esses dois marcos reversíveis". Resultando, assim, uma coincidência, quanto à natureza, do símbolo, do trajeto antropológico e do imaginário.

Durand encontra em Bachelard uma indicação, no que o epistemólogo chama de "metáforas axiomáticas", que intuiu como as que indicam movimento, razão porque "precisa que 'os símbolos não devem ser julgados do ponto de vista da forma... mas das sua força" e define a imagem literária "mais viva que qualquer desenho porque transcende a forma e é movimento sem matéria" (BACHELARD *apud* DURAND, 2012, p. 47). A "imagem literária" é assim imagem-símbolo que configura e dá vivacidade cinética a partir da palavra literária.

Ele faz ver, assim, o imaginário no que diz respeito às produções artísticas, da pintura, da música, da literatura aos mitos coletivos etc., evidenciando-os em três estruturas figurativas, típicas do *homo sapiens*, considerado *homo symbolicus.*

Embora encontrando consonância no estudo da imagem-símbolo em Mircea Eliade (o símbolo se expressa em imagens), em J. Piaget (símbolo funcional) e Bachelard (símbolo motor), Gilbert Durand afirma que o imaginário está indissoluvelmente ligado a três estruturas reflexas que ele baseia nos estudos da Reflexologia, realizados na Escola de Leningrado (Wladimir Betcherev e J. M. Oufland). Essas estruturas apresentadas como grandes gestos ou três dominantes reflexas orientam a representação simbólica, as quais repassaremos sinteticamente a seguir.

2.2 As dominantes do imaginário duraniano

As dominantes reflexas são estudadas por Gilbert Durand como geradoras de simbolismo. É com base na Reflexologia russa, com a noção de gestos dominantes do recém-nascido humano, a posição e a nutrição, investigadas por Vladimir Bretcherev, que Durand compreende o imaginário. Essas "são reações de caráter inato" (DURAND, 2012, p. 49).

O psiquiatra Betcherev apenas acena para a terceira dominante, a copulativa, que Durand desenvolve-la-á encontrando apoio em J. M. Oufland, da mesma Escola. Elas correspondem, portanto, aos gestos primeiros do ser humano: a posição vertical, a função de nutrição ou digestiva e a rítmica ou copulativa. As três são compreendidas como princípio de organização da estrutura sensório-motora. Durand compreende que há uma íntima correlação entre os gestos dominantes do ser humano, os centros nervosos ("o grande cérebro" como ele denomina) e as representações simbólicas.

As dominantes ou gestos reflexos são então apresentadas em correlação com essas representações vistas por Durand, como origem do simbolismo:

> [...] o primeiro gesto, a dominante postural, exige matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, de purificação, de que as armas, as flechas, os gládios são símbolos frequentes. O segundo gesto, ligado à descida digestiva, implica as matérias da profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentes, as taças e os cofres, e faz tender para os devaneios técnicos da bebida ou do alimento. Enfim, os gestos rítmicos, de que a sexualidade é o modelo natural acabado, projetam-se nos ritmos sazonais e no seu cortejo astral, anexando todos os substitutos técnicos do ciclo: a roda e a roda de fiar, a vasilha onde bate a manteiga e o isqueiro, e, por fim, sobredeterminam toda a fricção tecnológica pela rítmica sexual. (DURAND, 2012, p. 54-55)

As três dominantes, propostas por Durand, correspondem ao que ele chama "esquemas afetivos" ou relações do indivíduo e seu meio humano cósmico ou social, indispensáveis para compreendermos a passagem dos gestos inconscientes sensório-motores para a representação constitutiva do imaginário. Tais esquemas são, portanto, o referencial de todos os gestos possíveis do *homo sapiens*. Por "esquema" ele entende uma generalidade relacional e dinâmica, acolhida da reflexão psicológica de Jean Paul Sartre e de outros filósofos, incluive, de Immanuel Kant, e à qual Durand dá sua precisa significação:

> O esquema é uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, constitui a fatibilidade e a não substantividade geral do imaginário. O esquema aparenta-se ao que Piaget, na esteira de Silberer, chama 'símbolo funcional'

> e ao que Bachelard chama 'símbolo motor'. Faz a junção já não, como Kant pretendia, entre a imagem e o conceito, mas sim entre os gestos inconscientes da sensório-motricidade, entre as dominantes reflexas e as representações. São estes esquemas que formam o esqueleto dinâmico, o esboço funcional da imaginação. (DURAND, 2012, p. 60)

Desse modo, o esquema está à base da organização do simbolismo por ser aquele, como uma "generalização dinâmica e afetiva da imagem", que constitui "a factibilidade e a não substantividade geral do imaginário" formando "a tela funcional da imaginação". No esquema, as ideias (arquétipos) tendem a se tornarem ações (imagens-símbolos).

Para Durand, o mito é a expressão privilegiada das imagens, por essas refletirem os arquétipos (imagens primordiais, para Jung) como na sequência linguística: verbo, substantivo e adjetivo. O verbo tendo a precedência ao substantivo por conter a matriz do arquétipo, que é gesto, ação. Assim, para o antropólogo, os esquemas são primordiais, anteriores aos arquétipos (ideias coletivas primordiais e inatas), e são conexões entre o imaginário e os processos racionais. Isso fica evidente quando Durand apresenta um dos esquemas, o da ascensão que corresponde aos arquétipos da subida, do cume, do céu, da torre, do herói. Ou no esquema do aconchego, os arquétipos do colo materno, do alimento. Nessa descrição, o símbolo seria a maneira de expressar o imaginário. Os símbolos são concretos e figurativos, "visíveis" nas narrativas míticas, na literatura, nas artes plásticas etc.

Daí porque a palavra "mito", na teoria da arquetipologia de Durand, significa dinamismo do sistema que abarca símbolos, arquétipos e esquemas, tendendo a apresentar-se como narrativa (Cf. DURAND[5], 1989, p. 44 *apud* TURCHI, 2003, p. 28-29). Na linha de Mircea Eliade, o antropólogo francês verifica que o mito se serve, portanto, do fio do discurso, "no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias". Eliade diz que o mito, por revelar modelos exemplares dos ritos e atividades humanas, se expressa em "histórias" (Cf. ELIADE, 2000, p. 14-15).

Esses símbolos, arquétipos e esquemas agrupam-se em dois regimes: o diurno e o noturno. Os símbolos convergem em grupos que ele denomina constelações de imagens, e convergem porque são derivados dos mesmos temas arquetípicos.

Sua classificação dos esquemas, arquétipos e símbolos é articulada em uma tripartição, as três dominantes (postural, digestiva e copulativa) que são ajustadas nos dois regimes, pelo fato de ele reconhecer um certo parentesco entre as duas últimas de suas dominantes reflexas. Resultando assim uma classificação também bipartida para os Regimes Diurno e Noturno, o

---

[5] DURAND, Gilbert. *Beaux-arts et archetypes.* Paris : PUF, 1989.

que comportaria convergência arquetipal dos símbolos das dominantes reflexas. O que Durand assim refere:

> O *Regime Diurno* tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais da elevação e da purificação; o *Regime Noturno* subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do hábitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos. (DURAND, 2012, p. 58)

Durand, portanto, apresenta a sua taxonomia dos símbolos em estruturas – para ele, "estrutura" é um conceito usado para designar "esquemas originais", formas dinâmicas sujeitas a um dinamismo transformador (Cf. DURAND, 2012, p. 63).

Embora considere o termo "estrutura" flutuante e ambíguo em sua língua (o francês) e por extensão nas línguas neolatinas, Durand afirma que o termo "[...] pode, com condição de ser precisado, acrescentar alguma coisa à noção de 'forma' [...]". A forma define-se como uma certa parada, uma certa fidelidade, um certo estatismo. A estrutura implica, pelo contrário, certo dinamismo transformador" (DURAND, 2012, p. 63). Para o antropólogo francês emprega-se "estrutura" como "forma" somente metaforicamente e assim deve significar "formas" dinâmicas, "ou seja, sujeitas a transformações por modificações de um dos termos, e constituirem 'modelos' taxionômicos e pedagógicos [...] que servem comodamente para a classificação, mas que podem servir, dado que são transformáveis, para modificar o campo imaginário".

Mas acrescenta que "esses 'modelos' [...] são sintomáticos". Donde as "estruturas" antropológicas são descritas como modelos etiológicas, referência às origens. O agrupamento destas "estruturas" transformáveis afins, não rigidamente imutáveis, representa o que Durand define como Regime do imaginário.

O Regime Diurno (com a dominante postural) remete: aos símbolos teriomórficos (contempla o simbolismo animal, com a mitologia dos animais, os bestiários literários e científicos, a literatura com a presença de animais ou sobre animais); símbolos nictomórficos que englobariam as imagens da noite, das trevas, do sono e dos sonhos acordados; símbolos catamórficos referentes à queda com seus isomorfismos. Esses comporiam os simbolismos das faces do tempo, ao "fundo das trevas sobre o qual se desenha o brilho virtuoso da luz" (DURAND, 2012, p. 68).

O simbolismo da vitória sobre o destino da morte abarca os símbolos ascensionais (O sol, a asa, o azul celeste, as armas, a tonsura, o pai, o olho...); os símbolos espetaculares que remetem à claridade, ao brilho, ao olhar, ao dourado...; os símbolos diairéticos que figuram a separação, as armas cortantes, o guerreiro, podendo incluir o herói combatente, do fogo purificador, da água lustral. Para Durand, esses símbolos se reúnem nas estruturas esquizomórficas ou heroicas, em um Regime da imagem, o Diurno, que se polarizam em dois esquemas, o diarético e o ascensional e do arquétipo da luz (Cf. DURAND, 2012, p. 179).

O Regime Noturno é explicitado por Durand, composto de esquemas das outras duas dominantes reflexas, a digestiva e a copulativa. Esse Regime apresenta estruturas de símbolos que ele denomina de "sintéticas" ou dramáticas e estruturas místicas ou antifrásicas e cada uma delas se subdivide em quatro outras estruturas simbólicas. São ditas estruturas místicas no sentido que promovem uma união, o estar intimamente ligado. Simbolismos da inversão e da intimidade.

Os símbolos da inversão são os primeiros apresentados nesse Regime e dizem respeito à descida, do enterramento. Têm como atmosfera o noturno, a escuridão, como contrários ao simbolismo da ascensão, da luz, do Regime Diurno.

O Regime Noturno apresenta símbolos que tendem a se redobrar em uma relação de continente e conteúdo, repetição, persistência, perseverança, da gulliverização, do peixe etc. Esses símbolos em seu redobramento levam a um processo de negação dupla, como o engolido, a àrvore invertida etc. (Cf. DURAND, 2012, p. 54). Seriam esses os símbolos da primeira estrutura do Regime Noturno invertido. A segunda estrutura tem por característica símbolos da viscosidade e da adesividade, símbolos que acolhem o estabelecimento de conexões, enlaces e caracterizam-se por verbos "prender, atar, ligar, abraçar, etc" (Cf. DURAND, 2012, p. 272). Uma terceira estrutura de símbolos diz respeito ao "realismo sensorial das representações ou da vivacidade da imagem" com a preferência do aspecto vívido, colorido, íntimo das coisas. São imagens de "dinamismos vividos... em sua imediatez primitiva. São mais produção que reprodução" (DURAND, 2012, p. 275). A quarta e última estrutura do Regime noturno seria a "propensão à miniaturização". A insistência está, pois, no detalhe, na minúcia. Simbolismo da estrutura mística tende ao acordo cósmico com ênfase na natureza. Daí o gosto pelo mínimo, o pequeno ou o menor. Vista também por Durand (2012, p. 279) como a estrutura de símbolos da concentração das fantasias. A imaginação noturna que encontra na quietude da descida e da intimidade, o simbolismo do continente, a taça, na dramatização cíclica do retorno mítico.

O autor apresenta um outro simbolismo cíclico, o denário. Esse símbolo, o da árvore, como seu rebento, estão juntos com o signo pau, das cartas de tarô. Esse grupo de símbolos é assim caracterizado por Gilbert Durand (Cf. 2012, p. 282), como arquétipos e símbolos do retorno do esquema rítmico do ciclo, por um lado; por outro, arquétipos e símbolos messiânicos, os mitos históricos que manifestam a confiança final nas peripécias dramáticas do tempo, polarizados pelo esquema progressista, do devir, o qual reconcilia a antinomia.

Durand classifica ainda outras quatro estruturas de símbolos no Regime Noturno sintético. Os símbolos de harmonização dos contrários caracterizam a primeira estrutura. Essa harmonização consiste numa energia móvel, o gesto erótico, "organiza as imagens quer em grande universo musical, quer em Universo [...] apoiando-se na grande rítmica da astrobiologia, raiz de todos os sistemas cosmológicos". Dessa estrutura constam os símbolos da música, da chama, da iniciação, do renascido, do Messias, da pedra filosofal, dos rituais dionisíacos.

A segunda estrutura sintética do Regime Noturno se caracteriza pela dialética e pelos contrastes, reunindo símbolos da paixão, das paixões amorosas e do filho mítico.

Uma terceira estrutura reúne a aplicação das duas anteriores com símbolos que remetem à vivacidade, às cores, ao dinamismo rítmico (hipotipose); não esquece o tempo, remete à história. Símbolos que apontam para o passado, o eterno, o futuro.

A quarta estrutura que apresenta os símbolos da história futura, como uma epopeia, de um progressismo heroico, no qual há "a vontade de acelerar a história e o tempo a fim de os perfazer e dominar" (DURAND, 2012, p. 355).

O simbólico dá-se por meio de imagens, um modo de dar sentido ao mundo, que provém do mito. Sobre sua concepção do termo "mito", o que já citamos anteriormente, Durand em sua taxonomia do imaginário reafirma que, na progressiva comprensão dos esquemas, arquétipos e simples símbolos pode-se considerar o mito como história: "[...] Entende-se por mito um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tenda a compor-se em narrativa" (DURAND, 2012, p. 62-63). E nesse ponto, enquanto o antropólogo afasta-se dos etnólogos, – afirma ele – "[...] que fazem dele [o mito] apenas o reverso representativo de um ritual", Durand aproxima-se de Mircea Eliade (2003, p. 11), que vê o mito como história.

Assevera Durand: "O mito é já um esboço de racionalização dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias.

O mito explicita um esquema ou um grupo de esquemas" (DURAND, 2012, p. 63). Portanto, ao se resolver em discurso, o mito é narrativa.

Como acima Durand explicita, em citação, que o arquétipo promovia a ideia e que o símbolo inspira a nominação, e igualmente que o mito promove a religião, a filosofia, a narrativa histórica e lendária (Cf. *Op. cit.*, p. 63). Poderíamos pois dizer, a narrativa literária.

Passaremos a destacar nas narrativas do *corpus,* algumas imagens-símbolos que Durand explicita nas estruturas do imaginário: heroica ou esquizomorfa, dramática ou sintética e mística ou antifrástica.

2.3 As imagens-símbolos que ressoam nas narrativas

O simbolismo proposto por Gilbert Durand nos favorece a possibilidade de articular uma justificação para as imagens constituintes da narrativa literária, do conto popular e da narrativa mítica, razão por que destacaremos alguns desses símbolos ou imagens-símbolos concernentes com o nosso estudo da viagem – que nos parece – configurada por imagens.

Para ele: "[...] o imaginário não só se manifestou como atividade que transforma o mundo – imaginação criadora –, mas, sobretudo como transformação eufêmica do mundo, como *intellectus sanctus*, como ordenança do ser às ordens do melhor" (DURAND, 2012, p. 432). E isso é atuado também por meio das histórias, das narrativas com o seu simbolismo imagético.

A "casa" é uma imagem-símbolo da intimidade repousante, quer seja templo, palácio ou cabana e assimila-se por homologia simbólica a "morada", "lar" e "igreja", evidenciada pela arquetipologia do imaginário. "A casa redobra – diz Durand –, sobredetermina a personalidade daquele que a habita", (Cf. DURAND, 2012, p. 243-245). É também a "casa" como sepultura que "sobredetermina" por meio do contexto a personalidade daquele que, nela, jaz, (Cf. DURAND,) e pertence ao simbolismo que Durand (2012, p. 243) situa no eufemismo da morte: "O complexo do regresso à mãe [à mãe-terra] vem inverter e sobredeterminar a valorização negativa do sepulcro" (2012, p. 236).

A "árvore" é um simbolismo que, na taxonomia durandiana, "[...] reúne, ao crescer, todos os símbolos da totalização cósmica" (DURAND, 2012, p. 341); por isso, também o repolho, que figura no simbolismo dos vegetais, insere-se no "arquétipo da totalidade cósmica, por serem verticalizantes como a árvore (Cf. DURAND, 2012, p. 340-341).

Já o "bosque" comunga do simbolismo da verticalidade da árvore, mas também pode ser visto como "casa", ou "microcosmo cheio de profundas significações sentimentais" (DURAND, 2012, p. 277). Associado ao simbolismo da floresta, o "bosque" pode apresentar similar isomorfismo. Por isso, Durand (2012, p. 246) afirma: "A floresta é centro de

intimidade como o pode ser a casa, a gruta ou a catedral. A paisagem silvestre fechada é constitutiva do lugar sagrado". A casa-natureza, habitat humano também. Todavia, o "bosque" para a arquepitologia pode ainda desempenhar um outro simbolismo: "[...] 'bosque sagrado'. O lugar sagrado é uma cosmicização maior que o microcosmo da morada, do arquétipo da intimidade feminoide". Aparentado com a "casa", símbolo da intimidade.

Outro grupo de símbolos apresentados por Durand (2012, p. 69), como já dissemos, são os teriomórficos. Para ele, o simbolismo animal parece, às vezes, tão comum quanto universal. O simbolismo animal por recolher os répteis, os ratos, os pássaros noturnos tende a certa valorização negativa; no entanto, pode-se verificar também uma valoração positiva com a pomba, o cordeiro, o cisne, os animais domésticos. Destacaremos alguns desses símbolos teriomórficos do "bestiário" elucidativo de Durand (2012, p. 71-88) sobre a valoração negativa ou positiva dos animais, que podemos encontrar em seu livro *As estruturas antropológicas do imaginário*.

Nesses comentários, ele distende sobre uma gama de significados animais que parte do peixe até o leão. A serpente e por isomorfismo a cobra estão, como muitos animais, ligadas ao esquema do animado (Cf. DURAND, 2012, p. 73), símbolo do ciclo, que é muito polivalente, e sobretudo porque é simbolismo do engolimento, pelo arquétipo da *ouroboros* ou *midgard*, a gigante serpente mítica nórdica.

O lobo que é assimilado ao simbolismo dos deuses da morte, como também os gafanhotos associados às trevas nefastas, à trama do mal. Já o "cavalo branco" assume uma valoração positiva, expressando o simbolismo solar, remetendo inclusive ao divino.

Há o simbolismo ortinológico que remete ao "desejo dinâmico da elevação, da sublimação" (DURAND, 2012, p. 131), no esquema da ascensão, para o qual convergem os pássaros que compartilham o simbolismo do voo com a flecha (Cf. DURAND, 2012, p. 71).

O simbolismo diairético é descrito por Durand com uma certa variedade de imagens. Destaca-se o esquema simbólico da espada e do cetro. A espada como símbolo da nobreza e potência do portador (Cf. DURAND, 2012, p. 165 e 168) e, por isomorfia, o sabre, simbolismo da separação, que assimila a símbolo do poder pelo cetro, no esquema da ascensão (Cf. DURAND, 2012, p. 125).

Quanto ao cromatismo, Durand identifica um simbolismo ligado a cores específicas como a cor do ouro, o azul de vários matizes, o vermelho etc. Azul assimila sempre um significado de cor fria, menos tendente aos choques emocionais, ao contrário das cores fortes, "agindo em direção a um afastamento da excitação", enquanto, doutro lado, o azul é a cor que reúne simbolicamente as "condições ótimas para o repouso e, sobretudo, o recolhimento" (Cf.

DURAND, 2012, 148). O simbolismo da luz do sol, como cor, associa-se com o ouro remetendo ao dourado da realeza ou da divindade.

Mais o simbolismo ascensional da viagem, que Durand apresenta (2012, p. 128), é o da viagem, que ele recupera da visão de Bachelard (2008, p. 7): a "viagem" é ascensão, imprimindo a essa um aspecto "místico". Completa o teórico dos quatro elementos: "A ascensão é [...] a 'viagem em si', a 'viagem imaginária mais real de todas' com que sonha a nostalgia inata da verticalidade pura, do desejo de evasão para o lugar híper ou supraceleste [...]" (BACHELARD, 2008, p. 7-8).

A viagem que se constitui de imagens como simbolismo da ascensão "pura": o percurso do herói. Passaremos a seguir a verificar como a visão da viagem do herói é delimitada por teóricos da narrativa.

2.4 **A viagem na narrativa**

A viagem, por ser compreendida como uma dinâmica na mobilidade, parece constituir-se na conjunção das perguntas fundamentais da existência humana: "De onde viemos? Para onde vamos?". Nelas subjaz a dinâmica "espaço-temporal", entre partida e chegada, com todas as vivências, situações, peripécias etc. Na narrativa, esse entrecruzar-se de personagens – seres humanos ou mitológicos –, de auxiliares e de objetos, de luta para alcançar "sonhos" ou ideais, constitui a viagem e apresenta sempre uma visão de mundo.

Comentando a taxonomia dos símbolos de Gilbert Durand (2012), Eleasar Meletínski afirma que a viagem é um esquema arquetípico que se realiza no espaço-tempo:

> A temática da criação está ligada a uma dinâmica no tempo. No interior dessa dinâmica ou fora dela destaca-se o motivo do movimento no espaço e o entrecruzamento de diferentes zonas e mundos (onde as personagens entram em contato com seres mitológicos, obtêm sua ajuda ou lutam com eles, procuram alcançar valores etc.), que serve como o meio mais simples de descrição de um modelo de mundo. Este é o germe do esquema arquetípico das viagens. (MELETÍNSKI, 1998, p. 124)

A viagem se articularia nessa mobilidade no tempo, tecida pelo entrecruzar-se de personagens humanas e mitológicas em um espaço, em vista de alcançar valores ou um valor simbólico. Ela concretiza-se em uma narrativa mítica ou literária e no conto popular, com suas respectivas diferenças.

Contudo, convém destacar que a viagem se diferencia, na diversidade das narrativas, pelas peculiaridades de cada gênero ou espécie, pois o conto popular, embora tenha a sua proximidade da narrativa mítica, distingue-se desta por diferentes situações: quanto às características de interpretação do ambiente – segundo Meletínski (2015, p. 291-295) –, a narrativa mítica distingue-se do conto pela verossimilhança daquela; tendo o conto uma verossimilhança relativa.

Além disso, outras duas diferenças fundamentais entre a narrativa mítica e o conto se dariam com relação ao conteúdo da narrativa ("seu tema, seus heróis, o tempo da narração e seu resultado"), no que concerne à "presença do etiológico" [na história mítica] e "o não etiológico" ou "etiológico ornamental"; na narrativa mítica, "o caráter coletivo (cósmico) do objeto da narração", enquanto no conto o predomínio é de "seu caráter individual" (Cf. MELETÍNSKI, 2015, p. 291).

E do ponto de vista da análise da história, mesmo Eliade (2000, p. 172) afirma que há variedade de uma tribo à outra quanto à possibilidade de dessacralização do mito, dado que narrativa mítica e conto estavam, em algumas delas, misturados.

Já Meletínski considerando diacronicamente – embora por atributos de características ideais – um processo de transição da narrativa mítica ao conto, afirma serem significativas as seguintes distinções: o caráter ritual do mito, enquanto o conto é desprovido deste; o aspecto de sacralidade no mito, contradistinguindo-o do conto, que é "não sagrado". Ele vê o mito "etnograficamente concreto da fantasia", ao passo que o conto seria de "tipo convencional e poético".

Quanto ao conteúdo da narrativa, o "herói mítico" se diferencia do herói "não mítico", que talvez possamos nominá-lo cultural, no conto. O crítico russo atribui à narrativa mítica, um "tempo mítico", enquanto no conto, o tempo seria fantástico (extra-histórico). Essa seria a distinção feita por Meletínski (2015, p. 291).

Do ponto de vista da psicologia analítica, Nise Silveira, no seguimento de Jung, identifica a origem do conto de fada "nas camadas profundas do inconsciente, comuns à psique de todos os seres humanos. Pertencente ao mundo arquetípico. Por isso, seus temas reaparecem de maneira tão evidente e pura nos contos de países os mais distantes, em épocas as mais diferentes, com um mínimo de variações" (SILVEIRA, 1994, p.127). É o que se verifica, por exemplo, com o conto popular indiano "Como o filho do Rajá conquistou a princesa Labam" que, embora de uma geografia distanciada da Escandinávia, traz motivos tão presentes no conto popular norueguês "O companheiro", que não deixa de apresentar

semelhança com a narrativa judaica com uma diegese para fins didáticos religiosos, como é "a história de Tobias" (*Tb* 4,1-12,22).

Durand (2012, p. 95) reconhece que, nos contos de fada, subsiste a ambivalência simbólica e constata como os arquétipos teriomórficos, também, estão sobremaneira presentes neles.

A ação e o pensamento humano são recorrentemente imitados em histórias e ou enunciados verbais que descrevem, narram, reconfiguram situações específicas do ser humano. Isso acontece com a literatura, além de igual procedimento ser atuado por outras artes.

2.5 Transtextualidade e imaginário: relações de narrativas anteriores e inovadoras

No caso da literatura, constatamos essa reconfiguração de narrativas anteriores levadas a novas "tessituras", pelos estudos de diferentes teóricos e críticos ao longo da história universal. O imaginário vai buscar na noite dos tempos o simbolismo da humanidade.

Aqui nos reportamos à formulação de "transtextualidade", de Gérard Genette.

Para o crítico francês – recordemos – a transtextualidade refere-se a relações que todo hipertexto estabelece com o seu hipotexto, ou seja, um texto transformado (hipertexto) se relaciona com um texto de origem precedente (hipotexto), como afirmado em páginas anteriores.

Com base na figura do "Palimpsesto", esse pergaminho da era em que os livros eram apresentados em seu suporte como rolos, Gérard Genette (2010, p.7) denomina o que desenvolve em seus estudos que vai além dos confins internos de um texto. Ele aborda as relações de uma obra de um dado momento com outras de um momento anterior, com a finalidade de mostrar que o texto anterior pode ser "lido" no novo. O antigo está sob o novo, o primeiro como "matéria-prima" fomentadora de imitação ou transformação. Um palimpsesto contém o hipertexto.

Gérard Genette utiliza o termo hipertexto, como já dissemos, distintamente do que pode significar para o meio eletrônico, apesar de qualquer proximidade relacional. À obra que surge de uma relação com outra anterior, Genette denomina de transformação, imitação, paródia ou alusão. Exemplifica com narrativas clássicas: A *Odisseia,* de Homero seria o hipotexto do livro de James Joyce, *Ulisses,* que seria, em relação àquele, o hipertexto.

Essas relações estão presentes também nas criações e recriações literárias de narrativas míticas, contos populares e obras eruditas com suas imagens-símbolos agrupadas em arquétipos dos esquemas do imaginário.

Desse modo, está exemplificado que a obra literária pode ter sempre uma obra contida nela com seu simbolismo reengendrado pelos autores. De fato, como já aludimos em páginas anteriores, Schneider descreve o processo:

> O texto literário é um palimpsesto. O autor antigo escreveu uma "primeira" vez, depois sua escritura foi apagada por algum copista que recobriu a página com um novo texto, e assim por diante. Temos textos primeiros inexistentes tanto quanto as puras cópias; o apagar não é nunca tão acabado que não deixe vestígios, a invenção, nunca tão nova que não se apoie sobre o já escrito. (SCHNEIDER, 1990, p. 71)

O palimpsesto certamente chama a presença do leitor para que possa escavar o simbolismo que subjaz em camadas mais profundas do texto até identificar o que é próprio da nova obra e o que ela não "recobriu", mas deixou reviver em sua textura literária, como vestígio de uma imagem-símbolo mais antiga e sempre nova, certamente porque arquetípica e simbólica, manifestação do imaginário já-exposto e sempre atual.

Com maestria e talento estético o escritor dinamarquês Hans Christian Andersen escreveu uma série de contos, romances e poesias. Procedimentos de transformação do imaginário simbólico pelo processo da transtextualidade. Em um desses contos buscaremos investigar as imagens-símbolos que o autor recupera ou faz emergir de um texto ou de outros textos precedentes, na constituição da viagem. Certamente em suas criações literárias escondem-se e também se manifestam escrituras e imagens-símbolos de narrativas anteriores, numa ressonância do imaginário local e pessoal, do próprio projeto estético e do "universo" inscrito no repertório de símbolos, arquétipos e esquemas do imaginário coletivo.

Fotografia 4 – Reprodução fotográfica da pintura em óleo "Hans Christian Andersen" – autoria do pintor dinamarquês C. A. Jensen (1836) – Crédito: Euclides Lins de Oliveira Neto

Fonte: Acervo do Museu H. C. Andersen (Odense – Dinamarca).

"A fantasia não é apenas uma capacidade ocasional do escritor [H. C. A.], mas uma função anímica. É a expressão de como o autor viveu a vida, de que algo tinha a contar. [...] o mundo dos contos é uma projeção gigantesca do seu espírito, no conto conseguiu dar expressão a tudo o que agitava o seu espírito — ele próprio é o conto, como afirma Bo Grønbech".

Silva Duarte (2005, p. 56)

CAPÍTULO 3

3. Hans Christian Andersen – Vida, cosmovisão e obra

Vida, cosmovisão e obra do escritor Hans Christian Andersen se entrelaçam. Todavia, para abordar cada uma dessas, é necessário tomá-las em uma tópica distinta e continuada. A vida do escritor mira-se pela sua cosmovisão e produção literária. A cosmovisão é resultado da vida, que se reflete na obra, como sustentam alguns estudiosos de sua literatura: Silva Duarte, Carolina Scanavino, Bruno Berni entre outros.

Não temos a pretensão de compor nesse espaço uma biografia do escritor dinamarquês, mas desenvolver esses três tópicos de modo que se possa registrar a sua personalidade de escritor, do nascimento à morte, colhendo algumas situações relativas à vida, à cosmovisão e à sua obra.

3.1 Acenos à vida de Hans Christian Andersen

Hans Christian Andersen nasceu aos 2 de abril de 1805, em Odense. Nome que significa "templo de Odin", o principal deus da mitologia escandinava. É uma cidade de grande importância histórica e riqueza cultural, situada na ilha dinamarquesa de Fiônia, foi lá onde o famoso e popular – hoje conhecido mundialmente – escritor de romances, peças teatrais, poemas, estórias e contos para adultos, jovens e crianças, viveu sua conturbada infância.

O pai, Hans Andersen, era um sapateiro, um homem forte, mas morreu ainda jovem; quando em idade escolar teve que abandonar os estudos para adquirir essa profissão. A mãe é apresentada como uma trabalhadora do lar e lavadeira de roupas para uma clientela de Odense. Eles viveram em uma sociedade de enormes diferenças de classes sociais. Em uma de suas autobiografias, Andersen conta que o pai recebia pagamento por dia por ser um artesão de tipo menos considerado.

Em *Ricordi*, sua autobiografia publicada em 1832 e traduzida para o italiano no século XX, Andersen deixa claro que o pai exerceu uma notável influência em sua propensão para a literatura e o gosto pelas artes, em sua infância, construindo-lhe brinquedos e figuras de papel, ou lendo os seus livros preferidos: *As Mil de umas noites*, as *Fábulas* de La Fontaine e as *Comédias,* de Ludvig Holberg, de teor cético e satírico social. Esse poeta dinamarquês foi pioneiro em abrir a literatura dinamarquesa à relação com diferentes correntes artísticas e filosóficas europeias, no século XIX (Cf. ANDERSEN, 1977, p. 5).

As comédias de Holberg eram muito úteis para o pequeno Hans Christian Andersen, serviam de motivação para outra atividade infantil que o encantava: o teatro de marionetes. Certamente daí nasce o seu desejo de ser ator. Montou o pequeno palco para suas personagens, que manipulava com destreza, para elas providenciou o guarda-roupas que ele mesmo recortara, com tal esmero que a mãe desejosa de um primeiro emprego para o adolescente, consegue colocá-lo, após ficar viúva, em uma alfaitaria. Apesar de não haver nenhum progresso nesse intento. Mas as personagens do teatro de Andersen em sua fase de titereiro infantil eram também recortadas em papel, produzidas com gosto e talento por ele mesmo. Talvez aprendera do pai.

O mundo do teatro, da imaginação e das estórias encantava Hans Christian Andersen já desde aqueles anos em Odense. Como ele era pobre e não tinha possibilidade de ver muitas encenações, colecionava, ainda adolescente, no entanto, os *pôsteres* e programas das peças, as quais utilizava também como fonte de inspiração, lendo-os em casa.

Contudo, o pai de Andersen era um homem inteligente, embora tivesse recebido apenas a educação fundamental – diríamos –, sabia ler. E sonhava com um futuro de glória, era sensível e submisso, por um lado, por outro, cético em relação à religião e radical em termos de opções políticas.

Hans Christian Andersen conta que seu pai puxava um tanto pela razão. O seu grande lamento na vida era não ter conseguido permanecer na escola, tendo sido forçado pela própria situação familiar a iniciar, desde cedo, seu trabalho como aprendiz de sapateiro. Não era o que ele queria para o seu filho – não importava quanto despropositados e irrealistas fossem os sonhos do garoto, ele desejava dar-lhe a possibilidade de alcançá-los.

Quando Hans Christian Andersen iniciara a adolescência, seu pai tomara uma decisão, uma coisa inesperada para ele e sua mãe, de fazer o alistamento no Exército dinamarquês, na esperança de um dia chegar a tenente. Frustrou-se com a derrota das tropas napoleônicas.

Retorna Hans Andersen do *front* de guerra, arruinado física e psiquicamente, depois de um ano, em que havia lutado, portanto, pelo exército dinamarquês, aliado de Napoleão Bonaparte. Voltara, portanto, da guerra desiludido e gravemente doente de tuberculose. De fato, morreu em 1814, quando Hans Christian Andersen tinha apenas nove anos de idade. Morto o pai, a pequena família sobrevive do trabalho da genitora e da ajuda da avó paterna; mais tarde, a mãe consegue trabalho para o filho em uma fábrica, na qual ele ficou pouco tempo, devido ao fato de oferecer aos colegas, durante o expediente, momentos de contação de histórias ou mesmo de "apresentações" de canto (Cf. SCANAVINO, 2000, p. 24-25), o que era recepcionado com galhofa. Outros trabalhos foram-lhe oferecidos, mas todos sem sucesso.

A instrução escolar do rapazote tivera início na "Escola de Caridade", que funcionava no 1º andar da "Casa do Trabalho". Nela,Hans Christian Andersen recebeu a sua "irregular" educação gratuita, durante os últimos e poucos anos em que viveu em Odense. O ensinamento não era propriamente adequado e os livros eram escassos, enquanto o menino Andersen passava a maior parte do seu tempo compondo estórias com base em murais bíblicos que adornavam as paredes da sala de leitura, na escola. Ele conta também que indo em direção à Catedral de Odense, em seu caminho para a escola, passava pelo túmulo do seu pai e pela Escola de Latim, da qual ele sonhava ser aluno. O futuro parecia-lhe brilhante para os alunos daquela escola – eles tinham bons livros e recebiam excelente instrução.

A mãe, Anne Marie, era analfabeta. Quando criança fora induzida a pedir esmolas, depois trabalhou como empregada doméstica. Ela, embora se dissesse cristã militante, de orientação luterana, sentia-se inclinada para crenças folclóricas animistas, com superstições e presságios. E nisso influenciou já desde um primeiro momento também o filho, embora tivesse sido também batizado na Igreja de São João, próxima da pequena habitação dos Andersen. Conta o próprio Hans Christian Andersen em sua autobiografia, que foi apresentado na velha igreja na segunda-feira de Páscoa de 1805 – segundo a mãe –, cerca de dez dias após o seu nascimento, para ser batizado. Na igreja, ele chorava tão forte que o pastor exclamou irritado: "Ele grita como um miado de gato". Na ocasião, um dos seus padrinhos confortou a mãe, desgostosa, dizendo que quanto mais alto ele gritasse, melhor cantor seria quando se tornasse grande. E tinha razão. De fato, Andersen tentou também ser cantor lírico.

Mais acima na mesma direção da Catedral luterana, situa-se o rio Odense, onde a mãe de Hans Christian Andersen trabalhava como lavadeira, em um ponto bom para lavar roupas. Forçada a permanecer nas águas frias pelos longos períodos de trabalho duro, esquentava-se com bebida alcoólica. Ela morreu em 1833, tendo como *causa mortis* o seu vício, do qual desenvolveu a doença *delirium tremens*. O filho, na ocasião, realizava a sua primeira viagem à Itália; por isso, não mais a viu.

Alguns críticos registram que naquele tempo, o ainda pobre e principiante escritor não tinha condições de ajudá-la, razão porque, muitos anos depois, ele restaurou, em uma espécie de compensação, a dignidade da própria mãe em um conto: "*Não prestava para nada"*. Nesse conto, ele defendia-a contra as condenações do mundo lá fora e "pintava" a triste imagem das duras condições de vida da sua mãe e o seu grande amor por seu filho (Cf. SCANAVINO, 2000, p. 26).

Sua vizinhança era formada em sua maioria por gente simples: vendedores informais, indigentes, mendigos; ele veio ao mundo numa casa que pertencia a parentes. Pois, eles, tal

qual muitos pobres da Odense do século XIX, não tinham uma casa própria para morar e, por isso, alojavam-se com a família alargada. Pequenas casas que acolhiam até três ou quatro famílias, como mostram os dois museus dedicados ao escritor, em sua cidade natal. De fato, ele conta, na última autobiografia (*La fiaba della mia vita*) sobre a casa que morara na infância, que em um único vão a maior parte era ocupado pela oficina do pai sapateiro. Naquela casa, logo após o seu nascimento, o pároco foi chamado com urgência e H. C. Andersen foi ungido, provavelmente devido ao medo de que não sobrevivesse, pela dureza de vida que o mundo impunha a famílias como a sua, naquela época; tempo em que se constatava uma alta taxa de mortalidade infantil. O pequeno Hans sobreviveu, posteriormente foi apresentado, então, na Igreja de São João, para o batismo.

Quanto às superstições da mãe do menino Andersen, narra o próprio escritor que havia uma velha no hospício próximo à casa dos Andersen, que os frequentava para dividir o parco jantar deles e a mãe a considerava como vidente, predizia o futuro. Andersen[6] documenta que uma vez ela havia predito também o futuro dele: "Terá mais fortuna do que merecerá [...], será como um pássaro selvagem e voará alto, será grande e importante no mundo, um dia toda a cidade de Odense será iluminada em sua honra".

Odense era, no século XIX, a maior cidade do interior da Dinamarca. Naquele tempo, as superstições estavam ainda muito em voga; os contos populares eram narrados oralmente como forma de transmissão cultural, de pais para filhos; a mitologia muito presente tinha ainda uma grande influência na vida da cidade e, portanto, na fase da infância do futuro escritor. O fato premonitório da "velha vidente", Andersen recordou quando recebeu em Odense o título de *Cidadão Honorário*, (1867), na prefeitura de sua terra natal: a cidade estava, naquela noite, toda iluminada com tochas para homenagear o já famoso escritor.

A cidade mudou muito desde então, embora tenha conservado sua arquitetura e ainda hoje seja possível encontrar edifícios e lugares tais como eram nos tempos do contador de histórias: a casa onde ele nasceu, outra onde passou os anos de infância, a Igreja onde foi batizado, a velha Catedral de São Canuto, o Teatro Real, a praça do mercado.

Foi em seu lar de infância, descrito por ele como lugar de amabilidade e concórdia, que a imaginação do pequeno Hans Christian Andersen começou a florescer. Um pequeno teatro de bonecos foi um dos seus maiores tesouros e objeto que fez a sua imaginação desenvolver-se. Os recortes de figuras em papel, as leituras na casa de um pastor, proprietário de vasta biblioteca, foram atividades de Andersen ainda na primeira fase de sua vida.

---

[6] Cf. ANDERSEN, H. C., 1977, p. 7.

Cartazes de peças de teatro, as histórias que ele ouvia, livros que ele lia – tudo podia ser usado como material para a imaginação, vívida e recriadora de Hans Christian Andersen em suas atuações, com os bonecos do seu teatro de marionetes. Muitos anos depois, a sua própria casa de infância haveria de servir de material de inspiração para os contos do escritor. Surgia na infância, com maior força, o primeiro gosto pelo teatro.

De fato, a leitura de um livro emprestado fez o adolescente Andersen descobrir o teatro shakespeariano. Dessa leitura emerge o desejo de ser ator e poeta. Tão entusiasmado estava que decidiu escrever uma "tragédia". A sua, por força de ser verdadeira, devia ter um desfecho catastrófico: quanto mais personagens morressem mais sensacional seria a tragédia. Era seu pueril entendimento. (Cf. SOARES, 1974, p.12-13).

Isabel Mendonça Soares (1974) narra aspectos da criatividade juvenil do futuro escritor, emitindo suas considerações:

> Entusiasmado com a sua "obra-prima" (apenas etimologicamente "prima", porque "primeira" e... primária), Hans Christian Andersen lançou-se à segunda. Desta vez resolvera escrever uma peça cujos protagonistas fossem um rei e uma rainha, e, no seu conceito, personagens de tão alta condição deveriam exprimir-se em linguagem muito nobre, de certo, bem diferente do estilo vulgar que ele e seus familiares usavam. Concluiu, pois, engenhosamente que seria conveniente dotá-los de uma forma de expressão original, e, revelando uma imaginação rica, "inventou" uma língua mesclada de alemão, inglês e francês, servindo-se da ajuda do dicionário! (SOARES, 1974, p. 13-14)

Na pequena Odense, as pessoas do mundo do teatro e da cultura já conheciam o jovem órfão, filho único de uma lavadeira. Havia pessoas de boa vontade que lhe emprestavam livros, entre os quais o coronel Høegh-Guldberg que, certa ocasião, o levou a uma audiência com o príncipe-governador, para pleitear algum benefício para o jovem Andersen. O jovem fez suas demonstrações de canto, teatro e mímica, mas o príncipe, não convencido de seu talento, orientou-o a aprender primeiro uma profissão.

Andersen ficou, depois disso, propenso a buscar o seu futuro em Copenhague. E parte aos 4 de setembro de 1819, aos quatorze anos:

> Queria "ser famoso", como afirmou à mãe, que acabou por aceder ao seu desejo, depois de consultar a vidente que assegurou vir o filho realmente a ser famoso e que Odense se iluminaria um dia em sua honra. A partida ficou decidida. O dinheiro poupado não era muito e chegou-se a acordo com o cocheiro da mala-posta, que o receberia fora de portas, descendo antes de entrar em Copenhague. [...] A mãe e a avó, que não mais ele veria a ver, vieram despedir-se dele. (SILVA DUARTE, 1995, p. 13)

A aventura em Copenhague tem início no dia de sua chegada, 6 de setembro de 1819: desce da carruagem dos correios, à entrada da cidade e depois ruma para a casa de uma senhora com quem fizera a viagem junto, onde arranjou um quarto para dormir por um período.

No dia seguinte apresenta-se no Teatro Real com uma carta de recomendação para uma famosa bailarina Madame Schall, de Copenhague, que o recebeu, embora afirmasse não conhecer a pessoa que o recomendava. Nesse primeiro contato, Hans Christian Andersen começou a cantar e dançar e a Madame, então assustada, considerou-o um louco. Sem sucesso na busca de ajuda, parte para uma entrevista no teatro, mas o diretor que não o acolheu alegando somente empregar pessoal com formação, justificando-lhe como resposta o fato de Andersen ser demasiadamente magro. Ao que o pretendente de ator e bailarino retrucou: "Pagai-me um ordenado de cem *rigsdalers* e depressa engordarei" (SOARES, 1974, p. 15). Então, decepcionado com a tentativa, pensa que para subsistir devia buscar trabalho. Foi quando a senhora que o hospedava conseguiu, no entanto, para ele, um "estágio" de aprendiz de marceneiro. Pouco depois, foi despedido.

Andersen, em seguida, teve a ideia de ir encontrar o novo diretor do Teatro, o italiano, cantor de ópera Giuseppe Siboni. O grupo de convidados que, na ocasião, circundavam o diretor, em sua residência para um jantar, se dispuseram a ajudar Andersen com uma cota, e o próprio diretor com um amigo se prontificaram a dar-lhe aulas de canto e dicção. Porém, seis meses depois, Andersen em sua mudança de voz de menino para rapaz, perde a voz. Mas Siboni obteve para o jovem um lugar como figurante e o readmitiram na escola de canto. Ao final de três anos, em 1822, foi dispensado do teatro, na ocasião em que uma peça de sua autoria fora rejeitada, com o comentário de que a sua falta de instrução não o fizera escrevê-la satisfatoriamente. Na circunstância intervém o consultor real do Teatro, Jonas Collins, que se torna um tutor e protetor de Andersen, acolhendo-o inclusive em sua família e depois conseguindo uma bolsa de estudos para ele em uma escola, na cidade de Slagelse, de 1822 a 1828. Sob a direção do reitor Simon Meisling, de quem sofre terrível e verdadeira tirania, além de, aos dezessete anos, ter de frequentar uma classe com jovens de doze e treze anos, o que era muito humilhante para Andersen, a ponto de ele pensar em suicídio, tão intolerável estava a relação com o mau professor-reitor que o havia transferido para residir em sua própria casa (Cf. SILVA DUARTE, 1995, p. 14).

Em 1828, Jonas Collins, conselheiro real, intervém na dramática situação da relação de Andersen com seu reitor e professor Simon Meisling, e chama-o a Copenhague, onde ele se prepara para a admissão na universidade. Surge nele então o propósito de dedicar-se à

literatura. Embora já anteriormente durante os anos de escola em Slegelse, ele tivesse publicado clandestinamente em uma revista literária um poema *"A criança agonizante"* e uma peça com o pseudônimo de William Christian Walter (décadas depois revela que significava: *William,* de Shakespeare; *Christian*, de seu nome; e *Walter,* do escritor Walter Scott), e foram essas as suas primeiras tentativas literárias com bom êxito.

Os Collins o acolhem praticamente como um membro da família. A filha mais nova do casal Collins, Louise, recebeu de Andersen um poema sobre seus lindos olhos, mas a insinuação de namoro entre os dois não teve correspondência, com o anúncio de noivado da jovem. Outras paixões do escritor são relatadas, sem que essas se efetivem em sua juventude nem na maturidade.

Andersen inicia sua carreia de escritor com as primeiras publicações, em 1829, com um livro de poesias. O título *Viagem a pé do canal de Holmen à ponta oriental de Amager* é ficcional por completo. O público aprecia, a crítica se interessa. No ano seguinte, publica *Poesias,* juntamente com o conto "O espectro", uma das primeiras narrativas no gênero publicadas por ele, mas sem muito sucesso devido às citações literárias, que incorriam em modelos já vistos (Cf. BERNI, "Prefazione" *apud* ANDERSEN, 2014, p. XXXIII). Testemunha Silva Duarte, pesquisador e tradutor de Andersen, do dinamarquês para o português, que esse conto não trata de uma viagem a pé e sim de um passeio às margens do canal:

> É de notar a influência de E. T. A. Hoffmann e muitas das descrições contêm pontos de partida para outros contos que viria a escrever. Nestas, nos moldes das leituras feitas, faz citações, parodia, ironiza, joga com as palavras, desprendido de regras, entre sonho e realidade. (SILVA DUARTE, 1995, p. 29)

3.2 Cosmovisão do escritor dinamarquês H. C. Andersen

Hans Christian Andersen viveu num período de grandes transformações. Nasceu num mundo em que apenas 60% da população na Europa sobrevivia à infância; onde o rei era a lei; o índice de analfabetismo era muito alto e onde o progresso científico e tecnológico estava ainda a decolar. O acervo do Museu Hans Christian Andersen e suas publicações são mostras de que o escritor gostava de ser fotografado, como uma decidida vontade de se perenizar, o que também diligenciava desde jovem com seus escritos autobiográficos.

Que Andersen fosse egocêntrico e sempre carente de reconhecimento e fama é afirmação de Carola Scanavino (2000, p. 32-33), ao observar a anotação do escritor quando

conta, em sua autobiografia de 1855, que "havia lido uma infinidade de biografias de homens ilustres, de ter sempre considerado a própria vida como um conto de fada e sonhado personificar, um dia, o papel do herói" (Cf. ANDERSEN, 2014), [Tradução nossa].

A formação cultural do jovem Andersen desenvolvida na escola do professor Simon Meisling, em Slagelse, passou pelo que era característico aos seus coetâneos, leitura de diversos autores como Horácio, Calderon della Barca, Voltaire, Milton, Byron, Goethe, E. T. A. Hoffmann, Heine, Walter Scott e Madame Staël entre outros. Comenta Scanavino (2000, p. 39), estudiosa da obra de Andersen, sobre o conjunto das leituras: "Um todo heterogêneo, como se pode ver, que oscila do classicismo ao romantismo, resultado inclusive do percurso escolar atormentado e muito irregular". [Tradução nossa].

A sua obstinada vontade de chegar ao que acreditava ser o seu destino, tornar-se famoso, faz o jovem de Odense procurar pessoalmente a casa do diretor da Escola de canto do Teatro Real, o italiano Giuseppe Siboni. Esse fato praticamente abriu para ele as portas para a alta sociedade dinamarquesa. São os nobres que o ajudam embora em meio a certas exigências de resultados culturais na pessoa do escritor. O outro tutor e apoiador de Andersen foi, o já mencionado, um alto funcionário da realeza, Jonas Collins. Foi esse quem o introduziu nas salas palacianas. Isso o beneficiou inclusive com o convite do rei Cristiano VIII para passar férias com a família real, em Frísia (Província do Norte, nos Países Baixos); ganhar bolsa de estudos e receber ajuda de custos para algumas de suas 30 viagens [Cf. Tabela 1] pela Europa entre 1831 e 1873. Nas primeiras, Andersen recebeu ajudas do rei. Depois de tornar-se famoso pelas publicações muito rentáveis na Alemanha, ele mesmo paga suas despesas. Quase todas as viagens eram documentadas em seu diário e algumas anotações se transformaram em relatos publicados, como as da Espanha, de Portugal e Itália, entre outras.

Quanto à religião, segundo Scanavino (Cf. 2000, p. 28), Andersen herdara da mãe as atitudes de um cristianismo reformado sincrético. Justificam essa sua visão os comentários de um biógrafo e crítico de Andersen, F. Böök:

> Tudo indica que desde criança Andersen pendia inteiramente para o lado da mãe, piedoso e supersticioso, ao mesmo tempo. Mas a semente plantada por seu pai em sua mente não morreu. O homem e o poeta, que conseguiram combinar um fantástico e mágico primitivismo, com um racionalismo, lúcido e liberal, para formar um tipo de filosofia romântica, viram a semente florescer nele próprio; não era um fiel "ortodoxo" nem um reacionário, mas tinha sua maneira pessoal de ver e vivenciar a sua fé [...]. Assim, as duas heranças [religiosa e cética] do lado da mãe e do lado do pai, tornaram-se

> uma coisa só no filho. (BÖÖK *apud* SCANAVINO, 2000, p. 28-29) [Tradução nossa]

Outro registro que faz a pesquisadora italiana, Carola Scanavino, é que os maiores estudiosos da vida e obra de Andersen são todos concordes com que sua "profunda religiosidade" era "uma forma de racionalismo teológico". Faz pensar que o leitor voraz que era encontra o fulcro do cristianismo, o amor, a ideia do Deus amoroso, nas leituras do cristianismo, a Bíblia, ou escritores de seu tempo, o que se torna a fonte de sua pessoal convicção religiosa como ele declara em algumas obras, a começar pela mais completa autobiografia, *O conto de fada de minha vida*: "A história da minha vida dirá ao mundo o que ela me diz: existe um Deus amoroso, que conduz cada coisa do melhor modo" (ANDERSEN, 2015, p. 3) [Tradução nossa].

O século de Andersen assistiu na Dinamarca, o debate entre Søren Aabye Kierkegaard e Nicolai Frederik Severin Grundtvig, ambos teólogos. O primeiro, filósofo, poeta e crítico literário; o segundo, historiador e poeta dinamarquês, foi uma das mais significantes personalidades da cultura e da política de seu país. Defendeu uma espécie de inculturação da doutrina luterana no espírito nacional, por seu empenho pessoal levou o povo a despertar para ações comunitárias. Seu confronto com Kierkegaard tornou-se polêmico pela sua defesa de um luteranismo iluminado e racionalista em nome de uma fé mais espontânea e que tivesse por base a relação direta com Deus, um cristianismo subjetivo, no qual o crente devia ser pessoalmente sujeito. Nessa linha, o filósofo faz também crítica literária.

Kierkegaard não poupou suas críticas a Hans Christian Andersen. Mais notadamente a faz quando conhece o romance anderseniano *O violinista.* A crítica polêmica é publicada no primeiro livro de Kierkegaard: *Af en endnu Levendes Papier. Udgivet mod hans Villie af S. Kierkegaard.* Segundo Scanavino (2000, p. 67), trata-se, a crítica, de uma leitura aprofundada na linha filosófico-existencial do romance e de seu autor, que "resulta, enfim, uma tematização exaustiva não apenas da ideia kiekergaardiana sobre 'o gênio', mas também sobre a de Andersen" (SCANAVINO, 2000, p. 67). O filósofo existencial não aderira ao movimento Romântico, mas configurara sua ideia do "gênio" nos moldes da primeira fase do Romantismo. Andersen se espelha mais condizente com a segunda fase, o "gênio que emerge do romance *O violinista* remete decididamente para a atitude minimalista e intimista que constitui uma das características da segunda fase do Romantismo [...]" (SCANAVINO, 2000, p. 68).

E considera a estudiosa italiana ao esclarecer que o ponto central da crítica de Kierkegaard é "a ideia que o poeta (ou romancista) seja digno desse nome somente se possui

uma concepção de vida. E esse não era o caso de Andersen. [...]", (SCANAVINO, 2000, p. 71) [Tradução nossa].

Na visão de Kierkegaard, Andersen não aspira a uma real compreensão do mundo, mas limita-se a contemplá-lo, fechando-se em si mesmo e seguindo o próprio sofrimento: a sua [compreensão] é 'passividade natural', um 'cume de feminilidade'. Para o filósofo, Andersen não possui essa concepção de vida, que

> [...] é alcançar uma segurança de si mesmo inatacável por toda empiria, que seja essa, pois, orientada simplesmente em todos os contextos mundanos (um ponto de vista simplesmente humano, estoicismo por ex.), mantendo-se assim afastado por uma experiência mais profunda – ou em sua orientação para o céu (religioso) tenha encontrado o centro da sua existência tanto celeste quanto terrena [...]. (KIERKEGAARD *apud* SCANAVINO, 2000, p. 71), [Tradução nossa]

A resposta de Andersen a toda complexa polêmica – sintetiza Scanavino – é reafirmar o que pensa: "o gênio como um ser que se distingue nitidamente dos outros e que, enquanto tal, não pode ser incompreendido: 'um pássaro eliminado por causa de suas asas douradas, um floco de neve que se desfaz nas águas hostís da torrente'". A visão do gênio para Andersen não é distoante da que expressa o romântico francês, poeta e tradutor, Alfred de Vigny, que fala do poeta como experimenta a "solidão sagrada" de quem, diferentemente dos outros homens, deve tolerar as incompreensões e os desprezos desses, (Cf. SCANAVINO, 2000, p. 75). Andersen prossegue sua produção literária na tentativa de superar, em sua existência hipersensível, o conflito com o filósofo Søren Kierkegard; e publica no mesmo ano a peça de teatro "*Um soldado correto*" (1838).

No contexto dinamarquês do século XIX, os estudiosos da vida e da obra de Andersen convergem concordes que a profunda religiosidade do escritor seja caracterizada pela crença na existência de um Deus amoroso, na importância de um comportamento correto e na imortalidade da alma. Scanavino (2000, p. 29) sintetiza que a famosa tríade – "Deus, virtude e imortalidade" – é, portanto, a base do racionalismo teológico que compôs também os príncípios para a fé religiosa de Hans Christian Andersen. Ele era indiferente às filosofias de Kierkegaard e Grundtvig, segundo Carola Scanavino. Acreditava, porém, em um Deus pessoal e a sua exaltação, vez por outra, do mistério de Cristo e da autoridade da Bíblia eram – na perspectiva de seu biógrafo Martin Fredrik Christofferson Böök, sueco e professor de história literária – "mais uma expressão do seu desejo do que de sua convicção" (SCANAVINO, 2000, p. 30). Para o escritor dinamarquês, a imagem de Deus é, contudo, a de um ser amoroso, como expõe em várias de suas narrativas; enquanto a ideia de "um severo senhor parecia a Andersen, cômica e ofensiva à dignidade divina", acrescenta Frederik Böök.

Todavia, a postura religiosa de Andersen, presente em seus livros, não parece corresponder a uma visão vigente então na Dinamarca, mas remete às ideias das origens do cristianismo quando se propunha uma religião centrada no ágape[7], um termo "profano" que passa a designar amor entre irmãos. Em muitas atitudes de suas personagens está presente esse "amor agápico", a filadelfia, que as leva a serem solidárias com o próximo, a tomar a iniciativa em servir, a enfrentar a adversidade dos outros; a alarga o amor e o respeito a todos, disso resulta e favorece atitudes de reciprocidade como resposta; além de um reconhecimento amoroso diante de Deus, como verificaremos na análise de "O companheiro de viagem".

Como vimos, não parece, desse modo, que Andersen tenha sido um cristão luterano de práticas cultuais frequentes, mas um escritor que oferece ao seu leitor, sem proselitismos, uma perspectiva espiritual que é fruto de seu racionalismo cristão e romântico. Essa visão leva-o a uma postura que o faz relacionar-se com pessoas de diferentes convicções, como se verifica explicitamente nos relatos – posteriormente publicados – das viagens para a Inglaterra, a Espanha, a Itália e, sobretudo, no de Portugal (Cf. *Uma visita a Portugal em 1866*). Ele alarga o olhar entre cristãos de diferentes igrejas (ortodoxa, anglicana, reformada e católica), e até mesmo a pessoas sem referência religiosa. Comporta-se talvez inconscientemente como sugere a chamada "Arte de amar", que requer uma grande abertura como teve Andersen, postura que certamente parece ter tido nas várias visitas e em suas estadas em países de denominações reformada alemã, anglicana, ortodoxa e católica, ou mesmo de outra religião como na cultura marroquina.

A "Arte de amar", compreensão do cristianismo das origens, parece estar presente, mesmo se inconscientemente, em sua obra literária, numa visão de mundo como se pode notar nos relatos de vida do escritor, seja como uma intuição ou um reflexo de sua utopia. A utopia "cristã" propugnada por Andersen: é querer (ou não) para os outros o que quer (ou não) para si. Essa poderia ser associada em uma formulação atualizada, por Chiara Lubich (Itália), que assim a caracteriza:

> É a chamada "Regra de ouro", tão bem expressa por Gandhi quando afirmou: "Tu e eu somos uma coisa só. Não posso te maltratar sem me ferir". O Evangelho anuncia nesses termos: "Como quereis que os outros vos

[7] A palavra de origem grega, "ágape" tinha o sentido apenas de amor entre esposo e esposa, marcado pela força e "eternidade", mas passa a significar, no cristianismo primitivo, o amor ao próximo que é retribuído: a reciprocidade cristã. (Cf. FORESI, Pasquale. "O ágape no cristianismo" In: *ABBA* – Revista de Cultura. Vol. VIII, São Paulo : Cidade Nova, 2005. Consulte-se também o quanto explicita Denis Rougemont sobre o ágape, In: *História do Amor no Ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. 2ª ed. Remorm. – São Paulo : Ediouro, 2003.

> façam, fazei também a eles" (*Lc* 6,31). Na tradição muçulmana é conhecida assim: "Nenhum de vós é verdadeiro fiel, se não deseja para o irmão o que deseja para si mesmo" [Cf. Na-nawawi]. Desse princípio emana uma norma que, se fosse aplicada, seria, somente ele, o maior propulsor da harmonia entre os indivíduos e grupos, no coração das famílias e nos Estados. Pensar como seria o mundo se a 'Regra de ouro' fosse posta em prática, não apenas entre as pessoas, mas também entre os povos, as etnias, os Estados, exprimindo-a, por exemplo, assim: "Amar a pátria dos outros como a sua...". (LUBICH, 2006, p. 64)

O que se depreende como conteúdo subjacente ou manifesto é um humanismo cristão na obra de Andersen que viaja pelos países da Europa para difundir sua produção artística, encontrar editores e conhecer tradutores, firmar novos relacionamentos, inclusive, com escritores, apreender "matéria" para sua criação literária; ele transmite as suas convicções humanístico-cristã não como uma doutrinação catequética, mas veicula-as simbolizadas em imagens de evidente universalismo. A sua arte literária, contudo, é movimento positivo que "arranca o ser do não ser, a forma do amorfo, o ato da potência, o cosmo do caos", como afirma Alfredo Bosi (2006, p. 14), refletindo sobre a produção artística em geral.

Os temas subjacentes na sua obra põe o escritor dinamarquês diante de diferentes momentos da história, os quais emanam da cultura humana e religiosa do Ocidente, em coincidente consonância com outros, como a marca ecológica de Francisco de Assis (Itália), Charles de Foucauld (França) e John Henry Newman (na Inglaterra) entre outros, homens e mulheres, que buscaram em seu tempo atualizar o cristianismo das origens, em busca de simplicidade da vida ou propondo a "regra de ouro": não desejar para os outros, o que não quer para si; de ser o primeiro a agir positivamente, dando o primeiro passo, sem esperar que outros o façam; de superar o mal do adversário com a atitude de resiliência; de alargar os horizontes das relações indo além dos círculos restritos, em um amplo diálogo com quem se deparar. Podemos aqui relacionar o sentido do apelo cristão que existe na obra de Andersen nas palavras do psicólogo Erich Fromm:

> […] a gente de nossa cultura tão raramente tenta aprender essa arte [a arte de amar], a despeito de seus evidentes fracassos: apesar da profundamente enraizada avidez pelo amor, quase tudo mais é considerado mais importante do que o amor: o sucesso, o prestígio, o dinheiro, o poder. Quase toda a nossa energia é utilizada em aprender como alcançar esses alvos e quase nenhuma é dedicada a aprender a arte de amar. (FROMM, 2000, p. 17)

Nesse sentido, propondo seu ideário cristão e, por ser homem de seu tempo, engajado no movimento romântico já em evolução, o escritor Andersen tem manifesta, em sua obra, uma cosmovisão semelhante a essa reclamada pelo psiquiatra alemão de origem judaica.

Apresenta uma visão de mundo sem proselitismos, mas de forma respeitosa, que pode ser acolhida pela diversidade de leitores, e o faz a partir das personagens de seus contos como na história "O companheiro de viagem": está explícita nas linhas, mas está também escondida nas entrelinhas. Como se poderá ler nas atitudes das personagens desse seu conto.

O período de formação cultural de Andersen e dos inícios de sua produção literária situa-se no tempo que se denominou na Dinamarca, reflexos do pós-Revolução Francesa, como "Idade de ouro". A expressão referia-se a uma memória dos antigos, que lhe davam como significado uma época de feliz inocência e busca da concórdia. Assim se descrevia a Dinamarca na primeira metade do século XIX. Período de grandes mudanças sociais, políticas e ideológicas, posteriormente lembrado como muito fecundo do ponto de vista espiritual, cultural e intelectual. Carola Scanavino comparando a "Idade de ouro" dinamarquesa com o século anterior no mesmo país esclarece a característica dessa época:

> Se o século XVIII foi caracterizado por uma política externa que visava a preservar a neutralidade, durante as guerras napoleônicas a Dinamarca teve de sair de seu isolamento, devido ao inesperado bombardeio de Copenhague pelas tropas inglesas que temiam a conjunção da navegação de guerra dinamarquesa à colisão franco-russa. O país foi a bancarrota em 1814, devendo ceder a Noruega, [que lhe pertencia] à Suécia. Mas, apesar das inevitáveis e fortes discordâncias na sociedade civil e as grandes dificuldades sociais disso derivadas, a Dinamarca naqueles anos viu florescer sem precedentes as artes e as ciências e assistiu-se a um revigorar do sentimento patriótico dos dinamarqueses, fato que levou naturalmente à descoberta e à exaltação do passado heroico da nação. (SCANAVINO, 2000, p. 57-58) [Tradução nossa.]

É esse o contexto da Dinamarca do escritor Hans Christian Andersen.

Pois, em seu País, ao entrar na chamada "Idade de ouro", por volta de 1818, o rei já não detinha um poder absoluto, que havia, embora modestamente, se descentralizado pelas cidades das províncias; o analfabetismo começava a diminuir com evidência e a sociedade começava a ser influenciada pela ciência e pela tecnologia. Embora, a Dinamarca fizesse parte de uma Europa onde as taxas de mortalidade e a pobreza ainda eram extremamente altas, as guerras eram tão frequentes que a imprensa nem se preocupava em cobri-las; onde a sexualidade era um tabu, a pena de morte era um fato.

Todavia, Hans Christian Andersen viveu em um período de grandes transformações, em que a burguesia, como em toda a Europa, gradualmente domina a vida econômica, política e cultural. A nova Constituição de 1849 sanciona também que é atribuição da burguesia estabelecer as regras nas artes e nas ciências. A universidade no país tem no lema a imagem da águia, considerada monumento de "suprema unidade de verdade e beleza". Isso é visto

como “objetivo ideal da Idade de ouro: harmonia do indivíduo consigo mesmo, com a história e, o que é mais importante, harmonia no seio da vida cotidiana, que devia estar de acordo com os preceitos morais do tempo” (SCANAVINO, 2000, p. 60).

Nessa ótica se desenvolve a poética romântica dinamarquesa, diferentemente da alemã, propondo o artista como um “gênio divino” com a missão de aproximar os valores da verdade, da beleza e da bondade e de transmiti-los ao vasto público. Segundo Scanavino (2000, p. 61), Andersen não compartilhou plenamente essa visão do artista, pois muitas vezes atribuiu ao artista e à arte, os lados escuros e amargos, inserindo-se em uma atmosfera mais alargada do romantismo e do pós-romantismo europeu. Por isso, há quem diga que Andersen tem um pé na Idade Média e, o outro, na Moderna. Ele consegue mesclar temas românticos com pitadas de realismo, como faz inclusive em “O companheiro de viagem” que é um de seus primeiros contos, fora publicado já em 1835.

Sua personalidade e sua cosmovisão estão ambas escondidas em sua obra que o fez famoso pelos romances e imortal pelos contos; conhecido pelas três autobiografias e diários escritos de 1825 a 1875, enquanto suas peças teatrais revelam suas leituras e suas obras cômicas, o seu humor.

3.3 Hans Christian Andersen e sua obra literária

Hans Christian Andersen (1805-1875) conseguiu entrar para a história universal da literatura, como um dos mais significativos e mais importantes escritores de todos os tempos. Era um leitor voraz e um viajante inveterado. Produziu romances, contos, poesias e diários durante suas viagens e documentou muitas delas, tendo inclusive publicado ulteriormente sobre quase todas. Certamente foi escritor do século XIX que mais viajou, sobretudo pela Europa, mas alcançou o Oriente Próximo e o Norte da África.

Na opinião do crítico e historiador da Literatura do Ocidente, Otto Maria Carpeaux, o escritor Hans Christian Andersen é “[...] o Homero daquela humanidade primitiva que é a idade infantil”, (CARPEAUX, 2010, p. 199-200). Mas essa visão parece um tanto restritiva, visto que o escritor dinamarquês produziu literatura para todas as gerações e nos mais diferentes gêneros.

Mais amplamente pensa John De Myllius, um dos maiores conhecedores na atualidade da obra de Hans Christian Andersen. Em sua obra *Naturens stemme i Hans Christian Andersen Eventry* [*A voz da Natureza nos contos de fadas de Hans Christian Andersen*], que registra:

> Hans Christian Andersen é conhecido em todo o mundo como um escritor de contos de fadas. De fato, esses são tão famosos que muitos não têm ideia de que país ele vem – que ele é dinamarquês! Andersen tornou-se um escritor internacional absorvido em cada país, de modo que ele talvez tenha perdido, em alguns poucos casos, a sua identidade nacional. Escritor de livros infantis – como a maioria diria – e, como tal, ele é conhecido em todo o mundo. Mas ele é realmente escritor apenas para crianças? Ele não desejava sê-lo, nem é. Ele escreveu muito e foi além dos contos de fadas para crianças, e a maioria de seus contos de fadas e histórias estão longe de ser exclusivos para crianças, não são de todo destinado a crianças, ou, dito de outra forma, eles são destinados tanto para crianças quanto para adultos; é assim, talvez, que as crianças, [...], só entendem uma pequena parte deles, enquanto os adultos, idealmente, entendem muito mais. (DE MYLLIUS, 1989, p. 23) [Tradução nossa]

Sobre esse conhecimento da obra de Hans Christian Andersen limitada aos contos de fadas e, mais especificamente, àqueles atribuídos ou destinados ao universo infantil, é a crítica italiana, Simonetta Caminiti, quem reflete em um artigo "Andersen e i Vittoriani – La ricezione di H. C. Andersen nella cultura anglosassone". Caminiti retoma o pensamento do biógrafo do escritor dinamarquês, no século XX, Elias Bredsdorff (1912-2002), em seu livro *Hans Christian Andersen – The Story of his life and work.* Nessa obra, Bredsdorff afirma que a postura dos "tradutores e dos críticos anglossaxões para com Andersen foi semelhante ao que todo o mundo teve para com Jonathan Swift e Daniel Defoe [com a obra *Robinson Crusuè*]: empurraram Andersen em uma creche (*nursery*) e o fecharam lá dentro" (CAMINITI, 2010).

Essa imagem do infantário remete ao sentido de que os editores, tradutores e críticos ingleses adaptaram a obra de Andersen exclusivamente ao mundo infantil. Há inclusive afirmações de Bredsdorff de que houve "mutilações" para o estilo vitoriano então, em voga, com depurada adaptações moralizantes dos contos de Andersen (Cf. CAMINITI, 2010). Por isso, o biografo chama à atenção para que as traduções de obras de Andersen, para serem confiáveis e autênticas, devem ser feitas diretamente do dinamarquês. E Simonetta Caminiti (2010) acessa o motivo de Hans Christian Andersen ser conhecido em muitos países ocidentais e nas Américas, apenas como escritor para crianças, a dependência da obra do escritor de ser traduzida em outras línguas a partir do inglês. Isso teria limitado o conhecimento da obra anderseniana apenas aos contos de fadas.

O fato é que Andersen produziu para todas as faixas etárias, deseja ser um autor completo. Tanto que à menor identificação exclusiva de que ele seja apenas autor de histórias infantis, ele rejeitava como o fez quando desejavam homenageá-lo com uma estátua que o

representava lendo um livro rodeado de crianças. A estátua seria exibida publicamente na praça em frente ao Teatro Real de Copenhagen.

Além dos seus 156 contos e narrativas curtas, ele escreveu ainda 14 romances, cerca de 50 peças em gênero dramático, e por volta de mil poemas, bem como uma boa quantidade de obras autobiográficas, notadamente quatro escritos sobre sua vida, inclusive um publicado postumamente em 1926; a primeira história de sua vida, em 1835, escreveu a pedido de seu editor na Alemanha, com o intuito de fazê-lo mais conhecido do público, face ao sucesso de sua obra entre os alemães; outra autobiografia, mais consistente, além de *Ricordi,* que ficou incompleta (e foi publicada somente em 1926), ele publica em 1855, conforme a versão em italiano: *La fiaba della mia vita* (*O conto de fada da minha vida).* Esta, ainda inédito em português. Livros sobre suas viagens escreveu quase para cada uma das 30 que realizou; diários, artigos e também obras humorísticas. Era um artista também naquilo que podemos denominar "escultura em papel", sugestivos recortes feitos com tesoura sem que antes desenhasse as figuras.

Hans Christian Andersen inaugurou sua aventura de escritor para o público infantil com obra específica para crianças*,* após ter completado trinta anos de idade, em 1835. Já contava alguns anos, desde antes de concluir o curso de "Filosofia Básica", em 1829, que Andersen fizera, na condição de poeta e dramaturgo, suas primeiras publicações: *Tentativas Juvenis* (livro de poesias, com o pseudônimo de "William Christian Walter") em 1822; publica, em 1829, seu conto sobre a toponímia de Copenhague, *Viagem a pé do canal de Holmen à ponta oriental de Amager;* também fizera estreia de sua autoria do gênero dramático: *Amor na Torre de Nicolai,* que lhe rendeu grande sucesso, como primeira peça, no Teatro Real da Dinamarca.

No ano 1833-34 Andersen realiza uma longa viagem de dezesseis meses, pela Alemanha, França, Suíça e Itália; contando com a ajuda de custos da Casa Real dinamarquesa. Ao seu retorno, Andersen finaliza e publica em 1835, seu primeiro romance *O Improvisador* e faz o lançamento também do livro com o título mais específico para um público infantil, *Contos de fada narrados para crianças,* com quatro estórias infantis: "O Fuzil", "O Pequeno Claus e o Grande Claus", "A Princesa e a Ervilha" e "As Flores da Pequena Ida".

Apesar de a crítica copenhaguense ter considerado o livro de contos como deplorável do ponto de vista moral, um compatriota seu, o renomado físico e escritor, Hans Christian Ørsted, declara que, se o romance *O Improvisador* tornou Andersen famoso, os contos fá-lo-iam imortal (Cf. SILVA DUARTE, 1995, p. 15). O desagrado da crítica resulta do fato de o

escritor ter recriado o conto popular "O Pequeno Claus e o Grande Claus", mantendo o mesmo teor forte e violento.

Além dos vários romances que publicará, de 1835 a 1870, lançou na primeira fase seus contos a cada período natalino, em Copenhague ou em Lípsia na Alemanha, o que fez Andersen ganhar a fama de contista imortal, tendo hoje seus contos traduzidos em 157 países, conforme dados da exposição de suas edições e de sua vida no Museu "*Casa de Hans Christian Andersen*", em Odense (Dinamarca).

Nelly Novaes Coelho, de sua parte, percebe logicamente em Hans Christian Andersen uma preponderância de ideais românticos – aos quais havia aderido –, por evidenciar valores populares, os princípios de fraternidade e generosidade humanas, e por nele figurarem vozes do espírito dos "simples", das crianças…, de modo singelo, com aquela ingenuidade de quem tem consciência mais das emoções que da razão (Cf. COELHO, 2000).

Para a escritora e estudiosa da obra anderseniana, Maria Isabel de Mendonça Soares, embora ele tenha criado um tipo original de maravilhoso, não enjeitou as formas tradicionais do maravilhoso escandinavo. De fato, recriou cerca de oito contos tradicionais, indo "às raízes do maravilhoso etnográfico encontram-se assim, na utilização que fez dos encantamentos mágicos, da presença de feiticeiras, ondinas e elfos" (SOARES, 1974, p. 38).

A escritora portuguesa comenta ainda uma leitura feita na revista "*Informação dinamarquesa"*, em que um artigo traz um lamento de que os leitores estrangeiros da obra anderseniana, que não leem no original, fiquem privados do "prazer especial de saborear o conceito muito particular que Andersen tinha da sintaxe e da pontuação da sua língua materna. De fato – diz a articulista [a escritora Lotte Eskelund] –, nunca as aprendeu verdadeiramente" (SOARES, 1974, p. 45).

Percebemos a fenomenal capacidade do escritor dinamarquês, de criar cenários e situações, como podemos constatar na leitura do conto "O companheiro de viagem" e de outras histórias suas. Pois bem, esse talento é revelado – segundo Maria Isabel de Mendonça Soares – quando não escapa felizmente aos tradutores a "tutela da riqueza verbal de Andersen que, à maneira de varinha de condão, lhe permitiu erguer cenários feéricos até a partir de elementos naturalmente repulsivos" (SOARES, 1974, p. 45).

No que se refere, ainda, às traduções da obra de Andersen, muitos críticos europeus aplicam suas avaliações a partir da fórmula de Vittorio Imbrianti (1869), que se tornou proverbial: "Tradutore, traditori". Uma formulação sentenciosa como essa, que seria melhor ressignificá-la "tradutor" / "interpretador". Sabemos, pois, que as primeiras traduções dos contos de Andersen que a nós chegaram foram feitas a partir do inglês ou do francês.

Portanto, veiculam certas adaptações. Mas, segundo outros estudiosos, os contos traduzidos diretamente do dinamarquês para o português, como fez Silva Duarte, atendem a uma total consonância com o original, dado o seu conhecimento profundo da língua anderseniana.

No Brasil, sua obra conhecida até os dias atuais consta apenas dos contos, que inicialmente circularam em um pequeno volume desde 1879 (tradução lusitana de Gabriel Pereira), para o reduzido público leitor da capital do Império, o Rio de Janeiro e alhures, como atestam os exemplares da Biblioteca Nacional Brasileira (BN), edições vindas de Portugal. Embora, tempos antes, já circulam para os poucos leitores em francês, contos andersenianos publicados na capital francesa, em 1856 (Cf. BN.BR). No século XX, o escritor Monteiro Lobato traduziu, a partir do francês, e publicou de modo pioneiro pela Companhia Editora Nacional, dois volumes dos contos de Hans Christian Andersen: *Contos de Andersen* (1932) e *Novos Contos de Andersen* (1934).

Outras edições se multiplicaram a partir da década de 1960. São conhecidas edições mais recentes como a organizada por Renata Cordeiro (Ed. Landy, 2004), de contos selecionados com ilustrações originais de Vilhelm Pedersen e Lorenz Frolich. Em 2011, foi editado no Brasil o livro *Contos de Hans Christian Andersen – Traduzidos a partir do dinamarquês*, por Silva Duarte, uma publicação das Edições Paulinas. Trata-se, pois, de uma seleção de 80 contos, organizada pela Professora Nelly Novaes Coelhos (USP), com base na edição especial comemorativa do bicentenário do nascimento do escritor, com os originais e mais ampliada, quase completa, pela Editora Gailivros, de Portugal (2005).

Todas as edições brasileiras estão a demonstrar a força imaginária do menino de uma camada pobre da sociedade dinamarquesa, que lutou e soube ganhar, persistentemente, a vida com os bens simbólicos. Ao longo da sua vida Hans Christian Andersen teve uma colossal imaginação e grande sensibilidade artística – algo que o escritor considerava ao mesmo tempo um dom espiritual e uma doença da alma. “Sou como a água, cada coisa me move, cada coisa reflete-se em mim. Certamente faz parte de minha natureza poética, e muitas vezes, por isso, sinto alegria e bênção, mas também, e com frequência, uma certa angústia”, escrevia Andersen, do alto de seus cinquenta anos, em carta ao amigo Edward Collin (Cf. ANDERSEN, 2014).

Percebe-se a sua sensibilidade também nos imaginativos recortes de papel e nos desenhos, hoje parte integrante da Mostra ainda bem conservada e exposta – no Museu de Odense, que traz o seu nome – um ao lado do outro, como um dos mais originais e significativos tesouros relacionados a Hans Christian Andersen e a sua vida artística.

Longo período e importantes momentos da sua vida, Hans Christian Andersen transcorreu em Nyhavn, localidade próxima do *Teatro Real* em Copenhagen, onde viveu também os últimos dias de sua vida. A reconstrução autêntica de seu quarto foi montada no Museu *Casa de Hans Christian Andersen*, em Odense, na qual mostra o estúdio do escritor como era naquele tempo. Todos os itens lá expostos pertenciam a H. C. Andersen. O apartamento situava-se no 1º andar de um edifício em Nyhavn, nº 18, Copenhague, onde morreu aos 4 de agosto de 1875.

O crítico literário Otto Maria Carpeaux (1992, p. 73-77) descerra refinada, clara e contundente crítica aos românticos dinamarqueses, embora avalie positivamente, em certo sentido, o gênero romanceado (Cf. CARPEAUX, 2012, p. 199) de Hans Christian Andersen, a quem vê como uma "grande criança", e igualmente a outros seus contemporâneos. Segundo o crítico, é por isso que as crianças se agradam de seus contos. Sentencia e, no entanto, assinala:

> Até a sua morte calma e serena, a vida de Andersen foi um extraordinário conto de fadas, na própria acepção da palavra: as fadas deram-lhe tudo aquilo de presente. Não deveu o êxito enorme aos romances sérios que lhe custaram anos de trabalho consciencioso e sim a certas pequenas histórias que começara a notar [= contar] para divertir os filhos dos seus amigos. (CARPEAUX, 1992, P. 74)

Isabel Mendonça Soares aprecia, como já aludimos, as narrativas andersenianas em outra perspectiva, em especial o tom maravilhoso das narrativas com que o escritor faz transbordar em originalidade do esquema animado e do inanimado. Há uma "animação do mundo inanimado: antes de mais, o mundo dos brinquedos" (SOARES, 1974, p. 40). Mas também animação de objetos, árvores e flores. Além disso, Andersen faz "latejar" o sofrimento de suas proveniências sociais, como se ele fizesse da própria biografia matéria de sua obra literária. Destaca Soares:

> Mas este mundo imaginário só na aparência é fácil; sob ele quase sempre lateja uma realidade não isenta de sofrimento. Com Andersen entram na literatura infantil personagens vindas de um estrato social economicamente débil: a pequena vendedeira de fósforos; Karen, a menina pobre que quase vende a alma pelo preço de uns sapatos vermelhos; Kay e Gerda, as duas crianças do conto "A Rainha das Neves", as quais viviam em mansardas de casas vizinhas; o herói de "O companheiro de viagem" que se chama Hans, e, certamente não por acaso, é órfão de pai e se mete a caminho da cidade... Todos eles experimentam, como Andersen, a fome e o frio, incompreensões, desdéns, solidão ou males físicos. (SOARES, 1974, p. 41)

Sem dúvida as suas viagens, no raio de cinquenta anos (Cf. Tabela 1 – vede p. 80), pelo continente europeu, alargaram-lhe os horizontes enriquecendo sua sensibilidade, colhendo matéria para a sua produção literária, estabelecendo contatos com notáveis escritores e pessoas do mundo das letras: Vitor Hugo, Heine, Charles Dickens, Franz Liszt e muitos outros, editores e tradutores europeus. Assim acontece em sua visita a Portugal, onde encontra um professor de literatura alemã, em Coimbra, Hermann Christian Dührssen, que estaria traduzindo o seu conto "A rosa mais bela do mundo", juntamente com um jovem português da Universidade de Coimbra, embora apenas conste na Biblioteca Nacional Portuguesa, um exemplar de 1877, intitulado *Contos para a infância,* que traz contos de Andersen e de outros autores, traduzidos e organizado por Guerra Junqueiro. Edição primeira, portanto, de contos exclusivamente andersenianos, conforme nossa investigação, é a de 1879. Daquela tradução de Dührssen, apenas se tem notícia de um manuscrito que faz parte de uma das duas principais coleções andersenianas na Biblioteca Real dinamarquesa, que se suspeita seja a do referido professor de língua e literatura alemãs em Portugal.

Os registros originais mais importantes da obra do escritor encontram-se no acervo da Biblioteca Real de Copenhagem. São duas coleções. A primeira, uma doação do bibliófilo Holger Laager-Pertersen (1885-1949) em 1905, por isso, é intitulada com o nome de seu doador. Conta mais de 4.500 livros (informação até 2016), constituída por literatura relacionada com Hans Christian Andersen em várias línguas. Constata-se ser essa coleção a maior no gênero bibliográfico, por conter exemplares dedicados, traduções e literatura de Andersen, em todos os diversos estudos da obra do escritor. Além disso, figuram nesse acervo cartas de Andersen e respostas ou missivas oriundas de seus interlocutores, documentos do escritor, manuscritos, gravuras, litografias e uma variedade de documentos impressos. Há poesias de Andersen que foram musicadas, por isso, podem ser encontrados dois tipos de material curioso: partituras musicais, com temas de sua obra, e traduções do alemão em que Hans Christian Andersen é considerado autor germânico. Todo esse material foi republicado pela Biblioteca Real (2005), compondo uma bibliografia anderseniana mais completa.

A segunda coleção anderseniana é a Coleção Collin. A família Collin, que tutelou Hans Christian Andersen por vários anos, conservou grande quantidade de material que ele escreveu na primeira fase de escritor: diários, cartas, as primeiras tentativas poéticas e contos em diferentes épocas de composição. Essa coleção, doada em 1954, embora seja menor, é de grande valor por conter os originais.

Existem monografias, iconografias e edições fac-similares conservadas pela Sociedade Hans Christian Andersen, de Odense, que publica regularmente a Revista *Anderseniana.*

Sua obra completa foi publicada a partir de 1876. Nas últimas décadas do século XIX, a Sociedade de Língua e Literatura dinamarquesa iniciou publicações dos romances e dos relatos de viagem, em edições completas revistas e com comentários e notas.

A ilustração da obra de Hans Christian Andersen é um capítulo à parte, no sentido de que se poderá fazer um gigantesco estudo, dado o favoritismo de sua obra para o mundo dos ilustradores. Fenômeno verificável desde as primeiras edições ou, quando menos, desde 1840, época em que Andersen se populariza com os seus contos de fadas.

Silva Duarte comenta essa propensão marcante da produção literária de Andersen. Tendência porque Andersen recorre com maestria ao artifício da "*ekphrasis*" para construir os seus cenários, personagens etc. Afirma Silva Duarte:

> Na obra de Andersen encontram-se com frequência palavras como imagem (*bellede*) e esboço (*sketch*), que são verdadeiramente expressões da sua capacidade de ver e reproduzir episódios plásticos e pitorescos e não só em palavras, mas também em desenhos à pena e no recorte de silhuetas. Não é, portanto, estranho que esta tendência tivesse feito da sua obra um objeto favorito de ilustração. Por outro lado, as técnicas litográficas em processo, bem como o renascimento da gravura em madeira, vieram ao encontro à popularidade alcançada pelos contos de Andersen a partir de 1840. (SILVA DUARTE, 1995, 98)

Mas a obra anderseniana constitui um forte atrativo para ser veiculada em outros suportes por outras artes: pintura, escultura, teatro, fotografia, cinema. No audiovisual, já no início do século XX, apareceram as primeiras transposições ainda no cinema mudo. Comenta Silva Duarte: "Não é, pois, de admirar que em 1907, surgissem no cinema mudo da Dinamarca "As galochas da felicidade" e "O Fuzil", do diretor Ole Olsen" (SILVA DUARTE, 1995, p. 100). Mas o primeiro filme sonoro sobre contos de Andersen foi "História de uma mãe", de H. Sandoberg, embora já tivesse sido filmado em estilo mudo por Poul Kundsen.

Atualmente contam-se mais de 30 filmes que transpõem para a tela audiovisual ou que tem como base de seus roteiros obras literárias de Hans Christian Andersen (Cf. SILVA DUARTE, 1995, p. 100-102). Essas produções audiovisuais são oriundas de diversos países europeus, entre esses a Dinamarca e a pioneira Inglaterra, da Espanha à República Tcheca, mas também da Rússia ao Estados Unidos, da França à Coreia do Sul. Ao que se sabe desde os albores do século XX, as obras do escritor viajante têm encantado diretores e produtores de audiovisuais.

Entre os prêmios mais famosos que levam o nome do escritor dinamarquês destacam-se o Prêmio Hans Christian Andersen, comumente designado como “Pequeno Prêmio Nobel”, criado pelo International Board on Books for Young People (IBBY), em 1956, homenageando a cada dois anos, um escritor e um ilustrador, de diferentes países, que contribuem para desenvolver a literatura infantil. Outro prêmio muito importante que traz o nome do escritor dinamarquês é concedido a pesquisadores de sua obra, que tenham se destacado pela difusão da obra de Hans Christian Andersen, criado em sua cidade natal, Odense.

Tabela 1.

Viagens do Escritor Hans Christian Andersen pela Europa de 1831 a 1873

Ordem das viagens	Ano	Países visitados
1ª viagem	1831 – 1831	Alemanha.
2ª viagem	1833 – 1834	Alemanha, França, Suíça, Itália e Áustria.
3ª viagem	1837 – 1837	Suécia.
4ª viagem	1839 – 1839	Suécia.
5ª viagem	1840 – 1840	Suécia.
6ª viagem	1840 – 1841	Alemanha, Áustria, Itália, Malta, Grécia, Turquia, Romênia, Búlgaria, Sérbia, Hungria, República Tcheca.
7ª viagem	1843 – 1843	Alemanha, Bélgica e França
8ª viagem	1844 – 1844	Alemanha e Polônia
9ª viagem	1845 – 1846	Alemanha, República Tcheca, Áustria, Slovênia, Itália, França e Suíça.
10ª viagem	1847 – 1847	Alemanha, Países Baixos, Inglaterra, Escócia e Bélgica.
11ª viagem	1849 – 1849	Suécia.
12ª viagem	1851 – 1851	Alemanha e República Tcheca
13ª viagem	1852 – 1852	Alemanha, Suíça e Itália.
14ª viagem	1854 – 1854	Alemanha, República Tcheca, Áustria, Slovênia e Itália.
15ª viagem	1855 – 1855	Alemanha e Suíça
16ª viagem	1856 – 1856	Alemanha.
17ª viagem	1857 – 1857	Alemanha, Bélgica, França e Inglaterra.
18ª viagem	1858 – 1858	Alemanha e Suíça.
19ª viagem	1860 – 1860	Alemanha e Suíça
20ª viagem	1861 – 1861	Alemanha, Suíça, França e Itália
21ª viagem	1862 – 1863	Alemanha, Suíça, França, Espanha e Marrocos.
22ª viagem	1865 – 1865	Suécia.
23ª viagem	1866 – 1866	Alemanha, Holanda, Bélgica, França, Espanha e Portugal.
24ª viagem	1867 – 1867	Alemanha, França e Suíça
25ª viagem	1867 – 1867	Alemanha e França
26ª viagem	1868 – 1868	Alemanha, Holanda, Bélgica, França e Suíça.
27ª viagem	1869 – 1870	Alemanha, República Tcheca, Áustria, Suíça, França, Principado de Mônaco e Bélgica.
28ª viagem	1871 – 1871	Suécia e Noruega
29ª viagem	1872 – 1872	Alemanha, República Tcheca, Áustria e Itália.
30ª viagem	1873 – 1873	Alemanha e Suíça.

Fonte: Museu “Hans Christian Andersen” – Odense – Dinamarca – Abril de 2015.

Fotografia 5 – Reprodução fotográfico-ilustrativa de Pergaminho em rolo – Crédito: Euclides Lins de Oliveira Neto

Fonte: Foto de vitral Santuário Santa Terezinha – Natal – RN.

"Só podemos amar a partir de outros textos. A partir de outras mãos que assim nos iluminam a aprendizagem do desejo. E o desejo intacto será sempre recomeçar a eterna invenção do mundo, reescrevendo a latência de promessas escritas. Mas a nova caligrafia sucedânea não pretende suplantar a precedente, antes consentindo a decifração do texto rasurado".

Ricardo Gil Soeiro (2016, p. 11)

CAPÍTULO 4

4. "O companheiro de viagem" – leitura, escolha e diálogo

A obra de Hans Christian Andersen depois de quase dois séculos do início de suas primeiras publicações continua a ser lida e estudada por diferentes gerações nos cinco continentes, de Oriente a Ocidente do mundo. Sua leitura encanta ainda hoje crianças, jovens e adultos. Entre as motivações para escolher o conto do escritor dinamarquês, como *corpus* para análise, constava também a sua "permanência", essa atualidade de sua obra. Esse foi o porquê para elegermos como objeto de estudo o conto "O companheiro de viagem", de sua autoria, para especificamente investigar a presença do simbolismo imagético da viagem em sua narrativa.

Percebemos em uma primeira leitura dessa narrativa literária alusões ao conto popular norueguês "O companheiro" (recolha de ASBJØRSEN e MOE, 2003) – e a outras narrativas de temas afins como o conto de fada indiano "Como o filho do Rajá conquistou a princesa Labam", a história bíblica de Tobias (*Tb* 4,1-12,22), a narrativa mítica grega "Filêmon e Baucis", "Aladin e a princesa Badr al-Budur", conto árabe das *Mil e uma noites –,* e ainda um certo aceno ao mito *Tristão e Isolda,* embora nos tenha parecido que o conto norueguês trouxesse, também pela proximidade geográfica e histórica da cultura dinamarquesa, outros elementos presentes na "viagem do herói" no conto de Andersen. E assim conjugamos também a esse *corpus,* além do conto popular, a narrativa mítica nórdica "Thor no País dos Gigantes" (Cf. Rosana Rios, 2010), tendo em vista a temática da viagem na perspectiva mítica. Assim selecionamos o nosso objeto.

Diante dessa tríade narrativa, para a análise, decidimo-nos por perseguir o nosso objetivo, mediante o comparatismo literário, na tentativa de responder à pergunta: que imagem-símbolo da viagem pode emergir do conto "O companheiro de viagem", de H. C. Andersen, enquanto narrativa simbólica em diálogo com o conto popular e a narrativa mítica? Vimos esta, desdobrar-se em outras perguntas: como se constroem suas características imagéticas da viagem? Em que sentido essas características no conto "O companheiro de viagem" corresponderiam a um esquema arquetípico do imaginário literário? Prosseguindo nossa leitura nos apercebemos de que as imagens em "O companheiro de viagem" vão tecendo a narrativa a partir de seus microenredos. É o que desejamos verificar na análise das narrativas escolhidas.

Para empreender uma análise, e fundamentá-la, vamos nos valer também de conceitos do imaginário desenvolvidos por Gilbert Durand (Cf. DURAND, 2012) – entre outros teóricos.

O imaginário – já dissemos – foi estruturado por este antropólogo em dois regimes, o diurno e o noturno; com base nas três dominantes reflexas (postural, digestiva e copulativa), arquétipos e esquemas que abarcam as imagens-símbolos.

Durand praticamente adota a análise a partir do texto literário, embora valorize alguns aspectos das abordagens críticas, que em sua visão compõem um triedro, assim disposto: as críticas "antigas" que privilegiam raça, meio e momento (Taine a Lukàcs), ou a psicológica e psicanalítica, (Charles Mauron, Charles Boudoun), focadas na biografia do autor, juntamente com as *nouvelles critiques* (Jakobson, Greimas e outros) na metodologia que denomina "mitocrítica", pensada por ele como "um método de crítica que seja síntese construtiva das diversas críticas" do "triedro". Desse modo sintetiza sua abordagem do texto literário ou mítico como resumiremos a seguir.

Metodologicamente, o antropólogo francês leva em conta o que ele chama de novas críticas e, por isso, orienta em primeiro lugar a fazer um levantamento dos "temas", que ele, no seguimento de Lévi-Strauss, prefere chamar "mitemas", "ou por vezes motivos redundantes", obsessivos "que constituem "as sincronias míticas" da obra; a seguir passa-se ao exame das "situações e combinatórias das situações, das personagens e cenários; e por último, vai em busca de detectar "as diferentes lições do mito" e as "correlações dessas lições com as de outros, as de outras épocas e de outros espaços culturais" (Cf. DURAND, 1977, p. 253). Praticamente, ao elencar os mitemas ou motivos constitutivos do enredo da narrativa, que podemos associar a sequências e microenredos para começar a reconhecer as imagens-símbolos, procede-se em seguida a análise das situações da narrativa, das personagens e cenários etc., para, depois efetivar um exame comparativo entre o significado e o simbolismo de uma narrativa mítica com outras, ou com outras narrativas de épocas diferentes, ou de geografias culturais distintas. Essa é a metodologia apontada por Durand, que estabelece o diálogo entre o universo da narrativa e o universo do leitor, da qual se pode haurir "o processo de compreensão no relato de caráter 'mítico' inerente à significação de todo e qualquer relato" (DURAND, 1985, p. 252).

Tal abordagem poderá ser profícua para a nossa análise na busca de identificar os microenredos nas três narrativas em foco e no estudo das respectivas situações, personagens, marcas espaciais e temporais das histórias, em vista do comparatismo entre os elementos de nosso *corpus* e, assim, ela possa nos favorecer as correlações para se chegar a uma conclusão

de que a viagem é constituída de imagens-símbolos ou não, derivadas de outras ou de um repertório pessoal (subjetivo) do escritor.

"O companheiro de viagem", de Hans Christian Andersen, conta-nos a história de João, jovem rapaz, pobre e órfão, que viaja mundo afora; narra o seu encontro com um companheiro de viagem e a conquista de sua esposa, uma princesa má que matava os pretendentes. João, ao casar-se com a princesa, e à morte do velho rei, torna-se rei de todo o país.

Um dos mais expressivos estudiosos da literatura anderseniana no âmbito da lusofonia, João José Pereira da Silva Duarte, considera esse conto uma "verdadeira novela maravilhosa" (Cf. ANDERSEN, 2011, p. 80). Vale reter que "O companheiro de viagem" reúne temas inscritos em contos tradicionais e em alguns mitos nórdicos. Narrativas que H. C. Andersen conhecera em sua infância. Sabe-se, pois, de uma versão inserida na tradução dos *Contos populares noruegueses,* nomeadamente, "O companheiro" (Cf. ASBJØRNSEN e MOE, 2003, p. 123-141) que traz microenredos muito semelhantes aos do conto de Andersen. Tal constatação leva-nos a intentar uma sondagem de imagens simbólicas que são recorrentes, bem como, a sinalizar aspectos que as distinguem. Nessa ordem de ideias, importa investigar quais imagens simbólicas recorrem e quais distinguem "O companheiro de viagem" do conto tradicional, que por sua vez faz ressoar imagens-símbolos da viagem arquetípica, presentes na narrativa mítica "Thor no País dos Gigantes", recolha de Rosana Rios (2010, p. 152-156).

4.1 "O companheiro de viagem": articulações do ir "mundo afora"

Comecemos por elencar os microenredos do conto "O companheiro de viagem", ou seja, as unidades simbólicas menores da narrativa, o que está muito próximo do que Gilbert Durand (1996) caracteriza como mitema[8] na narrativa mítica e naquelas derivadas dela.

João, este jovem órfão de mãe, estava aflito pela grave doença do pai que, na iminência de este falecer, reconheceu a bondade do filho e fez-lhe os auspícios de fé, que o Senhor o ajudaria no mundo. É sua bênção.

À morte do pai, João ajoelha-se, beija-lhe as mãos, chora e dorme aos pés da cama. **Esse é o microenredo da morte do pai.**

Ao dormir, o jovem teve um sonho maravilhoso: o sol e a lua reverenciam-no, vê o pai vivo e alegre, e tem diante de si uma jovem coroada de ouro que lhe estende a mão, enquanto

[8] Mitema é um conceito que Gilbert Durand acolhe da antropologia de Lévi Strauss e significa a menor unidade semântica da narrativa mítica ou das que dela derivam (Cf. DURAND, 1996, 95).

o pai anuncia perguntando-lhe: “Estás vendo que noiva vieste a ter? É a mais bonita de todo o mundo”. João acorda, toda a beleza se desfaz, apenas o pai jaz morto e solitário no quarto. **Assim se configura no conto literário o microenredo do sonho**.

O enterro acontece uma semana depois da morte do pai. E o filho, com o coração em pedaços, assiste ao ato de cobrirem o caixão com terra; ouve o cântico dos *Salmos* ao redor da sepultura. E aos prantos vê as árvores verdes a brilharem ao sol como a dizer-lhe: “Não podes ficar tão aflito, João! Podes ver como é belo o céu azul. Ali está teu pai, que pede ao bom Deus que tudo te corra sempre bem!”. João pensa em ser bom; que irá um dia para o céu; e que sentirá alegria por rever o pai, com quem aprenderá coisas do céu, como dele aprendeu as da terra. E ao pensar, distraidamente sorri entre lágrimas. Ele percebe a presença de passarinhos que gorjeiam como a dizer-lhe que seu genitor está feliz no céu por ter sido bom na terra. E como os passarinhos que voam longe pelo mundo, João sente vontade de assim fazer. Porém, antes de partir, à noite, coloca uma cruz na sepultura do pai, a qual encontra decorada com areia e flores por pessoas que ele desconhece, mas que consideravam o pai que ali jazia. **Eis o microenredo do ritual fúnebre. Embora esteja latente o do desejo primeiro de viajar.**

A viagem tem início. No dia seguinte, João recolhe a herança: cinquenta táleres e duas moedas de prata; visita a sepultura do pai e parte mundo afora. Segue estrada por um campo, onde as flores parecem saudá-lo, e desviando vê a igreja que frequentava com o pai; da torre o “duendezinho da igreja” o saúda pondo a mão no coração, desejando-lhe: feliz viagem. E se vai, longe bem longe, por entre cidades e pessoas estranhas a ele**. Temos aqui o microenredo da partida em viagem.**

Primeira noite. Dorme ao relento, um monte de feno lhe serve de cama, as flores vermelhas e brancas como tapetes, arbustos como proteção, o regato como bacia d’água. A natureza “dava-lhe”: Boa-noite! Ele dorme. E acorda ao sol alto. **Caracteriza-se assim o microenredo da primeira noite em viagem em seu cenário.**

É domingo, tocam os sinos. João segue as pessoas para a igreja, onde canta *Salmos* e ouve a Palavra de Deus. Para ele, era um rememorar a igreja de sua própria cidade. Fora, vê um cemitério ao lado do templo; aí recoloca cruzes das sepulturas no devido lugar, com o pensamento de que alguém assim fará para a sepultura de seu pai. Ao pedinte com muletas, no portão do cemitério, João oferta as moedas de prata e parte feliz para o vasto mundo. **Temos aqui o microenredo dos preceitos religiosos e do desprendimento.**

João apressa-se em prosseguir viagem apesar do mau tempo, procura abrigar-se antes que o dia escureça. Rapidamente se faz escuro. Encontra uma igrejinha abandonada em uma

colina, de portas abertas: é seu abrigo até passar o mau tempo. Junta as mãos em oração, dorme e sonha, mesmo se fora troveja e relampeia. No meio da noite acorda; o mau tempo passou, e ele percebe um morto em caixão aberto no assoalho. João não sente medo, era consciente de que os mortos não fazem mal, mas sim, os vivos. Chegam dois homens maus que querem lançar o morto fora da igreja; João questiona-os. Os homens respondem que o morto os enganou, não pagou uma conta, motivo de eles dizerem: "Terá que jazer como cão, fora da igreja". João oferece-lhes de bom grado a sua herança: cinquenta táleres, para que deixem o morto em paz. Tem confiança nas próprias capacidades físicas e na ajuda de seu Senhor. Os homens aceitam a atitude generosa de João em pagar a dívida do morto; riem alto da bondade dele e seguem caminho. João recoloca o cadáver no caixão, junta as mãos do morto, e, satisfeito, prossegue sua viagem pelo grande bosque. **Assim se arranja o microenredo do despojamento do "herói viajante", motivado pela defesa do morto.**

Na percepção de João, pelo caminho entre as árvores, havia pequenos elfos que se divertiam cantando. Ele reconhece nessas bonitas canções, as de sua infância. Logo que atravessa o bosque ouve uma forte voz de homem que diz: "Olá, camarada! Para onde vai de viagem?"[9]. João responde: "Por aí, pelo vasto mundo afora"[10]. E apresenta-se dizendo ser órfão e pobre, mas que o Senhor o ajudará. O desconhecido declara querer também ir pelo mundo afora e pergunta: "Vamos fazer-nos companhia?". Ao acordo de João, os dois partem. João percebe maior esperteza no companheiro do que teria ele. Era viajado e sabia falar sobre tudo. Tem-se aqui **o microenredo do encontro com a companhia para a viagem, que se tornará o auxiliar do herói.**

Já a sol alto, sentam-se "sob uma árvore para o pequeno almoço". Aproxima-se uma velha encurvada, de bengala na mão, carregando lenha e com três hastes de feto e de vime no bolso do avental. Ela escorrega e cai, grita por ter quebrado uma perna. João quer levá-la à casa dela, o companheiro quer besuntá-la com uma pomada. Mas para curar a perna da velha, este requer que ela lhe dê as três varetas. A velha dá-lhe as varas, embora não pretendesse desfazer-se delas. João questiona ao companheiro o porquê de ele querer as varas; ele responde gostar delas, por ser ele um tipo bizarro. **É o microenredo da aquisição de objetos mágicos pelo auxiliar teurgo.**

Teriam muita estrada pela frente. Na percepção de João havia muitas nuvens acumulando-se, quando o companheiro afirma não serem nuvens, e sim montanhas muito altas que vão além das nuvens. Por ser necessário um dia inteiro para atingi-las não sem

---

[9] ANDERSEN, 2011, p. 67.
[10] ANDERSEN, 2011, p. 68.

dificuldades, decidiram refazer as forças numa estalagem, onde está acontecendo um espetáculo de titereiro ou teatro de marionetes. Na plateia repleta de gente para assistir à comédia, agradável e alegre, está logo na frente um açougueiro, velho e gordo, com seu buldogue. Começa o espetáculo, todos e o buldogue assistem à comédia. Mas basta a rainha da comédia caminhar no estrado para o cão abocanhá-la pelo meio, de modo que ela diz: "crack! crack!". O titereiro fica arrasado, a plateia esvazia-se; é quando o companheiro de João tira a pomada do potinho, besunta a boneca rainha e imediatamente ela se recompõe. Torna-se autônoma como um ser vivo. O dono do teatro de bonecos está satisfeito, pois já não precisa segurar a boneca, para ela dançar. **Esse é o microenredo do objeto mágico ou milagroso, proveniente do sentido maravilhoso.**

À noite todos dormem. Então ouvem-se suspiros profundos. Eram os bonecos de madeira, lamentosos, que suspiravam pelo desejo de serem besuntados, para tornarem-se como a rainha. Esta ergue a coroa, de joelhos, como a dizer: "pega-a em paga, e besunta meu marido e as pessoas de minha corte". Por isso, o titereiro chora e promete ao companheiro de viagem que daria a ele todo o arrecadado do espetáculo da noite seguinte, se ele besuntasse ao menos quatro bonecos de seu elenco. O companheiro de viagem faz a contraproposta para ter como pagamento o "grande sabre" que o titereiro traz à cintura. Assim se dá. E ao recebê-lo, besunta seis bonecos. Estes se põem a dançar de modo tão encantador que todas as garotas, de carne e osso, põem-se a dançar também. A dança contagia a todos: cocheiro e cozinheira, garçons e camareiras, pás e tenazes do fogão, em uma noite divertida. **Este é o microenredo da aquisição de objeto armífero ou de segurança, que se articula com a recompensa de milagre ou magia que suscita a festa. É o segundo objeto, da série de três que comporá, adquirido pelo auxiliar do herói.**

Ao amanhecer, João e o companheiro de viagem partem, atravessando os bosques de pinheiros, para as altas montanhas. Chegam ao alto de onde as torres de igrejas são vistas como pontinhos vermelhos; contemplam a beleza dos bosques e das montanhas, a ponto de rolarem lágrimas de alegria dos olhos de João, que pronuncia uma espécie de oração a Deus, por Sua bondade e pela beleza da natureza. Também o companheiro tem as mãos postas, quando soa o canto maravilhoso de um grande cisne; o canto vai enfraquecendo até lentamente a ave cair morta. O companheiro decide levar as grandes asas da ave morta e, com dois golpes, usando o sabre, corta-as e guarda-as. Viajam para além das montanhas; avistam uma grande cidade com mais de cem torres de prata e, ao centro, o palácio real em mármore coberto de ouro vermelho. Decidem não entrar logo na cidade; querem apresentar-se

condignamente nas ruas. **Temos aqui o microenredo de aquisição de um terceiro objeto teurgo: as asas.**

Permanecem em uma hospedaria fora da cidade, cujo dono comenta que o rei era um bom homem, enquanto sua filha, má. A encantadora beleza dela para nada servia, porque ela era má e feiticeira: havia levado à morte muitos príncipes pretendentes. Mas príncipe ou mendigo podiam formular-lhe promessa de casamento, o que para ela dava no mesmo. Bastava que lhe respondesse a três perguntas. Acertando, casaria com ela e, à morte do pai, herdaria o reino. Errando, seria degolado ou enforcado. O rei era desgostoso disso, mas não podia proibir a maldade da filha, deixando-a à livre escolha dos namorados. O velho pai, com seus soldados, ajoelhava-se em orações para que a princesa se tornasse boa. Isso a princesa não aceitava. E as velhas que gostavam de beber manifestavam sua tristeza vestindo-se de luto antes de embriagarem-se. Era tudo o que elas podiam fazer em desagravo. **Eis o microenredo do anúncio do objetivo epilogar da trama maior do conto: o homem da hospedaria descreve o contexto e as exigências para um pretendente a casar-se com a princesa má.**

João, ao saber disso, afirma indignado pela maldade da princesa: "Se eu fosse o velho rei, ela seria açoitada". No mesmo instante, o povo está fora gritando com "hurras". É o cortejo da princesa que passa: doze lindas jovens vestidas de branco com uma tulipa de ouro na mão, cavalgando em cavalos pretos. Enquanto a princesa montada em seu cavalo branco, adornado com diamantes e rubis, tendo os arreios de ouro, e um chicote que era como um raio de sol. A princesa traja um manto tecido por mais de mil asas de belas borboletas, com uma coroa de estrelas de ouro, na fronte. Ela era mais bela que suas roupas. Ao vê-la João enrubesce e emudece; a princesa era tal qual a moça com a coroa de ouro com quem sonhara na noite da morte do pai. Ele sente-se enamorado de sua beleza, a ponto de duvidar de que ela fosse má e degolasse ou enforcasse os pretendentes que não soubessem responder a suas perguntas. **É o microenredo da manifestação da missão do herói, com o reconhecimento de um anúncio primeiro em sonho: a existência da princesa.**

João quer ir ao palácio, mas todos, inclusive o companheiro de viagem, alertam-no para não se candidatar a pretendente da princesa. Contrariando-os, ele prepara-se e dirige-se ao Palácio. Vai ao encontro do Rei, que, ao saber que era mais um pretendente, chora a ponto de deixar cair o cetro e a maçã de ouro que tinha às mãos. Enxugando os olhos com o pijama listrado, diz a João: "Deixa disso! Estás louco, como todos os outros... Verás!". E conduzindo João para o jardim de recreio da princesa, o rei faz ver a ele as árvores, de onde pendiam, três, quatro príncipes pretendentes. O rei, tentando demovê-lo e alertando-o que tal sorte pode

tocar também a ele, diz: "Deixa, portanto, esta ideia. Isso me faz verdadeiramente infeliz, pois me sinto culpado". João beija as mãos do rei e declara-lhe gostar muito da princesa. **Configura-se deste modo o microenredo da manifestação dos antagonismos positivos do herói, associado à sua "contra-ação" de persistência.**

Chega, nesse momento, a princesa com suas damas; vão diretamente a eles dois, saúdam-se, ela estende a mão a João, sobem ao salão: os pajens apresentam-lhes doces e broas; o rei aflito não aceita as duras broas. Fica determinado que João retorne no dia seguinte para a primeira prova. Por isso, juízes e conselheiros se reúnem para ouvir qual seria a pergunta. Enquanto João retorna, pouco preocupado com o que viria a responder, diverte-se. Pensa na beleza da princesa e acredita que é o "bom Deus" quem o ajudará. **O microenredo da aceitação da primeira prova: João está decidido a ser o pretendente ficará assim configurado.**

João dança pela estrada, ao retorno, e encontra o companheiro de viagem na estalagem. A ele não para de contar sobre a gentileza e beleza da princesa. Anseia o jovem por ir no dia seguinte, ao palácio, enquanto o companheiro de viagem, aflito, abana a cabeça e tenta dissuadi-lo de tal empreitada, para continuarem a viver, juntos. Mas não querendo perturbá-lo, dissimula e alegra-se naquela que podia ser sua última noite com João, bebendo juntos um ponche, até o ponto de João adormecer. **Configura-se aqui o microenredo do companheirismo do auxiliar, associada ao ato de beber em companhia, festeja-se a amizade.**

A cidade inteira sabe que chegou um novo pretendente, e grande é a desolação: fecham-se as casas de comédias; os confeiteiros, em sinal de luto, jogam farinha preta sobre os porquinhos de açúcar; o rei e os sacerdotes ajoelham-se na igreja. Grande agitação, pois João não teria diferente sorte dos outros, pensam. Quando a noite se faz mais escura, o companheiro ata firmemente ao corpo as asas do cisne, que guardara, empunha uma das varas em sua algibeira. Voa até a janela do quarto da princesa, faz-se invisível. E, quando tocam quinze minutos para meia-noite, a princesa sai com capa branca e asas pretas voando até uma montanha. O companheiro de viagem segue-a voando e açoitando-a com a vara de feto. Ela reclama cair granizo. A princesa bate a montanha que se abre, aos trovões. Entram ela e o companheiro de viagem, que está invisível. Atingem uma grande sala em ouro e prata, adornada com flores brilhantes, azuis e vermelhas, mas os caules são cobras horrendas e venenosas, e as flores são fogo que sai de suas bocas. O teto eram pirilampos luzentes e morcegos azul-celeste batendo pesadas asas. Ao centro do ambiente bizarro um trono, onde se sentava o velho feiticeiro. Depois de dançarem – a princesa e feiticeiro – e de ela ter

informado sobre o novo pretendente, indaga-lhe o que poderia pensar como pergunta. Ele responde[11]: "Pensa nos teus sapatos", e encomendou-lhe os olhos do pretendente para comer na noite seguinte. Saúdam-se, o feiticeiro abre a montanha, a princesa retorna, e com ela o companheiro de viagem, invisível, que a açoita com a vara. A princesa vai para o quarto, o companheiro vai descansar na estalagem. **Temos aqui o microenredo da preparação por parte da princesa para a prova, mas também do auxiliar do herói, que age para conhecer como poderá fazer o herói superar a primeira prova.**

Na manhã seguinte, o companheiro diz a João que sonhou com a princesa e que ele pergunte a ela se não havia pensado nos próprios sapatos. João comenta que talvez a resposta do sonho esteja certa, e afirma crer que o Senhor o ajudará. Saúdam-se e João segue para a cidade. **Esse é o microenredo da aceitação do auxílio: a resposta possível à primeira prova.**

A sala real está repleta. Entra a Princesa, saúda amigavelmente os presentes e diz "bom-dia" para João. Ele regozija-se pela afabilidade de sua alteza, mas quando ele respondeu ao que ela havia pensado: "sapatos!", logo a Princesa treme e fica pálida, similar a cal branca. Enquanto o Rei diz "Hurra!" e dá uma cambalhota, segue-se um aplauso para ele e para João que adivinhou a resposta. O companheiro de viagem também se alegra e João agradece a Deus que haveria de ajudá-lo novamente. **Eis o microenredo da superação da primeira prova, que resulta em ação e reação: contentamento e surpresa triste da princesa.**

Na noite seguinte, tudo decorreu como na primeira. Quando João dormiu, o Companheiro de viagem seguiu em voo à princesa. Na segunda prova, ela perguntará sobre as próprias luvas. Informado pelo companheiro, como se fosse um sonho, sobre qual poderia ser a resposta, João "adivinhou". Houve grande alegria no palácio e todos fizeram cambalhotas, como o rei fizera no primeiro dia. Enquanto a princesa silenciava, deitada no sofá. **Esse é o microenredo da nova aceitação da ajuda do auxiliar e a consequente superação da segunda prova.**

Na terceira noite, João vai para a cama, faz suas orações e dorme mais cedo. Enquanto o companheiro coloca as asas do cisne e segue para o palácio com o "grande sabre" e, desta vez, as três varas de vime e feto. Fazia tempestade a ponto de as telhas das casas voarem; mas a princesa faz seu voo noturno até a montanha, o companheiro segue-a, açoitando-a com as três varas a ponto de fazer escorrer sangue. Ela lamenta como se fosse granizo e a tempestade que lhe rodopia a capa branca. Entram na montanha, ela comunica ao feiticeiro que o

[11] ANDERSEN, 2011, p. 75.

pretendente novamente adivinhara a resposta. Dançam. E ao final, o feiticeiro diz que queria acompanhá-la até ao palácio. Apesar do mau tempo, partem. O companheiro de viagem açoitara-os com as três varas. Ao despedirem-se na janela do palácio, o feiticeiro murmura[12]: "Pensa na minha cabeça". Tendo ouvido isso, o companheiro de viagem, após a princesa ter entrado, toma o feiticeiro pela longa barba e corta-lhe a cabeça com o sabre, lançando o corpo ao mar e mergulhando discretamente a cabeça na água, envolve-a em um lenço branco. Leva-a para a estalagem, e dorme. **Temos aqui o microenredo da ação atroz do auxiliar do herói. Ele, de uma forma de domínio separador, prepara o objeto para responder à terceira prova do herói.**

Na manhã seguinte, o companheiro de viagem dá o lenço a João, recomendando-lhe somente desdobrá-lo quando a princesa perguntasse em que ela havia pensado.

Na sala real, repleta, tudo parecia um encanto, a princesa estava pálida e vestida de preto. À sua pergunta: "Que pensei?", João desdobrou o lenço com a horrenda cabeça do feiticeiro. As pessoas se arrepiaram e a princesa paralisada não disse palavra. **Este é o microenredo da superação da terceira prova, ponto alto do enredo.**

Mas levantando-se, ela dá a mão a João e, aos profundos soluços, diz: "Agora, és meu senhor! Esta noite celebraremos o noivado!"[13]. Enquanto o rei diz: "Agrada-me isso! Assim o queremos!"[14]. Todos gritam "hurras"; a guarda real em formação toca pelas ruas, tocam-se músicas; os sinos ressoam e os pasteleiros retiram a farinha preta de seus porcos de açúcar. Assam-se três bois recheados com patos e galinhas, colocados ao meio do mercado, para quem quisesse cortar um pedaço. Nos repuxos d'água agora jorra vinho e quem compra um biscoito de um xelim recebe como contrapeso seis grandes bolachas recheadas com passas. A cidade iluminada, os soldados disparando canhões; os rapazes, estalinhos; come-se e bebe-se, brinca-se e salta-se no palácio, enquanto senhores e senhoras distintos dançam. E inclusive bem longe se ouve o que cantam. **Assim se figura o microenredo da transformação do caos no reino em harmonia geral, derivado da conquista da princesa pelo herói para o casamento.**

A princesa ainda parece ser uma bruxa, que no íntimo não gosta de João. Percebe-o o companheiro de viagem. Este dá ao noivo três penas das asas do cisne e um frasco com gotas, dizendo-lhe que devia colocá-los junto ao leito nupcial, em uma grande bacia. Assim, quando a princesa subisse ao leito, ele deveria empurrá-la na água, mergulhando-a por três vezes,

---

[12] *Idem,* p. 77.
[13] *Idem*, p. 78.
[14] *Ibidem.*

condição para ela libertar-se do feitiço e vir a gostar muito dele. João assim o faz, enquanto a princesa grita alto quando ele a mergulha na água. Debate-se ela nas mãos dele como um cisne preto, mas quando emerge nas mãos dele é um cisne branco com um anel preto em volta do pescoço. João ora piamente, deita-a pela terceira vez na água, quando no mesmo instante o cisne se transforma na princesa mais bela; está mais bela que antes, e, sorrindo, agradece a ele, entre lágrimas por tê-la libertado do feitiço. **Temos aqui tecido o microenredo da noite nupcial, das transformações mais profundas pela ação do herói, mas sobretudo objetivo principal do conto: o casamento com a princesa e a realização do desejo no plano conjugal.**

Na manhã seguinte, congratulações do rei e de toda a casa real, vem também o companheiro de viagem com bengala e saco às costas. João beija-o muitas vezes, pedindo-lhe para ficar próximo dele, afinal é ele a causa de tão grande felicidade. Mas ele sacudindo a cabeça diz suave e amigavelmente que "não", que terminou o seu tempo. E que apenas havia pago sua dívida. Pergunta a João se ele se recorda do homem morto a quem dois outros queriam fazer-lhe mal. E conclui: "Tu lhes deste tudo o que possuías para que tivesse descanso na sua campa". E continuou: "O morto sou eu!". No mesmo instante, desapareceu. **Aqui apresenta-se o microenredo caracterizado pela "identificação", no qual se pode definir como a revelação ao herói; após dar mostras de ter vencido as provas, casado com a princesa e, assim, ter adquirido alguma recompensa.**

João e a princesa agora se amam muito. As núpcias desenrolaram-se por um mês e o velho rei viveu muitos dias agradáveis, deixou os netos pequeninos cavalgarem em seus joelhos e brincarem com seu cetro. E, tendo morrido o rei, João reinou em todo o país. **Este é o microenredo epilogar, característica do conto de fada tradicional e também de algumas narrarivas míticas exemplares. Esse microenredo conclusivo reúne o final feliz, o do rei em relação com os netos, o da troca de geração: João que reina.**

A visualização dos microenredos permite-nos perceber uma articulação desses em torno do sintagma "mundo afora"; tem-se assim a representação do objetivo que o herói toma para si; ao refletir sobre o voo dos pássaros, nosso protagonista tomara a decisão de partir em viagem. Em um alternar-se de partidas e paragens, em lugares e "entrelugares", em ambientes internos e externos vai se configurando, no conto literário, o ir "Por aí pelo vasto mundo afora" da personagem João, a viagem do herói tecida por H. C. Andersen. Encadeia esse "tecido" a sucessão de imagens compostas pelo autor com cenários internos e externos que vão dando vida às ações das personagens, compondo situações, configurando ambientes imagéticos: a casa paterna, o cemitério com árvores verdes e passarinhos voantes, a cidade, o

bosque, a hospedaria, as altas montanhas, a cidade de torres em ouro, a estalagem, o palácio do rei, e a montanha do feiticeiro... a sala real.

A partir dos microenredos verifica-se ainda que as personagens vão sendo perfiladas, em seu modo de ser e de revelar-se mediante a atuação do narrador e delas próprias, pelas representações em que são tecidas nas situações significativas como: o encontro com o companheiro, a aquisição dos instrumentos para as provas, o reconhecimento da moça bela do sonho, o auxílio determinante do companheiro de viagem com seus poderes "mágicos e sobrenaturais" (Cf. COELHO, 1997, p. 100), que conduzem ao desfecho com a conquista da princesa por João, mediante sua eficaz atuação etc. Em síntese, essas são unidades semânticas que aparecem no conto "O companheiro de viagem" como os elementos "desenhadores" da viagem. Imprimindo assim efeitos picturais, peso simbólico, dando "maior tratamento – no dizer de Bosi (2006, p. 39) – expressivo ou ornamental" à narrativa.

A necessidade de recorrer a um levantamento dos microenredos, como primeira abordagem ao conto, se faz importante para estabelecer o comparatismo desse conto com a narrativa tradicional e a mítica, objeto da presente análise, verificando assim a recorrência ou se houve recriação desses microenredos, na configuração da história. Portanto, esse levantamento se faz necessário também para a identificação de imagens-símbolos (a "casa", o sonho, a morte...) que – parece-nos – estão entre os principais elementos configuradores do esquema da viagem, no texto de Andersen.

Nesse sentido poder-se-á delinear como são engendrados os elementos estruturantes da narrativa, do narrador às personagens, das marcas temporais às espaciais, da linguagem aos seus elementos intertextuais e simbólicos dessa "viagem imaginária".

4.1.1 Como se fosse uma personagem "por detrás": o narrador

Hans Christian Andersen prima pela construção de narrativas em que o narrador aparece em terceira pessoa. Isso ocorre em "O companheiro de viagem". Neste conto, um narrador onisciente que conhece as situações das personagens, prevê as suas reações, pressente os seus pensamentos, sabe tudo o que aconteceu no mais íntimo sentimento, quer sejam momentos aflitivos ou alegres, quer seja experiência de cada uma das "pessoas" da narrativa.

Para Jean Pouillon (1974, p. 62-63), esse narrador onisciente apresenta-se como a voz que conta, assume um ponto de vista externo aos fatos, mas é subjetivamente conhecedor de tudo: "domina com segurança o 'dentro' das situações ou das personagens" (Cf. COELHO, 1997, p. 66). Como se fosse uma personagem "por detrás", ou um demiurgo, um espectador

privilegiado que sabe o que se passa no interior de cada uma das personagens. É essa uma característica do narrador onisciente de "O companheiro de viagem". Diz Pouillon: "[...] de qualquer forma o "autor" assim transformado em personagem constitui [...] uma personagem diferente das demais, [e] isso não altera absolutamente o que pretendemos dizer no momento". A categoria do narrador funciona na diegese como uma "personagem" especial, pelo fato de participar objetiva e subjetivamente da peripécias e vivências das personagens.

E explica Poupillon o que quer dizer este estar por "detrás" do autor na categoria de narrador: "Com isso pretendemos dizer duas coisas: por um lado, que ele [o autor] não se encontra em sua personagem, mas sim distanciado dela; por outro lado, que a finalidade desse distanciamento é a compreensão imediata dos móveis mais íntimos que o fazem agir, graças a essa posição, ele vê os fios que sustentam o fantoche e desmonta o homem". É uma escolha do autor quanto à "sua posição para ver a personagem" (POUILLON, 1974, p. 62-63).

Estão a sinalizar essa onisciência algumas passagens que aqui elencaremos. Pela condução do narrador, vamos conhecendo sentimentos e pensamentos, a própria imaginação da personagem João. Em terceira pessoa, é o narrador que detém o conhecimento acerca de todo o íntimo do jovem protagonista, como é possível conferir nos trechos que destacamos em negrito: "O pobre João estava **muito aflito** [...]", "João **pensou** isso tão **distraidamente** que sorriu [...]", João viu [...] e **sentiu**, assim, vontade de voar como eles [os passarinhos] também"; "João [...] voltou **satisfeito** a atravessar o grande bosque", "**Achou-a** [a princesa] **muito bonita** e **não pôde deixar de ficar** totalmente **enamorado** dela", "Certamente não é verdade", **pensou** ele, "que seja uma bruxa má, que mandou enforcar ou degolar os pretendentes que não souberam responder às perguntas", "João estava **pouco preocupado** com o que viria a acontecer-lhe", "**Ansiava** tanto pelo dia seguinte, iria ao palácio tentar a sorte", (ANDERSEN, 2011).

Com efeito, revelam-se, por meio dessas expressões assinaladas, as intenções e pensamentos, o estado de alma da personagem João. Além disso, temos a narração do **sonho** do protagonista – de que casaria com uma bela jovem; a revelação deduzida dos sentimentos do duende da igreja na despedida de João; sabemos da amizade que se intensifica entre João e o companheiro de viagem; manifesta-se o perfil desse companheiro, do qual "João logo notou" ser "**mais esperto do que ele**". Por outro lado, também vamos conhecer a aflição do velho rei: "O velho rei estava tão **aflito** com tanto desgosto [...]; assim como em outras passagens, percebe-se pela voz que narra que: "Por todas as pessoas **percorreu um arrepio** [...], e que "[...] a princesa era bem bruxa ainda e **não gostava nada** de João" (ANDERSEN, 2011, p. 79), mesmo após a conquista de sua mão.

Além dessas, outras passagens nos conduzem a descrições de atitudes exteriores das personagens. O foco narrativo, em terceira pessoa, particulariza, assim, esse narrador intradiegético, que está dentro da diegese – pois é um narrador participante da história em uma posição que vê de dentro e de fora – e dela tem consciência total por revelar conhecimento pleno de seu universo, externa e interiormente. É uma "voz" narradora participante porque leva a narrativa a uma aproximação do lirismo, presente esse, também pelo subjetivismo característico do romantismo. Vale reter, no que se refere a outros aspectos narratológicos tais como a construção de espaços e ambientes, ou de atitudes e de procedimentos das personagens, o narrador também tem o pleno domínio daquilo que narra externamente e em detalhes, para que os "visualizemos" enquanto leitores.

Em "O companheiro de viagem", as personagens principais são o jovem João, o pai de João, o auxiliar do herói: o companheiro de viagem, a princesa, o velho rei, o feiticeiro. Somam-se a estes um cortejo de personagens humanas, de animais e de outros seres imaginários que enriquecem a constituição da diegese.

Além das personagens citadas, importa sinalizar outras que estão presentes na narrativa, algumas com menor atuação, outras apenas mencionadas: o velho pedinte com muletas a quem João doa as moedas de prata, os homens que desprezam o morto a quem João dá os cinquenta táleres, a velha das três hastes de feto e de vime, o titereiro da hospedaria, o velho gordo açougueiro com seu buldogue, o cocheiro e a cozinheira, o hospedeiro da estalagem fora da cidade, as doze jovens damas da princesa, juízes e o conselho, os soldados, os sacerdotes, os pasteleiros, os rapazes que fazem soar estalinhos, os senhores distintos e as mulheres bonitas que dançavam no palácio.

Na narrativa de Andersen, que nós analisamos, há, pelo menos, duas personagens típicas da mitologia escandinava: o duende da igreja – com barretinho vermelho e pontiagudo, que acena a João –, e os divertidos elfos que aparecem a João na travessia do "grande bosque". Os elfos são vistos somente "por pessoas boas e inocentes", diz a mitologia. Esses cantavam canções conhecidas por João, desde pequeno. Na situação do bosque narrada pictoricamente, parece que se estabelece um relacionamento direto das personagens míticas – os elfos – com o herói. Resulta como uma imagem "recordação" ativada na imaginação da personagem João, quase como alguém que fala consigo mesmo.

Os duendes são seres mitológicos característicos – como dissemos – da mitologia nórdica ou escandinava e, dada a baixa estatura como são descritos, semelham-se a anões. São de gênio bom ou mau, a depender de como são tratados nos contatos com eles. Já os elfos, igualmente característicos da mitologia escandinava aparecem como seres mínimos em

estatura, estão ligados ao simbolismo dos elementos naturais: terra, fogo e ar; são benfazejos e espertos, divertidos e vistos apenas por pessoas de índole bondosa. No conto de Andersen, aqui analisado, os elfos são descritos com tamanho "[...] não [...] maiores do que um dedo" e tendo "longo cabelo amarelo fixados com pentes de oiro". Toda essa miniaturização característica dos elfos é configurada pelo narrador na situação da passagem da personagem João, pelo bosque, seguindo caminho após o pernoite na igreja onde jazia o morto.

Aparecem também na narrativa em análise algumas personagens cósmicas como o Sol, a Lua, o trovão, o relâmpago, o raio. Os "astros" luzentes assumem um caráter antropomórfico respeitoso, pois "faziam reverência diante dele" [João], durante o sonho com o pai e a princesa. São esses componentes da narrativa que estão em relação com o herói. Além desse traço, todas as outras caracterizações dessas personagens cósmicas estão ligadas aos atributos próprios do astro, do satélite e dos fenômenos meteorológicos: brilhar, iluminar, trovejar, relampejar.

Em suma, vale reter que se o narrador selecionado por Andersen possui uma consciência total, ele é sabedor de tudo; as personagens, conduzidas por esse narrador – que as conhece exteriormente e a seu intimo – têm muita relevância à medida que vão imprimindo forte sentimento de reverência ao herói.

Importa agora verificarmos como se configuram as imagens-símbolos que constituem características das personagens centrais do conto anderseniano. É o que faremos a seguir.

4.1.2 Personagens: características e atuação em "O companheiro de viagem"

Focaremos, aqui, as personagens mais atuantes no conto, visando a depreender o simbolismo que delas emerge, com base em algumas referências que a narrativa nos oferece.

O narrador caracteriza João como herói da história, símbolo de um herói lunar (Cf. DURAND, 2012, p. 159) que vai necessitar de um coadjuvante, o companheiro de viagem. João é um jovem que, ao dormir, sonha, e percebe mais tarde o momento quando o sonho está para se tornar realidade, transforma-o em "sonho acordado", em seu objetivo de vida: buscar um dia a conquista da princesa. João é apresentado – parece-nos – como um jovem que se aflige diante da morte, generoso e idealista, destemido e divertido, inocente e determinado, afável no trato e confiante em uma força que está para além dele mesmo. É o que podemos verificar em algumas passagens da narrativa, que destacamos em negrito.

João, "estava **muito aflito**", sente-se órfão, e o enredo o apresenta em atitude de oração e de afeto para com o pai, apesar de estar morto. Dorme e sonha, percebe que o sonho acabou,

mostra-se sensível, inclusive para com natureza cósmica, manifesta firme propósito a respeito de seu próprio comportamento: "**Quero** ser sempre bom!" diz. Transparece na leitura ser um jovem pensante, que reflete, é convicto de seu credo, expressando, por isso, uma certa esperança piedosa e cristã com vívida imaginação:

> Vou, então, também para o céu. Para junto de meu pai, e será uma grande alegria quando nos virmos de novo! Quanta coisa poderei contar-lhe, e ele mostrar-me-á muita coisa, ensinar-me-á muito de tudo que há de belo no céu, como me ensinou aqui na terra! Oh! Será então uma grande alegria! (ANDERSEN, 2011, p. 64)

É um jovem que também pensa distraidamente, a ponto de sorrir em uma situação aflitiva, mesmo se "**as lágrimas ainda lhe escorriam pelas faces**", como se percebe na descrição que faz o narrador, no cemitério.

Os passarinhos, que "pousaram nos ramos dos castanheiros, gorjeando 'piu-piu!'[15]", ante a campa do pai de João, são configurados pelo narrador que conhece seus sentimentos jubilosos: "[...] sentiam-se tão contentes, se bem que estivessem junto à sepultura, mas sabiam que o morto estava agora lá em cima no céu, tinha asas muito mais bonitas e maiores que as suas, estava feliz pois tinha sido bom aqui na terra e lá em cima estava contente"[16].

João figura como um jovem de vontade e decisão firmes, que encontra na contemplação da vida livre dos pássaros a motivação para viajar: "[...] sentiu, assim, vontade de voar com eles também"[17].

Ele apresenta atitude de prática piedosa, quase ritualista: "fez uma grande cruz de madeira para colocar na sepultura do pai"[18]. De fato, a narrativa apresenta-o como praticante de culto cristão e frequentador com o pai, do cântico dos Salmos, aos domingos na igreja em que recebera o batismo. É um jovem desprendido, ao sair daquele cemitério pela estrada adjacente à igreja, onde salmodiou e ouviu a palavra de Deus, encontra o "velho pedinte" apoiado numa muleta, a quem doa suas moedas de prata e parte, feliz e encantado, pelo mundo afora. Revela-se como um jovem corajoso ao lidar com a morte, quando encontra o morto em um caixão na igreja da colina, onde pernoitara. Diz a narrativa sobre a personagem

---

[15] ANDERSEN, 2011, 64.
[16] *Ibidem.*
[17] *Ibid.*
[18] *Ibid.*

João: "[...] não era de modo algum medroso, pois tinha boa consciência e sabia bem que os mortos não fazem nada"[19].

Seu desprendimento é ainda plausível quando negocia o respeito e a defesa do morto com os "homens terríveis", que queriam destroçar o falecido: "Não tenho mais do que cinquenta tálares! [...] É toda a minha herança, mas dou-a a vós de bom grado se honradamente me prometerem deixar o pobre homem morto em paz"[20]. E acrescenta: "Poderei bem prescindir desse dinheiro, tenho membros saudáveis e fortes, e o Senhor me ajudará sempre!"[21].

João, que se apresenta um jovem saudável e forte, de tão bom os "homens odiosos" riem de sua bondade. Essa característica, "um ser humano bom e inocente" – como narra o conto –, é a condição para ver e ser visto pelos pequenos elfos, que eram vistos somente por pessoas que não são más. E corresponde ao próposito da personagem de querer "ser bom", como declara.

É a própria personagem João que se apresenta quando é indagado pelo estranho que o encontra no bosque: "Para onde vai de viagem?"[22]. E ele responde: "Por aí, pelo vasto mundo afora! [...] Não tenho pai nem mãe, sou um pobre rapaz". E "confessa-se" um crente: "[...] o Senhor me ajudará!"[23].

João é um contemplativo da natureza como se pode constatar na situação da chegada à alta montanha, onde experimenta a beleza, o choro por alegria, uma espécie de prece de gratidão: "– Ó bom Deus! Podia beijar-te, porque tu és tão bom para nós todos e nos deste toda a beleza que há no mundo"[24].

A personagem é configurada também como um jovem enamorado da princesa. E logo que a vê, pela primeira vez, reconhece nela a jovem coroada do sonho na noite em que o pai falecera. Apaixonado por sua beleza manifesta uma nuance de seu perfil de homem decidido: "Quero ir ao Palácio!". Diante de tamanha beleza feminina, ele mostra seu estado de alma hesitante, quando duvida da maldade da princesa: "'Certamente não é verdade', pensou ele, 'que seja uma bruxa má, que mandou enforcar ou degolar os pretendentes que não souberam responder às perguntas"[25]. O seu caráter decidido funda-se na descrição feita pelo narrador no

---

[19] *Idem*, p. 66.
[20] *Ibidem.*
[21] *Ibid.*
[22] *Ibid.*, p. 67.
[23] *Ibidem.*
[24] *Idem*, p. 70.
[25] Idem, p. 72.

relato da situação em que ninguém o convence a desistir de pedir a princesa em casamento; é um jovem como se pode perceber da sua psicologia: otimista.

Era otimista, confiante: "[...] João era de opinião que se sairia bem"[26].

A personagem João é um jovem zeloso de sua aparência, ao preparar-se para ir ao palácio: "[...] escovou os sapatos e as roupas, lavou o rosto e as mãos, penteou o seu bonito cabelo loiro [...]"[27]. Seu caráter decidido e confiante é perceptível inclusive na situação diante do velho rei, que o aconselha a desistir do concurso para a conquista de sua filha, passo que revela ao rei ser um jovem apaixonado, ele diz: "[...] gostar muito da bonita princesa"[28].

Sua índole resoluta ainda é sublinhada no trecho: "João estava pouco preocupado com o que viria a acontecer-lhe. Na verdade, divertia-se"[29]. Tal comportamento reflete a psicologia de uma alma juvenil despojada e otimista. Segue-se a nessa passagem, mais uma vez, atitudes de sua crença em Deus e que denotam sua despreocupação com o futuro, com o que não sabe ou não imagina como acontecerá. Por isso, ele dança confiante pela estrada. João é um apaixonado, um homem comunicativo, positivamente ansioso, que não cessa de contar ao companheiro de viagem sobre a beleza de sua alteza e da gentileza dela para com ele.

O caráter esperançoso e amistoso de João, para com o companheiro, demonstra que ele "fez tudo o que o companheiro de viagem lhe tinha aconselhado", no certame para conquistar a princesa. João é um amigo que desfruta positivamente da amizade do companheiro de viagem.

Emerge aqui uma personagem que perfila o ideal de herói cristão: confiante no seu Deus a quem ora, é bondoso, desprovido de preocupação ante o perigo, como se ensina na palavra de Deus que ele escuta, no relacionamento de amizade na reciprocidade, de fazer para o outro o que faria por si, de estar atento à acolhida dos conselhos do companheiro de viagem, aceitando, portanto, o auxílio concreto e decisivo que o faz herói da empreitada real.

O pai de João é uma personagem doente agonizante, que não sobrevive. Seu perfil, apresentado no conto, é de um velho bom, um homem de fé e afável. Ele reconhece a bondade do filho, olha-o com ternura, depois faz-lhe os auspícios de que "O Senhor bem te ajudará no mundo!"[30], depois respira fundo e falece. Em seguida, é a personagem João quem revela a bondade de seu pai. Sua participação mais relevante na diegese é o anúncio no contexto do

---

[26] *Ibidem.*
[27] *Ibidem*.
[28] *Ibidem*, p. 72.
[29] *Idem*, p. 73.
[30] *Idem*, p. 63.

sonho de João, no qual aparece vivo, dizendo a ele: "Estás vendo que noiva vieste a ter? É a mais bela de todo o mundo"[31]. Anúncio que se torna, pois, o ponto culminante da viagem do filho: o sonho torna-se realidade no conto.

A outra personagem central é o companheiro de viagem, que funciona como auxiliar do herói. O seu encontro com João no bosque, etapa de passagem na viagem do herói, apresenta-nos algum traço dos raros elementos caracterizadores dessa personagem. A sua primeira manifestação na narrativa é assim disposta: "João tinha saído do bosque quando uma voz forte de homem gritou atrás dele"[32].

A personagem companheiro de viagem detem uma voz forte. Mas ele é apresentado pelo narrador, que tudo conhece, como um ser benévolo tanto quanto o jovem João: "[...] ambos eram pessoas boas"[33]. Porém, João o percebe como um homem perspicaz. É o que revela o narrador: "João logo notou que o estranho era muito mais esperto do que ele"[34]. De fato, o companheiro de viagem é apresentado na narrativa como conhecedor de outras terras, portanto, um viajante experiente: "Tinha estado em quase todas as partes do mundo e sabia falar acerca de tudo"[35]. Portanto, o companheiro é um homem prestimoso, um viajante de muitas viagens, uma pessoa de conhecimento que sabe comunicar sobre muitos saberes. Todavia, é ele mesmo que se autocaracteriza quando responde a João sobre aquisição das três varas de feto e vime: "– Posso gostar delas, pois sou um tipo bizarro!"[36]. O fato de ele "ser mais esperto" do que João evidencia-se em algumas ocasiões pontuais: na tomada de iniciativa de cuidar da perna quebrada da velha com a massagem da pomada que ele detém, na ocasião da busca da recompensa pela cura da velha da lenha, no bosque, quando requer as três varas de feto e vime como paga...

De modo similar, ele demonstra sua sagacidade quando o titereiro se vê estarrecido e pesaroso pelo ataque do buldogue à rainha boneca de sua comédia: "Quando a plateia foi embora, disse o estranho, aquele que tinha vindo com João, que iria deixá-la [a boneca rainha do teatro de marionetes] novamente boa"[37] e rejeitando qualquer quantia por besuntar mais seis bonecos do titereiro, ele pede em recompensa "o grande sabre" do dono do teatro de marionetes.

---

[31] *Ibidem.*
[32] *Idem*, p. 67
[33] ANDERSEN, 2011, p. 67
[34] *Ibidem*.
[35] *Ibidem*, p. 67.
[36] *Idem,* p. 68.
[37] *Idem*, p. 69.

O companheiro é um ser dotado de poderes restauradores, poderes de ser sobrenatural ou teurgos, que transmitem vida, encantamento e animação, como a recomposição do corpo da boneca rainha, que a resultou animada; a dança "contagiosa" das seis bonecas, que contagia as "garotas de carne que as viram, [e que] depois se puseram a dançar também"[38].

Uma outra característica perfilar dessa personagem é a sua atitude solidária para com João. Uma das várias manifestações de solidariedade que se verifica é enquanto João está em estado "extasiante" sobre as montanhas, o companheiro também contempla e se põe de mãos juntas a contemplar "bosques e povoações sob a luz quente do sol".

Já o recolher as asas do cisne morto pode ser compreendido, de início, como estranheza, e *a posteriori* como diligência, o que ao final do conto se poderá entender como uma característica preventiva da personagem o companheiro de viagem pelas várias utilizações da espada, o "grande sabre" para auxiliar o herói, elemento da simbologia diairética. Mas, consideremos agora uma situação preparatório, que é o cisne desalentado aos pés dos dois viajantes, um símbolo da epifania luminosa do esquema da ascensão (Cf. DURAND, 2012, p. 154). O cisne branco é a alvura do dia, solar e máscula. A ave que canta morrendo e morre cantando no conto de Andersen é prenúncio de um desejo ainda irrevelado, o casamento com a princesa. Por isso, a personagem o companheiro, que intimamente parece conhecer o futuro e também lê previamente o invisível, previne-se com a aquisição das asas da ave solar (Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, p. 257-259).

O saber do companheiro de viagem – nesse caso, conhecimento sobre a geografia da viagem – é demonstrado quando distingue as montanhas, que João imaginava serem nuvens acumuladas, ao longe. Diz o companheiro: "Não são nuvens, são montanhas. As grandes, belas montanhas, onde se sobe acima das nuvens, no ar fresco! São admiráveis, podes crer!"[39]. Todavia, pode-se notar os seus conhecimentos também no manuseio de sua pomada restauradora, na preparação de cada uma das três provas, às quais João é submetido.

Em um primeiro momento o companheiro apresenta-se, pela sua atitude, com um perfil de conselheiro, no sentido de dissuadir João a abandonar a ideia de se submeter às provas impostas pela princesa. Porém, essa característica se evidenciará sobretudo na preparação imediata para cada uma das provas. Nessas situações, portanto, o companheiro revela-se conselheiro, amigo, solícito preparador das respostas: auxiliar do herói.

Outra nuança caracterizadora do companheiro de viagem está na acolhida a João, na estalagem, quando retorna do palácio já da primeira vez. O perfil manifesto aqui é o do ser

---

[38] *Ibidem.*
[39] ANDERSEN, 2011, p. 68.

afável, apesar de ser apresentado na narrativa "muito aflito", quando o companheiro tenta ainda demover João de sua decisão de submeter-se às provas e declara: "Eu gosto tanto de ti [...], bem podíamos continuar juntos, e agora tenho de perder-te! Tu, pobre e caro João, bem podia chorar, mas não quero perturbar a tua alegria na última noite em que talvez estejamos juntos"[40]. Sua afabilidade se concretiza na preparação de uma "grande poncheira", para brindar a alegria de João e a saúde da princesa pretendida; na fineza com que agasalha o jovem "embriagado" em sua cama. E igualmente, quando dissimula ter sonhado as respostas das duas primeiras provas, apresenta essa afabilidade, ou mesmo quando demonstra contentamento quando João conta sobre cada prova vencida.

Duas outras características da personagem, o companheiro de viagem, são evidentes nas relações imperceptíveis, mas "reais", entre ele, a princesa e o feiticeiro: a de se tornar invisível e a de ser "repressor" para com os dois, quando os açoita com as varas de feto e vime nos três voos noturnos até a montanha e no retorno ao palácio. Essa personagem é, todavia, configurada na narrativa de Andersen com traços psicológicos, não físicos. Seu perfil é todo revelado na perspectiva de qualidades de seu caráter até ser mostrada, ao final da narrativa, como um ser sobrenatural ou sobrenaturalizado. Suas atribuições de auxiliar do herói se manifestam em uma personagem diligente, um tipo bizarro, de grande conhecimento, afável, solidária, capaz de se tornar invisível. Sendo essa última, o atributo para os feitos magnânimos de ajuda ao herói.

O velho rei é a personagem para a qual João se apresenta como pretendente da princesa. De fato, o rei é caracterizado, em primeira mão, pelo narrador ququando dá a voz a outra personagem: "O hospedeiro contou-lhe que o rei era um bom homem, que nunca tinha feito mal a ninguém, nem a este nem àquele [...]"[41]. Acresce-se no decorrer da narrativa outro traço desta personalidade régia que, além de sentir desgosto pelas desgraças dos pretendentes enforcados ou degolados [por não responderem a contento às provas da princesa], apresentava uma prática piedosa. Diz o conto[42]: "O velho rei estava tão aflito com tanto desgosto e tanta desgraça que, cada ano, um dia todo, ficava de joelhos com todos os seus soldados e rezava para que a princesa se tornasse boa". Além disso, percebe-se que o rei é muito receptivo para com João – ao bater a porta, ele entra – o rei estende-lhe a mão.

---

[40] *Idem*, p. 73.
[41] ANDERSEN, 2011, p. 70-71.
[42] *Idem*, p. 71.

A aflição do rei que veste pijama de riscas e pantufas bordadas é manifesta quando sabe que João é um novo pretendente da princesa: "[...] logo que pôde ouvir que era um pretendente, começou a chorar de tal forma que tanto o cetro como a maçã [de ouro] caíram no chão, e ele teve de enxugar os olhos no pijama. Pobre velho rei!"[43].

Nota-se fazer parte da personalidade do rei a atitude de aconselhar. O rei alerta João a desistir de seu intento, de ser pretendente: "– Deixa disso! [...]. Estás louco, como todos os outros. Verás!"[44]. Para endossar sua ação de aconselhamento, de apelo e confidência, ele faz ver a João os restos dos pretendentes já enforcados: "– Aqui podes ver! [...] – Passará contigo como com todos os outros que aqui vieram. Deixa, portanto, essa ideia, isso me faz verdadeiramente infeliz, pois me sinto culpado"[45]. A aflição do rei o faz "tão desgostoso que não podia comer nada, e as broas [oferecidas pelos pajens] eram-lhe também demasiado duras"[46].

Verifica-se também que o rei figura como um homem de porte atlético e de personalidade alegre, que estava coarctada. Sua alegria é manifestada quando do sucesso de João (na primeira resposta): "– Hurra! – como velho rei ficou contente, deu uma cambalhota e depois ficou de pé, e todos bateram palmas para ele [...]"[47]. O Velho rei é considerado tão bom que, devido ao seu gesto reativo de dar cambalhota pelo sucesso de João à primeira prova, faz a corte inteira imitá-lo, após o êxito da segunda prova.

Em síntese, o velho rei é caraterizado como uma personagem sensível: sente aflições diante do comportamento da filha; tem atitudes piedosas; expressa alegria pelo sucesso de João na conquista da princesa. Fortes atributos psicológicos como a bondade, respeito pela vida e receptividade para com o outro. E como atributo de conduta revela que sabe aconselhar. De fato, como conta o hospedeiro da estalagem onde se alojam João e o companheiro de viagem – replicamos –, "o rei era um bom homem, que nunca tinha feito mal a ninguém, nem a este nem àquele [...]"[48]. O narrador sela a descrição da personagem régia com a relação rei-avô e netos, ao mencionar que ele permitia aos pequeninos cavalgarem em seus joelhos e brincarem com seu cetro. Atitude relacional entre as gerações.

---

[43] *Idem,* p. 72.
[44] *Ibidem*.
[45] *Ibidem*.
[46] *Idem*, p. 73.
[47] *Idem*, p. 76.
[48] ANDERSEN, 2011, p. 70-71.

Personagem precípua é a princesa, que é apresentada como um protótipo da beleza feminina. Elogiada por sua formosura, desde a fala do pai de João, em seu sonho. A bela princesa é figurada nas seguintes passagens e contextos: no sonho de João, é o pai dele que mostra: "– Estás vendo que noiva vieste a ter? É a mais bonita de todo o mundo!"[49].

Também o hospedeiro apresentara o perfil da princesa com seus atributos de ser formosa, má e feiticeira: "[...] a filha [a princesa], sim, Deus nos livre!, era uma princesa má. Beleza não lhe faltava, ninguém podia ser tão bela e encantadora como ela, mas para que servia isso? Era uma feiticeira má, terrível, culpada de muitos príncipes terem perdido a vida"[50].

Essa imagem da bela moça, que estava guardada na memória da personagem João, aflora quando da passagem de sua alteza pelos arredores da cidade: "A princesa era tal e qual a moça bonita com a coroa de ouro na cabeça com quem sonhara na noite em que o pai morrera. Achou-a tão bonita e não pôde deixar de ficar totalmente enamorado dela"[51].

A princesa de tão esplêndida põe João em dúvida se ela possa ser uma mulher tão má... Seu aspecto encantador, reconhecido por João, manifesta-se então no contexto de sua cavalgada com as doze jovens vestidas de seda branca com tulipas de ouro às mãos, montando corceis negros. A princesa montada em cavalo branco decorado com diamantes, rubis, ouro, trazia a "coroa de ouro na cabeça" com "pequenas estrelas do céu e o manto [que] era tecido com mais de mil asas de belas borboletas. Contudo era muito mais bonita do que todas as suas roupas"[52].

O reconhecimento de tal beleza e seu enamoramento são os predicados que movem João a decidir pela ida ao palácio para encaminhar o pedido da princesa em casamento. A formosura ou poder de sedução da princesa parece ter um crescendo, à vista de João, pois à sua entrada no dia da primeira prova, ela estava "ainda mais bonita do que na véspera [...]"[53].

E é na noite de núpcias, após as imersões na água, com as três penas de cisne e as gotas dadas pelo companheiro de viagem, que a princesa libertada do feitiço "estava mais bonita do que antes e agradeceu-lhe [a João] com lágrimas nos lindos olhos [...]"[54].

Portanto, a princesa é perfilada com seus atributos de formosura com os adornos de pedras e metais preciosos (diamantes, rubis, ouro), efeitos luzentes e cores vivas; seu lado

---

[49] *Idem*, p. 63.
[50] *Idem,* p. 71.
[51] *Ibidem*.
[52] *Ibidem.*
[53] ANDERSEN, 2011, p. 76.
[54] *Idem*, p. 79.

interior ou comportamental é enunciado como uma feiticeira, cuja maldade manifesta-se associada aos acordos que faz com o feiticeiro. Assim seu aspecto "bruxesco" aparece no âmbito noturno, quando sai voando "numa grande capa branca e com asas pretas e longas, por sobre a cidade, dirigindo-se para uma montanha"[55], nas três visitas ao feiticeiro antes de cada prova, e também na noite de núpcias quando, submetida ao ritual de imersão na água pelo herói, ela se transforma, primeiro, em cisne negro, depois em cisne branco com anel preto ao pescoço.

À terceira imersão manifesta-se a mais bonita, está agradecida, a princesa de "lindos olhos". Ela havia recuperado também a beleza interior, está livre do feitiço. Esse microenredo revela o simbolismo rítmico da noite de núpicas, configura já o ato copulativo dos nubentes. O conto de Andersen apresenta uma inversão patente no simbolismo da ave solar. O cisne negro no qual se metamorfoseara a princesa, imediata e progressivamente, nas imersões na água lustral, converte-se em cisne da luz. Durand (20012, p. 154), lembrando a descrição de Jung de que a raiz sanscrita de *schwan* (canto do cisne é morte por amor ou morte amorosa), afere que este é "a manifestação mítica do isomorfismo etimológico da luz e da palavra" contida quase exclusivamente no cisne branco. E a palavra como luz é "hipóstase simbólica da onipotência" (DURAND, 2012, 154), sinalização de que a princesa será libertada do feitiço: gostar ocultamente de outro, o feiticeiro. Tanto é que, no epílogo do conto "O companheiro de viagem", o simbolismo invertido do cisne negro, referência à noite e feminilidade (Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, p. 257), ela necessitará ser purificada nos três mergulhos na "grande bacia" com a água lustral, preparada com as três penas das asas do cisne branco e as gotas do frasco dado pelo companheiro de viagem a João. Há uma espécie de bstismo, típico do simbolismo diarético ou da separação. Torna-se a princesa, ao fim, cisne branco: simbolismo do desejo (Cf. BACHELARD, 1989, p. 152), uma imagética referência, simbolicamente quase camuflada, à libido e à rítmica da sexualidade humana.

O simbolismo das três penas que estão entre os elementos libertadores do feitiço da princesa compreende um isomorfismo que remete à ascensão celeste, dada a sua característica de leveza, mesmo na água lustral. Essas são associadas ao simbolismo lunar e da fertilidade. Chevalier e Gheerbrant (2016, p. 724-725) associam à força ascendente e ao crescimento vegetal (fertilidade). Como essas três penas a serem imersas nas águas da "grande bacia", para mergulhar a princesa, assume-se assim um valor votivo, que pelo seu simbólico poder aéreo

[55] *Idem*, p. 74.

libertará, com a água e as gotas "misteriosas" do frasco, a princesa de sua condição "bruxesca". A pena molhada no preparo da água lustral, no conto de Andersen, é sacrifício e libertação, simbolicamente atuados (Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, 2016, p. 725).

Outra personagem de importante atuação no conto é o feiticeiro. Caracterizado como se fosse um rei, o "velho feiticeiro com a coroa na cabeça odienta e um cetro na mão"[56], usava uma longa barba preta. O que demonstra certa realeza. Posta-se em um "trono [...] de vidro branco de leite", cujos coxins "eram ratos pretos pequenos que se mordiam nas caudas"[57].

O feiticeiro é símbolo das "energias criadoras instintivas não disciplinadas, não domesticadas e que podem desdobrar-se em oposição aos interesses do ego, da família". Assim é caracterizado por Chevalier e Gheerbrant (2016, p. 420). É visto também como a antítese do demiurgo, força perversa de aspecto noturno, cuja função é enfeitiçar a princesa.

Deduz-se do pedido do feiticeiro à princesa que ele é uma espécie de canibal: "[...] não te esqueças: quando amanhã à noite voltares para ver-me, traz-me os olhos dele, que eu os quero comer!"[58]. Alusão a identificação com a imagem o cão devorador, vencido pelo demiurgo invisível, o companheiro de viagem. De fato, antes da terceira prova, o feiticeiro solidário com a princesa acompanha-a ao palácio, tendo a cabeça odienta decepada pelo companheiro de viagem, ocasião em que se mostra incauto e vencido. Remetendo ao simbolismo do bem que vence o mal, marcadamente presente na efabulação de Andersen.

O conto "O companheiro de viagem" apresenta cada personagem central com um perfil singular. Por "personagem central", entendemos aquelas que apresentam maior atuação no enredo desse conto. Cada uma delas é única em seu desempenho, embora solidárias ou no bem ou no mal. O companheiro estabelece essa relação solidária com João em todo a narrativa, explicando ao final do conto ser motivado por uma retribuição; o rei igualmente se compadece de João e com ele se alegra pela conquista da princesa. Naturalmente essas se revelam solidariedade no bem, no positivo para atingir a meta da realização do herói.

Vale lembrar que há uma outra solidariedade entre a princesa e o feiticeiro. O autor parece perfilar suas personagens para o embate entre o bem e o mal como substrato de suas ações, para apresentar ao final, a vitória da bondade, da confiança, do bem.

---

[56] *Ibidem,* p. 74-75.
[57] *Ibidem,* p. 74.
[58] *Idem*, p. 75.

A personagem João situa-se na esfera da bondade da natureza humana, enunciada pelo cristianismo – embora não seja uma exclusividade desse –, mira o seu objetivo em uma atitude de coerente entrega à serenidade, como uma manifestação de confiança em seu Deus, como um reflexo do que aprendera e ouvira nas últimas horas do pai agonizante. Por isso, contará em suas atitudes de coragem e determinação com a decisiva ajuda do auxiliar, para atingir seu intento; o companheiro de viagem é a personificação pródiga do auxílio ao herói, é ele quem primeiro vence em cada prova, ocultamente, enquanto o herói manifesta em público toda a sua força ao vencer as provas. Resulta, pois, da análise, a relacionalidade solidária entre essas duas personagens como a motivação da viagem do herói, que é conquistar a princesa e receber a recompensa por isso: o reino para o herói após a morte do rei.

A princesa, motivo da jornada do herói, apresenta-se de modo bivalente: é o "objeto" da conquista, mas a sua atitude hostil, adversariamente, configura-a como detentora do mal que se opõe a João, até ser submetida à purificação na noite de núpcias.

Já o rei com seus conselhos a João, com seu rejubilar-se pelos êxitos do novo pretendente, parece ser, a princípio, um "oponente" valorosamente positivo, quer preservar o herói da desgraça, e no decorrer da história se manifesta como um "auxiliar", um aliado, pelas suas reações de júbilo ante as respostas bem-sucedidas do herói.

O feiticeiro personifica a ação adversária ao herói, comanda a escolha das perguntas: objeto das provas. E é transformado ele próprio em objeto da decisiva prova do herói: teve a cabeça decepada para João apresentar à princesa. Se pensarmos nas relações entre essas personagens na perspectiva de Greimas (Cf. MELETÍNSKI, 2015, p. 215), que se constitui como uma rede, ao apresentar a análise das personagens no conto maravilhoso, podemos associá-la aqui a esse conto literário. Descrevendo a estrutura de um modelo de relações entre as personagens, Meletínski dispõe que essas se estruturam horizontalmente: "Doador – objeto -> recebedor", tendo como analogia "ajudante – sujeito <– adversário", mas estabelece uma relação vertical entre o "objeto <– sujeito". Desse modo, tendo em consideração esse modelo, poderíamos ver as relações entre as personagens de "O companheiro de viagem" como um esquema em que o companheiro e o rei configurariam o auxílio solidário do herói, são imagens-símbolos de uma solidariedade. O "recebedor" é João, o herói. Ele desempenha o papel de "sujeito", que na narrativa de Andersen se apresenta como um herói especial, ele motiva a situação desafiadora, leva-a publicamente a termo, mas não prepara, depende do auxiliar, recebe respostas e instrumento de seu "doador", o companheiro de viagem. O adversário ou "antagonista" do herói é personificado pelo feiticeiro e também pela própria princesa. Aquele até a noite em que teve a cabeça decepada, ela até a noite de núpcias.

A peculiaridade que a narrativa de Andersen apresenta é que tanto a princesa quanto o feiticeiro tornam-se como que "objetos" das provas. Ele instrumento para a derradeira resposta à prova do herói; ela "fim" último da jornada do herói. Temos então que a cabeça decepada do feiticeiro se inclui, pois, como simbolismo da separação.

Em síntese, a relação do companheiro de viagem com João se molda no "saber" no sentido de dispor de certo conhecimento para atuar; as do companheiro de viagem com o feiticeiro e a princesa se moldam em "poder", enquanto a modalidade da relação entre João e a princesa se faz na perspectiva do "querer". Três verbos que remetem ao simbolismo ascensional na perspectiva do imaginário literário: "poder" associado ao gládio, "querer" e "saber" aos simbolismos da intimidade (Cf. DURAND, 2012, p. 152).

Observa-se, no entanto, que a narrativa literária de Andersen manifesta toda uma constelação de personagens secundárias, as quais imprimem um imaginário coletivo do reino do velho bom rei. São súditos do "reino da bondade" que se solidarizam nos tempos de apreensão e no tempo de alegria, como se pode notar na seguinte passagem: "O velho rei [...] ficava de joelhos com todos os seus soldados e rezava para que a princesa se tornasse boa. [...] As velhas que bebiam aguardente vestiam luto antes de beber, pois assim manifestavam sua tristeza, já que mais não podiam fazer". Assim configura-se a circunstância do reino, com a chegada no novo pretendente, no conto de Andersen[59].

Igual imagem simbólica de solidariedade se percebe nos seguintes microenredos:

> Todos na cidade já sabiam que chegara um novo pretendente para a princesa, e havia, portanto, uma grande desolação. A casa das comédias ficou fechada, todos os pasteleiros misturavam farinha preta nos seus porcos feitos de açucar, o rei e os sacerdotes estavam ajoelhados na igreja. Havia muita agitação, pois João não teria melhor sorte que os outros. (ANDERSEN, 2011, p. 73)

Outra imagem de solidariedade aparace no momento de uma das provas do herói: "[...] todos bateram palmas para ele [o rei] e para João, que tinha adivinhado a resposta da primeira questão". Outra atitude solidária coletiva encontramos quando João vence a terceira prova:

> Todos gritaram hurras, a formação da guarda tocou músicas nas ruas, os sinos soaram e os pasteleiros tiraram a farinha preta dos seus porcos de açucar, pois agora havia alegria. Três bois completamente assados, reacheados de patos e galinhas, foram colocados no meio do mercado, qualquer pessoa podia cortar um pedaço. Nos repuxos de água jorrava o mais belo vinho e, se se comprava um biscoito de um xelim na padaria,

[59] ANDERSEN, 2011, p. 71

> recebia-se seis grandes bolachas como contrapeso, e bolachas recheadas com passas. (ANDERSEN, 2011, p. 78)

E a imagem-símbolo da festa coletiva se revela na cidade iluminada, nos soldados que disparam canhões, nos meninos que soltam estalinhos, no saborear as refeições e brindar as bebidas, nas danças dos senhores distintos e das mulheres bonitas, nas cantorias que podem ser ouvidas ao longe (Cf. ANDERSEN, 2011, p. 78). Todos estão em relações de júbilo pelo sucesso de João.

Essas relações se estabelecem, todas, em um espaço que acolhe as personagens em suas interações com o meio ambiente e entre elas, o reino.

Tendo refletido sobre as personagens centrais do conto de Andersen passemos então ao exame dos espaços que compõem a viagem arquetípica no conto anderseniano.

4.1.3 As variadas marcas do espaço da viagem em "O companheiro de viagem"

A viagem do herói, na presente narrativa, tem o seu espaço de partida e o de chegada intencional ou coincidentemente em duas imagens de "casa". A variedade de espaços da viagem revela uma diversificada ambientação interna e externa no percurso das personagens João e o companheiro de viagem, encontrando-se com outras personagens.

O conto inicia-se em um ambiente doméstico, onde dominava aflição e solidão, é o que se deduz, pois, como representação da casa do pai de João: "Não havia mais ninguém além dos dois no pequeno quarto. A luz sobre a mesa estava quase se extinguindo e era tarde da noite"[60].

Outra passagem apresenta o contexto de funebre na casa: "Ajoelhou-se diante da cama e beijou a mão do pai morto, chorou muitas lágrimas amargas, por fim fechou os olhos e dormiu com a cabeça nos pés duros da cama"[61]. A solidão vivenciada na casa do pai de João é intensificada no trecho: "Então, [João] acordou [...], o pai jazia morto e frio no leito, ninguém estava com ele. Pobre João!"[62]. Das poucas indicações descritivas da casa do pai, oferecidas pelo narrador, o leitor somente pode deduzir que sua casa era pequena e pobre, e na circunstância ambiental de obscuridade reflete aflição, solidão e morte.

---

[60] *Idem*, 2011, p. 63.
[61] *Ibidem*.
[62] *Ibidem*.

Outro ambiente que se apresenta em seguida, nessa narrativa de Andersen, é o cemitério onde "uma semana depois, o morto foi enterrado"[63]. A campa como se diz em português lusitano é a menor habitação. A sepultura, portanto, na qual João presencia que "lançavam terra sobre o caixão, viu ainda o último canto deste, mas com a pá de terra seguinte que foi lançada também desapareceu"[64]. Ao redor da sepultura há quem cante um salmo, que soou bonito, mas há lágrimas da tristeza de João. Também o sol brilha nas árvores verdes, são elas de consolo para João, como se a solidão ainda dominasse ali também: "Não deves ficar tão aflito, João! Podes ver como é belo o céu azul. Ali está agora o teu pai, que pede ao bom Deus que tudo te corra sempre bem!"[65]. Emerge assim a alusão a outra "morada", "o céu azul" onde agora está o pai que intercede por João. É uma outra modalidade de casa visto ao modo sobrenatural, onde se experimenta a bondade de seu Deus, a intercessão do pai, a esperança de que tudo corra sempre bem. O que reflete um contexto de intimidade que a casa simboliza.

Vale ressaltar que o espaço do cemitério pode ser deduzido pelo leitor como recinto onde as árvores verdes, os ramos de castanheiros e os passarinhos parecem estar solidários com João; são esses últimos que estão contentes por saberem que "o morto estava agora lá em cima no céu, tinha asas muito mais bonitas e maiores que as suas, estava feliz, pois tinha sido bom aqui na terra e lá em cima estava contente"[66]. Percebe-se outra atitude de solidariedade na narração de que a sepultura fora adornada com areia e flores, por pessoas estranhas a João, mas que demonstram amizade ao pai morto. A sepultura é, pois, um jardim de flores expressão do bem que querem ao morto, ao qual João acrescenta o símbolo de sua crença, "uma grande cruz de madeira", onde reza pai-nosso e pede a intercessão do pai a Deus para que tudo lhe corra bem.

Esse é, pois, o espaço urbano das vivências de João: a casa do pai e o cemitério, morada do morto.

E João parte em viagem, como nos apresenta o narrador indo por diversos ambientes passadiços (externos ou internos) de uma viagem.

O primeiro lugar transitório da viagem do herói é um campo onde as flores "estavam frescas e bonitas à luz quente do sol e acenavam ao vento como se quisessem"[67] saudá-lo. Desse ambiente aberto, João contempla a igreja onde foi batizado e tinha estado aos domingos

---

[63] *Ibidem.*
[64] *Idem*, p. 64.
[65] *Ibid., p. 64.*
[66] *Ibidem.*
[67] ANDERSEN, 2011, p. 64.

a cantar salmos com o pai. Nessa sua observação vê o duende da igreja sobre a torre, que o "saúda", como a deseja-lhe boa viagem.

Adiante encontra pousada. É a primeira noite, e João tem como cama um monte de feno: "outra cama não teve"[68]. Tem por quarto ao relento o campo com montes de feno e cujo teto é o céu azul. Tem a natureza como sua casa: "A erva verde com as flores vermelhas e brancas eram tapetes"[69]; como proteção "os arbustos de sabugueiro e as roseiras bravas"[70] e "como bacia de água tinha todo o regato com clara água fresca, os jungos faziam reverência e diziam tanto 'boa-noite!' como 'bom-dia!'"[71]. Tinha a lua: "lâmpada da noite, sob o teto azul, e não pegava fogo nas cortinas"[72]. Nessa casa-natureza, João dorme até o sol alto: "Acordou só quando [...] todos os passarinhos em volta cantavam "bom-dia! Não se levanta?"[73]. Toda a rica configuração desse "quarto ao natural" de João – parece-nos – quer indicar que a natureza seja a casa do ser humano, a casa da humanidade, "picturalmente" construída em palavras que remetem à harmonia da Criação.

Nessa "casa" é acionado não apenas o "despertador" do cântico dos passarinhos dando bom-dia, mas também os sinos que "tocavam na igreja, era domingo"[74], revela-se então outra "casa", local de união com o transcendente: João vai à igreja, onde as pessoas vão ouvir o sacerdote, ele canta salmo e ouve a palavra de Deus. Há uma identificação desse outro tipo de "casa", a igreja, como aquela que o jovem João frequentara com o pai, onde havia recebido o batismo, narra o conto.

O cemitério adjacente à igreja presentifica em João a recordação do cemitério onde fica a campa do pai, a pequena morada. Então, ele limpa a erva alta das sepulturas, em uma atitude compensatória de que alguém assim faria, limpando a sepultura de seu pai e decorando-a, como faz ele naquelas que ali encontra. À entrada do cemitério tem, como se fosse o "guardião", um velho pedinte apoiado em uma muleta, a quem João doara as moedas de prata.

Outra "casa" em que, na segunda noite, João encontra abrigo para proteger-se do mau tempo é uma igrejinha no alto de uma colina. Aconchega-se em um canto, junta as mãos, "disse sua oração da noite e, antes que se desse conta, dormiu e sonhou, enquanto trovejava e relampejava lá fora"[75]. A "casa", aqui, combina proteção e relação com o transcendente e é

---

[68] *Idem,* p. 65.
[69] *Ibidem.*
[70] *Ibidem.*
[71] *Ibidem.*
[72] *Ibidem.*
[73] *Ibidem.*
[74] *Ibidem.*
[75] ANDERSEN, 2011, p. 66.

onde encontra um morto no caixão, a quem pode defendê-lo de ser destroçado, mediante a doação de seus cinquentas táleres. A "casa" aparece como o lugar da partilha na gratuidade sem possibilidade de recompensa, devido a tomada de iniciativa generosa em advogar o morto de abusos fúnebres. Espaço em que João "vence" ou dissimula inclusive o riso desdenhoso para com ele, dos homens maus que destroçavam o morto.

Na madrugada, João segue viagem e encontra-se de novo a contemplar a "casa" que é o bosque, "onde a lua podia brilhar por entre as árvores". Dessa vez não são as flores, mas os elfos pequeninos que se relacionam com a personagem sem "se deixarem perturbar, sabiam bem que ele era um ser humano bom e inocente, pois apenas as pessoas más não conseguem ver os elfos", expõe o narrador. Os elfos têm como assento as "grandes gotas de orvalho". A terra como "casa" é o que se depreende desse lugar passadiço.

Como um prolongamento desse espaço da "casa" na viagem, temos o abrigo de "uma grande árvore" onde João e o companheiro de viagem "se sentam [...] para comer o pequeno almoço". Casa-lugar da refeição e da recepção da velha das três hastes de vime e feto é o bosque. Espaço da cura e da negociação das hastes, símbolo das armas mágicas.

O caminho é uma contemplação das belas montanhas até chegarem a outra "casa" de passagem: "[...] entraram numa estalagem a fim de repousar e adquirir forças para a marcha do dia seguinte"[76]. A hospedaria, nessa passagem, identifica-se mesmo com o lugar do repouso, do refazer-se das forças físicas e psíquicas, inclusive pela possível diversão. É nessa paragem que acontece a comédia do titereiro, o lamentável abocanhamento da boneca rainha pelo buldogue, e sua restauração pela pomada besuntada pelo "estranho que tinha vindo com João"[77]. A "casa", a taberna espaço do divertimento: do teatro e da dança. O teatro concretizado por uma "comédia agradável e muito alegre"[78]; pela dança "contagiosa" que parte das seis bonecas besuntadas, as quais "logo se puseram a dançar. E mostrando-se tão encantadoras que todas as garotas, as garotas de carne que as viram, depois se puseram a dançar também"[79]. Assim, dançam na hospedaria inteira: cocheiro e cozinheira, criados de mesa e criadas de quarto, todos os estranhos e as pás de fogão e as tenazes do fogão...

O espaço externo, o do caminho dos dois viajantes, "através dos grandes bosques de pinheiros"[80], atinge as altas montanhas, onde é "tão alto que as torres das igrejas, lá embaixo,

---

[76] *Idem*, p. 68.
[77] *Idem,* p. 69.
[78] *Ibidem*.
[79] *Ibidem.*
[80] ANDERSEN, 2011, p. 70.

ao fundo, pareciam pequenos grãos vermelhos”[81]. E nesta altura há o encontro com o “belo mundo que João nunca tinha visto antes”[82]. É o espaço onde experimentam a comoção pela beleza vista e ouvida: “[...] o sol brilhava tão quente vindo do ar azul fresco! Ouviu também os caçadores tocar as trompas entre os montes, tão bela e encantadoramente, que lhe vieram aos olhos lágrimas de alegria, e não pôde deixar de dizer: – Ó bom Deus! Podia beijar-te, porque tu és tão bom para nós todos e nos deste toda a beleza que há no mundo”[83].

Nesse mesmo espaço acontece o canto do cisne, pairando no ar. Depois “foi enfraquecendo mais e mais, baixou a cabeça e caiu, muito lentamente lhes caiu aos pés, morta, a bela ave”[84]. O companheiro de viagem retém as asas da ave morta. É a aquisição de um objeto maravilhoso para as provas do herói. Prosseguindo viagem por esse espaço montanhoso avistam “uma cidade grande, com mais de cem torres que brilhavam como prata à luz do sol”[85]. A visão espacial da cidade é assim picturalmente narrada: “No meio da cidade havia um belo palácio de mármore, coberto de ouro vermelho, e ali vivia o rei”[86].

Uma outra “casa” acolhe João e o companheiro de viagem em seu percurso. Trata-se da hospedaria fora da cidade real onde ficaram “a fim de preparar-se, pois queriam apresentar-se condignamente nas ruas”[87]. É a “casa” onde o hospedeiro conta a bondade do rei, a maldade e beleza da princesa, de onde João presencia a passagem da princesa com as doze jovens que a acompanham em cavalgada, e reconhece nela a jovem do sonho. Essa hospedaria torna-se a sua casa, espaço das convivências, da estreita amizade com o companheiro de viagem, da preparação às provas. A partir desse espaço físico, dessa casa, a hospedaria, é que se estreitam as relações com as pessoas da cidade real, por parte de João; e doutra parte, a do companheiro de viagem, as relações noturnas com a princesa, o feiticeiro e os componentes do interior da montanha, casa do feiticeiro.

O espaço como imagem de “casa” aparece ainda como palácio real, apresentando sua dimensão externa e interna. Exteriormente caracterizado por sua situação no meio da cidade, tendo em sua composição por um jardim de horrores, que o rei faz ver a João em sua primeira visita ao palácio. O palácio é a “casa” onde se estabelecem as relações, primeiramente, entre João e o rei, que tenta fazê-lo desistir de ser pretendente da princesa, mostrando-lhe no exterior do palácio “o jardim de recreio da princesa, que tão horrível aparecia. Do alto de cada

---

[81] *Ibidem*.
[82] *Ibidem*.
[83] *Ibidem*.
[84] *Ibidem*.
[85] *Ibidem*.
[86] *Ibidem*.
[87] *Ibidem*.

árvore pendiam três, quatro filhos de reis que haviam pretendido a mão da princesa, mas que não tinham sabido responder àquilo que ela lhes tinha perguntado"[88]. A descrição desse recinto é caracterizada por um espaço do horror: ao soprar do vento, os ossos desconjuntavam-se, assustando inclusive os passarinhos que não mais ousavam voltar àquele jardim. "Todas as flores estavam apoiadas com ossos humanos e nos vasos de ervas havia cabeças de mortos que riam"[89]. A configuração pictural do jardim descrita nas palavras do narrador remete a uma ironia característica da situação: "Era realmente um jardim para uma princesa!"[90]. O jardim do palácio é espaço de horror apresentado em imagens concretas; os cadáveres, que o rei faz ver a João como argumento simbólico do que pode vir a acontecer a ele; e não o assustam.

A cidade. O espaço urbano presente na narrativa é "a grande cidade", em que se situa o palácio real. É configurado do ponto de vista arquitetônico como uma vasta cidade com a casa das comédias, as mais de cem construções com torres prateadas e, ao centro, o palácio real em mármore coberto de ouro vermelho, mas também como centro para as pessoas que exercem eficaz comunicação: "Todos na cidade já sabiam que chegara um novo pretendente para a princesa, e havia, portanto, grande desolação. [...] todos os pasteleiros misturavam farinha preta nos seus porcos feitos de açúcar, [...]. Havia muita agitação [...]"[91].

E à noite a cidade reflete a tranquilidade típica de um reino imaginário: "Reinava um grande silêncio em toda a cidade"[92]. Um silêncio desolador que é apreensão.

Nessa noite do mesmo dia, um outro espaço se configura como a meta do voo da princesa e do invisível companheiro de viagem. Narra o conto: "[...] chegou à montanha e nela bateu. Reboou o trovão, enquanto a montanha se abria e a princesa entrava"[93]. O espaço interior da montanha, lugar das profundezas, é descrito com "um corredor longo, negro, cujas paredes brilhavam maravilhosamente"[94]. O autor lança mão de um recurso ecfrástico, como faz em diversos microenredos: "[...] a *ekphrasis* dá movimento a figuras estáticas [...], fazendo-as mover e, porventura, falar" (GOMES, 2015, p. 34).

A "caverna" tem um aspecto de ambiente de horror: "[...] paredes brilhavam maravilhosamente, por causa de milhares de aranhas venenosas que subiam e desciam nas

---

[88] ANDERSEN, 2011, p. 72.
[89] *Ibidem.*
[90] *Ibidem.*
[91] *Idem*, p. 73.
[92] *Idem*, 74.
[93] *Ibidem.*
[94] ANDERSEN, 2011, p. 74.

paredes e brilhavam como fogo”[95]. Esse recinto é “uma sala grande, construída de prata e de ouro”. O seu ornato são “flores tão grandes como girassóis, vermelhos e azuis, brilhando nas paredes”[96]. Mas tal ornato é apenas efeito do que não se podia pensar à primeira impressão, pois “ninguém podia apanhar as flores, porque os caules eram cobras horrendas e venenosas e as flores eram fogo que lhes saía da boca”[97].

Se as paredes eram revestidas de aranhas venenosas em movimento, o teto era constituído de “pirilampos luzentes e morcegos azul-celeste, que batiam com as asas pesadas”[98]. Toda essa ambientação é descrita para contextualizar com evidência um trono “de vidro branco de leite”[99]. O trono estava sustentado “por quatro esqueletos de cavalos, que tinham arneses das aranhas venenosas”[100]. Seus coxins para assentar “eram ratos pretos pequenos que se mordiam nas caudas”[101]. Como baldaquino havia “um teto de teia de aranha cor-de-rosa, ocupado e cheio das mais bonitas mosquinhas verdes”, que fazem o seu efeito: “brilhavam como pedras preciosas”[102]. É o assento do velho feiticeiro.

O ambiente da “caverna” apresenta-se em um dinamismo rítmico, quase melódico, não apenas pelo movimentado aspecto “arquitetônico” com suas paredes revestidas de aranhas a fervilhar. O espaço cavernoso da montanha do feiticeiro é, portanto, animado por um concerto horrendamente divertido: gafanhotos grande e negros que tocam “gaita de boca e os mochos” batem “em suas próprias barrigas, pois não tinham nenhum tambor”[103]. Havia cortesãos que “eram gentis e distintos, mas notando bem via-se que outra coisas não eram senão cabos de vassoura com repolhos por cima, que o feiticeiro tinha enfeitiçado, dando-lhes vida e vestidos bordados”[104], servindo apenas para mostrarem-se. Nesse dinamismo melódico, o recinto é um verdadeiro *dancing room* para o feiticeiro e a princesa. Esse espaço, configurado como fisicamente horrendo, é o reino oculto do feiticeiro, onde ele agenda os encontros noturnos com a princesa e trama as provas para o pretendente da vez.

Para chegar a bom termo de nossa percepção espacial no conto de Andersen, “O companheiro de viagem”, verificamos que a ideia de casa, o arquétipo da “casa”(habitat) e lugares passadiços que se configuram como: casa paterna de João; a campa onde jaz o pai, no

---

[95] *Ibidem*.
[96] *Ibidem*.
[97] *Ibidem*.
[98] *Ibidem*.
[99] *Ibidem*.
[100] *Ibidem*.
[101] *Ibidem*.
[102] *Ibidem*.
[103] *Ibidem*.
[104] *Idem,* p. 75.

cemitério de sua cidade; campo de flores frescas e bonitas de sua terra; as cidades onde jamais teria estado; o campo no bosque onde dorme sobre o feno; a igreja da liturgia dominical com o cemitério adjacente; a igrejinha da colina onde se abriga do temporal e negocia a defesa do morto; o grande bosque dos elfos; a estrada onde encontra o "estranho" esperto que se torna sua companhia na viagem; a grande árvore onde tomam o pequeno almoço e encontram a velha das três varas de feto e vime; a hospedaria onde há a taberna para a comédia do titereiro; o cimo das montanhas de onde se veem torres como pequenos grãos vermelhos, na qual o companheiro adquire as asas do cisne morto; a hospedaria fora da cidade; o palácio real; a "grande sala" da montanha do feiticeiro; o quarto de núpcias no palácio real; a cidade real iluminada em congratulações pelo sucesso de João.

A categoria espacial da viagem do herói do conto anderseniano revela-se dinâmica, alternada de "entre-lugares" ou lugares passadiços e numa espécie de progressão sem retorno, que vai da casa paterna de João ao palácio do velho rei, casa paterna de sua alteza, o ambiente das respostas para a conquista da princesa, da realização das núpcias, dos dias agradáveis do velho rei, do brincar dos pequeninos com o cetro real: lugar onde "João foi rei de todo o país".

No intuito de sintetizar nossa análise do espaço na "viagem do herói", no conto "O companheiro de viagem", observamos que o autor o configura nas mais altas montanhas e nos profundos mundos cavernosos da montanha. Parece-nos remeter a abismos e céus, em uma alternância de ambientes internos e externos, em casas e campos, em igrejas e cemitérios, em palácios e hospedarias, além de bosques e florestas de pinheiros. Verifica-se ainda que as casas, palácio e hospedarias, ambientes do dia e da noite, são configurados com discreta e econômica picturalidade. Embora remetam sobremaneira aos simbolismos da ascensão e aos da queda.

Todavia, o "dentro" da montanha, digamos, o interior do palácio do feiticeiro é figurado em sua específica "arquitetura". Com elementos naturais – animais rastejantes ou voláteis, insetos e vegetais – Andersen "constrói" paredes e tetos, reveste-os de simbolismos ornitológicos e artrópodes, respectivamente com mochos, morcegos, aranhas e pirilampos. As qualidades cromáticas atribuídas a esses seres vivos conferem ao ambiente uma picturalidade que o autor se debruça a esculpir com deliberada imaginação fantasiosa. Porém, há outro ingrediente que dá ânimo ao ambiente: a melodia de instrumentos tocados por insetos e aves, numa rítmica que instiga dança, movimentos gestuais e afetos. O espaço criado por Andersen confere a seu conto um simbolismo típico do imaginário da noite em que predomina o ouvir, mais que o ver, onde se articulam pela rítmica os diferentes, os contrários, no dizer de Durand

(2012, p. 225). Há evidências de um simbolismo noturno favorecido pela dominante rítmica dos regimes do imaginário.

Com poucas palavras o autor leva, sensível e intelectualmente, o leitor a completar intuitivamente o espaço. E o faz na contextualização da casa paterna, no início da narrativa, no bosque onde João pernoita e no "palácio" do feiticeiro coroado etc.

O tempo, enquanto dimensão aliada ao espaço, parece ser configurado em sua alternância noite-dia. Razão por que examinaremos, portanto, como se configuram as marcas temporais da viagem do herói no conto de Andersen.

4.1.4 O alternar-se do tempo em "O companheiro de viagem"

A primeira marca da categoria temporal conjuga-se com a de espaço, o quarto da casa do pai de João: "Não havia mais ninguém além dos dois no pequeno quarto. A luz sobre a mesa estava se extinguindo e era tarde da noite"[105]. É uma alusão evidente ao tempo natural, daquele que se alterna da noite ao dia, em sua sucessividade vinculada à rotação do Planeta. Era noite tarde, com lâmpada a se apagar. A diegese tem, portanto, como ponto inicial a marca do tempo noturno.

Observamos que, no entanto, as categorias de tempo cronológico (horas) ou de designação de dias da semana são reduzidas apenas a referência ao "domingo" (pela menção ao dia de culto religioso cristão) e uma única informação de tempo configurada em horas – qual seja o momento em que a princesa voa por sobre a cidade em direção à montanha para estar com o feiticeiro antes da primeira prova de João. Essa é formulada com a seguinte expressão mensurável de tempo, tipicamente europeia: "[...] três quartos de hora para as doze"[106]. É a hora em que parte a princesa, correspondendo, portanto, a 23h15min.

As marcas do tempo são nomeadamente: noite, dia, "à tarde", "na manhã seguinte", "no dia seguinte...", sem que o narrador expresse com precisão a época ou a cronologia dos acontecimentos da viagem. Embora seja assim, são todas expressões que remetem a um tempo linear, progressivo, mas não mensurado ou quantificado em horas ou em dias da semana, exceto a referência ao domingo.

Podemos verificar, nas passagens a seguir, que há uma primeira noite ulterior à semana do velório do pai, que dura da noite da morte do pai de João até a manhã do sepultamento. Essa noite é a do dia de início da viagem, portanto, do dia subsequente à visita ao cemitério.

---

[105] ANDERSEN, 2011, p. 63.
[106] *Idem,* p. 74.

Deduz-se que o dia seguinte à tal visita é um sábado, visto que João ao ser acordado pelos passarinhos após dormir a "primeira noite" (Cf. ANDERSEN, 2011, p. 65) ao relento no campo, em um colchão de feno, ouve sinos a tocar na igreja: "era domingo". Está ele, pois, em um segundo dia de viagem.

A marca temporal da segunda noite é compreendida pelas expressões da narrativa: "À tarde fez um tempo terrível. João apressou-se para alcançar um telhado, mas ficou muito escuro rapidamente. Descobriu por fim uma igrejinha [...] no alto de uma colina. [...] Ficaria ali, até o mau tempo passar. Quando acordou, era noite alta [...]"[107].

Mais adiante, nova marca temporal, sobre o dia subsequente: "O Sol já estava alto quando se sentaram [João e o estranho que já o acompanhava] sob uma árvore grande para comer o pequeno almoço"[108]. Dessa perícope se infere que João iniciara o terceiro dia de sua viagem. A terceira noite é nomeada, pois haviam visto as "grandes e belas montanhas", que, sendo tão longínquas, faz o companheiro de viagem exclamar: "Certamente amanhã estaremos muito além no mundo!"[109]. E prosseguindo a narrativa informa:

> Não era tão perto como parecia. Precisaram andar um dia inteiro antes de alcançá-las. [...]. Atingir o topo seria certamente uma jornada difícil, por isso João e o companheiro de viagem entram numa estalagem a fim de repousar e adquirir forças para a marcha do dia seguinte. (ANDERSEN, 2011, p. 68)

Tinham andado um dia inteiro e era já a quarta noite de viagem para João, embora a segunda com o companheiro de viagem: chegam à hospedaria onde há a comédia de bonecos, e acontecem as curas dos bonecos do titereiro, a negociação do "grande sabre", e de onde partem cedo, na manhã seguinte, para as altas montanhas onde o estranho que viaja com João se apodera das asas do cisne morto, sob um "sol que brilhava tão quente vindo do ar azul fresco!"[110]. Essa informação última pode nos indicar um tempo em direção ao meio-dia.

A seguir uma passagem nos chama atenção, na narrativa. Um trecho é indicativo das categorias de tempo e espaço conjuntamente. Trata-se de uma noção, digamos, "cronotópica" por expressar as duas dimensões temporal e espacial unidas na perícope a seguir: "Viajaram depois muitas e muitas milhas para além das montanhas, até que, finalmente, viram diante

---

[107] ANDERSEN, 2012, p. 66.
[108] *Idem*, p. 67.
[109] *Idem*, p. 68.
[110] *Idem*, p. 70.

deles uma cidade grande, com mais de cem torres que brilhavam como prata à luz do sol"[111]. Essa mensuração espacial "muitas e muitas milhas" manifesta uma noção de distância indeterminada e subjaz, nela, um transcorrer de tempo igualmente imensurável para percorrer as "muitas e muitas milhas". Assim a narrativa nos dá a impressão de um transcorrer temporal embora com uma espécie de suspensão da mensuração de tempo. Nem mesmo as iniciais noções de tempo, como anteriormente narradas, estão presentes para que o leitor imagine quantos dias ou turnos foram transcorridos.

A narrativa retoma a noção de transcurso temporal que remete à chegada de João e seu companheiro de viagem, ainda durante a jornada, a uma hospedaria: "[...] até que, finalmente, viram diante deles uma cidade grande, com mais de cem torres que brilhavam como prata à luz do sol"[112]. Era dia, portanto. Brilhava a luz solar. Os dois viajantes não entraram logo na cidade: ficam na hospedaria o tempo todo, ambientam-se sendo informados do rei e da princesa. João, no diálogo com o hospedeiro sobre a maldade da princesa, retruca que se ele "fosse o velho rei, ela seria açoitada! No mesmo instante, ouviu o povo nas ruas gritar 'hurra!'. A princesa passou e era realmente tão bela [...]"[113]. Quando do reconhecimento da princesa como a moça bela do sonho de João, ele, apaixonadamente, decide ir no mesmo dia, ao palácio ter com o velho rei.

Aqui reaparece a marca temporal. É um "primeiro dia" não mais em alusão à longa viagem empreendida, mas em referência à preparação e realização das provas do herói: João "[...] foi sozinho para a cidade e depois para o palácio"[114]. É recebido pelo rei, informado por este dos perigos de morte e desaconselhado a enfrentar o certame, encontra a princesa... naquela tarde: "Ficou determinado que João voltasse ao palácio na manhã seguinte"[115].

O tempo progride: "Á noite, o companheiro de viagem preparou uma grande poncheira e disse que era o momento de estarem alegres e beber à saúde da princesa"[116]. Mas é a noite da preparação da primeira prova, é também uma primeira noite, na qual o companheiro reconhece o aspecto "bruxesco" da princesa junto ao feiticeiro na montanha.

Na estada noturna em que, pela primeira vez, o companheiro segue a princesa até o interior a montanha, no reino do feiticeiro, não aparece qualquer outra noção de mensuração do tempo – É noite! Todavia a hora de sua partida do palácio é pontual: "Quando o relógio

---

[111] ANDERSEN, 2011, p. 70.
[112] *Ibidem.*
[113] *Idem,* p. 71.
[114] *Idem*, p. 72.
[115] *Idem*, p. 73.
[116] *Ibid.* p. 73-74.

bateu três quartos para as doze [...]”[117]. De modo que de sua visita ao feiticeiro não se sabe quanto tempo ela se delongou. Apenas, a certo momento, a princesa retorna, depois de horas indefinidas, para o palácio e o “companheiro de viagem voa para a hospedaria, onde João ainda dormia [...]”[118].

Uma marca temporal percebe-se no outro dia: “João acordou de manhã bem cedo”[119]. É o segundo dia correspondente ao dia da primeira resposta.

À terceira “noite decorreu como na véspera. Quando João dormiu, o companheiro de viagem voou para a montanha atrás da princesa”[120], onde é decidida a segunda prova, para responder: “luvas!”.

Na manhã do terceiro dia, segunda prova: “João adivinhou e houve uma grande alegria no palácio”[121]. Na noite desse dia [a quarta noite], João foi cedo para a cama, enquanto o companheiro de viagem voa para o palácio, onde encontraria a princesa em vestes de bruxa e voadora.

O quarto dia, tempo da terceira resposta para a prova, é a manhã seguinte em que o companheiro de viagem deu o lenço a João. É a manhã da conquista da princesa. De fato, à noite, que seria a quinta noite, toda a cidade estava iluminada; houve a grande festa na corte pelo sucesso do pretendente. É também a primeira noite de núpcias em que a princesa foi libertada do feitiço.

O quinto dia é o das congratulações: “Na manhã seguinte, veio o velho rei com toda a sua casa real e foi um congratular até tarde naquele dia”[122]. É dia da epifania de quem é o companheiro de viagem e da despedida, com o seu surpreendente e repentino desaparecimento, para a personagem João e para o leitor em sua primeira leitura: “O morto sou eu! No mesmo instante, desapareceu”[123], disse o companheiro de viagem.

Marcas de tempo nomeadamente mensurável completas aparecem no conto apenas para dois episódios. O primeiro, como já vimos antes, é o tempo do velório do pai de João: “Uma semana depois o morto foi enterrado”[124]. O segundo, é o tempo das núpcias de João e da princesa: “As núpcias duraram todo um mês”[125].

---

[117] ANDERSEN, 2011, p. 74.
[118] *Idem,* p. 75.
[119] *Ibidem.*
[120] *Idem*, p. 76.
[121] *Ibidem.*
[122] *Idem*, p. 79.
[123] *Ibidem.*
[124] ANDERSEN, 2011, p. 63.
[125] *Idem,* p. 79.

O “final feliz” do conto não traz a marca do tempo maravilhoso do reinado, apenas narra o que aconteceu, e aí são os verbos que nos remetem à noção de tempo transcorrido com as circunstâncias ou atitudes efetivadas: “[...] o velho rei **viveu muitos dias agradáveis**, **deixou** os pequeninos **cavalgar** nos seus joelhos e **brincar** com o seu cetro”[126]. O reinado assumido por João tem um tempo imaginário, aberto a quanto tempo teria vivido, pois o narrador apenas nos garante a noção de completude espacial: “E **João foi rei** em todo o país”[127] [grifo nosso].

A categoria de tempo no conto anderseniano em análise se configura, portanto, em um alternar-se de noites e dias, com poucas referências a mensuração temporal, tais como mês, semana, “três quartos para as doze” horas. Mas nessas noites e dias um variegado simbolismo imagético se faz presente, analisaremos a seguir, ao menos, os mais importantes para a diegese.

4.1.5 Principais imagens-símbolos em “O companheiro de viagem”

A narrativa do presente conto de Hans Christian Andersen revela uma grande carga simbólica que nos leva a pensar ou retomar as narrativas míticas com suas imagens arquetípicas, transfiguradoras do real, que imprimem novo valor semântico à existência, à vida.

Já em uma primeira leitura pode-se pressentir que literariamente a narrativa “O companheiro de viagem” apresenta diferentes microenredos ou mitemas expressos em símbolos que refletem e reengendram imagens arquetípicas do inconsciente coletivo, presentes em contos populares e narrativas míticas.

Os microenredos e os elementos estruturantes da narrativa, considerados a partir da análise do conto “O companheiro de viagem”, mostram-nos de antemão algumas imagens-símbolos que remetem à constituição da viagem do herói, ou “imaginária”, entre outras sinalizamos, por assim dizer, as mais dominantes: a casa, o sonho, a morte... A viagem arquetípica constitui-se a partir de uma dinâmica no tempo, na qual se destaca o movimento no espaço com o entrecruzar-se de “mundos”, de contatos entre personagens e seres mitológicos, sobrenaturais, com sonhos e mortes, auxiliares e auxílios, lutas e provas do herói, que visam à conquista, à obtenção de valores etc., como afirma Eleasar Meletínski (1998, p. 124), o que permite ao autor do conto evidenciar uma visão de mundo.

---

[126] *Idem*, p. 79-80.
[127] *Ibidem,* p. 80.

Imagem precípua – a primeira aparecer nessa narrativa – é a "casa". Com poucos indícios o narrador nos manifesta, já de início, a ambientação pela presença e condição das personagens: João e o seu pai muito doente. Além dessa informação denota-se a configuração da casa pela seguinte perícope: "Não havia mais ninguém além dos dois no pequeno quarto. A luz sobre a mesa estava se extinguindo e era tarde da noite"[128].

Ora a casa é símbolo do aconchego, espaço da proteção. E Gilbert Durand apresenta esse símbolo em sua dimensão homológica: a casa enquanto ambiência do repouso será sempre a imagem da intimidade tanto em um templo, igreja, palácio, cabana ou casa, (Cf. DURAND, 2012, p. 244). Todavia, no caso da presente narrativa, a "casa" é preliminarmente imagem-símbolo do lar, espaço das relações pai e filho, e ambiente das vivências em uma situação dramática de aflição e morte. Mas também essas circunstâncias de morte e luto são preparadas e vivenciadas pela relação de intimidade familiar das personagens em uma perspectiva de esperança, dado o viés cristão presente na narrativa. A casa é o espaço material, sim, mas o narrador faz evidente a casa como lar, espaço da convivência com forte dimensão relacional.

Durand caracteriza esse símbolo da "casa" como "morada", que duplica o simbolismo, pelas relações existenciais entre as personagens, em um sentido próximo ao que aparece no livro indiano *Upanixades*, de espiritualidade hindu, ou no livro de mística cristã da espanhola Teresa d'Ávila. O simbolismo da casa de João (em "O companheiro de viagem") é múltiplo e variado. É símbolo da morada, do lar valioso como se fosse um palácio, um templo.

O viés do símbolo "casa" como morada se revela pela ambientação, que é acolhedora das duas personagens (João e o pai muito doente) e ao mesmo tempo essencialmente simples, pela luz que se extingue sobre a mesa, o pequeno quarto, porém, manifesta um certo desdobramento do simbolismo de lar e templo. O lar manifesta-se na convivência configurada entre as duas personagens, o que remete a uma das nuanças do amor humano: amor de pai e de filho, o amor "filia". O simbolismo da casa como templo reflete-se pelas relações de ambas as personagens com o transcendente, nas invocações ao Deus cristão.

Primeiro, o genitor de João é reconhecedor do valor do filho e diz quase como um prenúncio: "– Foste um bom filho, João! – disse o pai doente. – O Senhor bem te ajudará no mundo! – e olhou-o com olhos graves e doces, respirou fundo e morreu"[129]. Essas últimas palavras do moribundo dirigidas ao filho são, portanto, reconhecimento, augúrio e oração testamental.

---

[128] ANDERSEN, 2011, p. 63.
[129] ANDERSEN, 2011, p. 63.

Igualmente a atitude do filho, João, endossa essa simbologia da casa como templo. Diz o narrador onisciente e intradiegético[130]: "Pobre João! Ajoelhou-se diante da cama e beijou a mão do pai morto, chorou muitas lágrimas amargas, por fim fechou os olhos e dormiu com a cabeça nos pés duros da cama"[131]. Essa passagem da narrativa leva-nos a concluir que a simbologia da "casa" corresponde, pois, à sua homologia simbólica: "morada", "lar" e "templo", evidenciada pela arquetipologia do imaginário (Cf. DURAND, 2012, p. 245).

A casa de João e de seu pai já morto é também símbolo de ponto de partida para sua viagem sem retorno. É o que se depreende desse ponto inicial da aventura de João, apenas no seguinte trecho da narrativa: "Cedo da manhã seguinte, João fez sua pequena trouxa e guardou no cinto sua herança, cinquenta táleres e um par de moedas de prata. Com isso queria viajar pelo mundo"[132]. Porém, a despedida da casa, é efetivada pelo desdobramento da outra casa do pai, a sua campa, a sepultura que também constela no mesmo conjunto arquetipal do símbolo "casa". Narra o conto, prosseguindo a perícope: "Mas antes foi ao cemitério, à campa do pai, rezou um pai-nosso e disse: – Adeus, caro pai. Quero ser sempre uma boa pessoa, então deves pedir muito ao bom Deus que tudo corra bem comigo!"[133]. Retomam-se aí as relações pai-filho em um viés afetivo e igualmente religioso ou místico. Um discurso que é fala e reza: afeto e pedido de intercessão junto a seu Deus.

Configura-se até aqui esse simbolismo da casa como espaço da intimidade, conotação do esquema arquetípico da feminilidade (DURAND, 2012, p. 245-246), "desdobramento" da primeira casa do ser humano, o ventre materno, de onde parte a existência, mais propriamente, a vida.

João é ainda, temporariamente, um viajante solitário. Para todo viajante a sua casa é o mundo por onde viaja: a natureza... Como viajante na grande casa que é a natureza, João relaciona-se com o mundo bucólico.

Conta-nos o narrador: "No campo por onde João foi, todas as flores estavam frescas e bonitas à luz quente do sol e acenavam ao vento como se quisessem dizer: 'Bem-vindo a esse verdor! Não é maravilhoso aqui?'. Mas João desviou-se [...][134]. O desvio é relação de despedida de sua cidade: vê a igreja onde foi batizado, mas especialmente o duende da torre

---

[130] Entendemos por narrador intradiegético, o narrador participante que atua com pleno conhecimento do exterior e do interior das personagens e como se fosse uma delas.
[131] ANDERSEN, 2011, p. 63.
[132] *Idem,* p. 64.
[133] *Ibidem.*
[134] ANDERSEN, 2011, p. 64.

da igreja que acena para ele, demonstrando com gestos seu afeto e como se desejasse a João uma feliz viagem.

A simbologia da intimidade solitária de João se faz perceber enquanto imaginação da personagem viajante: "[...] pensou quanta coisa bonita lhe seria permitido ver no mundo grande e belo"[135]. E seguindo viagem "para mais e mais longe, tão longe como nunca antes havia estado"[136] por entre cidades e pessoas desconhecidas.

Mas o simbolismo da natureza como "casa" assume outro matiz: "Na primeira noite, teve de deitar-se para dormir num monte de feno no campo, outra cama não teve"[137]. Não apenas expressão da beleza e da espacialidade, mas também do abrigo e da acolhida, quarto de dormir a céu aberto. A casa que é a natureza, a "casa" de passagem de João é um campo em meio a um bosque, é descrita no conto com cunho pictural:

> O campo todo com regatos, montes de feno e o céu azul por cima era precisamente um bonito quarto de dormir. A erva verde com flores vermelhas e brancas eram tapetes, os arbustos de sabugueiro e as roseiras bravas eram ramos de flores e como bacia de água tinha todo o regato com clara água fresca, onde os juncos faziam reverência e diziam tanto "boa-noite!" como "bom-dia!". A lua era uma verdadeira lâmpada da noite, grande, lá no alto, sob o teto azul, e não pegava fogo nas cortinas. (ANDERSEN, 2011, p. 65)

João dorme tranquilo, em meio ao bosque, até o sol alto e teve como despertador "todos os passarinhos [que] em volta cantavam "bom-dia! Não se levanta?"[138]. Essa descrição da paisagem bucólica, silvestre, como homologia da "casa" encontra percepção hermenêutica também o que nos elucida Gilbert Durand sobre a "floresta" que se desdobra no símbolo do bosque, casa-natureza, espaço da vida: "A floresta é centro de intimidade como pode ser a casa [...]", (DURAND, 2012, p. 246). Logicamente o que se opera simbolicamente nessa narrativa é que o microcosmo da "morada", do lar, é aqui motivo para simbolizar a "casa", "cosmocizando" o bosque como lugar paradisíaco para o jovem viajante. O bosque é visto e simbolizado como "casa", como lugar sagrado para o homem João.

De sua "casa-campo", a personagem divisa soar de sinos, "era domingo". E a narrativa nos remete a uma outra simbologia de casa: a igreja ou templo onde tocavam sinos e "As pessoas iam ouvir o sacerdote, e João as seguiu [...]"[139]. De novo, revela-se a intimidade

---

[135] *Idem*, p. 65.
[136] *Ibidem.*
[137] *Ibidem.*
[138] *Ibidem.*
[139] ANDERSEN, 2011, p. 65.

característica do simbolismo da casa: "[João] cantou um salmo e ouviu a palavra de Deus, e era para ele tal como se estivesse na sua própria igreja, onde tinha sido batizado e tinha cantado salmos com o pai"[140]. Há uma rememoração, no íntimo da personagem João – como apresenta o narrador – de situações vividas que são atualizadas em situações outras, vivenciadas na viagem: a convivência com o pai, atos religiosos, ensinamentos que dele recebeu.

Alguns pequenos acontecimentos estão assim relacionados a recordações da personagem nessas passagens. É nesse sentido que prossegue ainda no subsequente microenrredo com a visita da personagem João ao cemitério adjacente à igreja, onde fizera suas práticas litúrgicas. De novo, a seguir se correlacionam o simbolismo arquetipal da "casa" e da "morte", pelo símbolo das sepulturas e o signo da "cruz".

O cemitério é percebido como "cidade" dos mortos, as sepulturas "casa" de morto, o menor habitat do ser humano. Para alguns, derradeira morada, casa das almas. Na presente narrativa, o ambiente cemiterial é causa de divagação sobre o tempo memorial transcorrido pela personagem com o pai e a lembrança da própria última morada do genitor, em sua terra já longínqua. A narrativa expõe que, "no cemitério, havia muitas sepulturas, e em algumas crescia erva alta. João pensou na sepultura do pai, que ficaria assim, pois ele não podia limpá-la e decorá-la"[141]. Todavia, a sua atitude relacional para com as "casas dos mortos", naquela circunstância, é ativa e respeitosa: [João] "Abaixou-se e tirou a erva [alta], levantou as cruzes que tinham caído e colocou as coroas que o vento arrastara das sepulturas outra vez nos seus lugares, enquanto pensava: 'Talvez alguém faça o mesmo na sepultura de meu pai, agora que não o posso fazer!'"[142].

Tal atitude respeitosa da personagem para com os mortos, reflete o viés religioso da narrativa frente à morte e, por conseguinte, à "casa" do morto. Que nessa perspectiva cristã é "casa" que guarda uma memória. A "campa" como "casa" "sobredetermina a personalidade daquele que a habita" (DURAND, 2012, p. 243). Assim, a personagem João considera compensatoriamente o que faz desinteressadamente pelas sepulturas, como um almejar que outros o façam para a sepultura de seu pai. A personagem impulsiona ou aciona uma atitude relacional, que não tem certeza de que será correspondida. Mas sua atitude reflete o que Durand menciona sobre a simbologia da "casa" jazigo, sepultura: lugar do repouso último: "O complexo do regresso à mãe [à mãe-terra] vem inverter e sobredeterminar a valorização da

---

[140] *Ibidem.*
[141] *Ibidem.*
[142] *Ibidem.*

própria morte e do sepulcro" [DURAND, 2012, p. 236]. Segundo o antropólogo, esse simbolismo da sepultura como "casa" consegue eufemizar o terrível aspecto da morte. As atitudes de João no cemitério podem ser vistas também como essa eufemização da morte.

Um tempo climático terrível constrange João a apressar o passo para alcançar um abrigo, dado que havia ficado muito escuro rapidamente. E novamente requer o amparo de uma "casa": "Descobriu [...] uma igrejinha que estava completamente abandonada no alto de uma colina"[143]. É para a personagem uma nova "casa" de passagem, dado "que pôde entrar. Ficaria ali até o mau tempo passar"[144]. E é assim que o templo manifesta o seu simbolismo de "lugar de proteção" para a personagem. Porém, nesse sentido, ele vê-se comprometido para com o morto que jaz em um caixão ao centro a igreja. Pois, dois homens maus, desprezam-no com a intenção de fazê-lo "jazer como um cão, fora da igreja!"[145].

Essa "casa", não é só abrigo, mas também espaço do sagrado e, circunstancialmente, do fúnebre, João estabelece relações com aqueles pensa diferentemente dele ou com o adverso. As relações são efetivadas seja no diálogo, seja pela solução concreta da situação. Diante de um desarranjo com um caixão de defunto, João toma a iniciativa e pergunta: "Por que querem fazer isso?"[146] e a argumenta: "É mau e feio, deixem-no dormir, em nome de Jesus!"[147]. Os dois homens respondem-lhe acusando o morto de ter morrido sem pagar uma dívida, daí o seu desprezo para com o cadáver.

A solução oferecida pela personagem à cobrança desprezível dos homens maus é aceita por eles. Mas a relação é desdenhosa, ou melhor, é derisão para com o generoso João, que negocia o respeito ao morto, dando sua inteira herança: cinquenta táleres, em paga, recompensa em forma de moeda, diferentemente de outras situações em que as personagens retribuem feitos com objetos simbólicos (Cf. DURAND, 2012, p. 367). Embora aqui se revele o sentido do desprendimento completo do herói, a situação manifesta o espaço do sagrado, como "casa" da partilha generosa, desprendida, desinteressada.

Feita a "negociação" do respeito ao morto, João retoma sua viagem ao luar da madrugada, "satisfeito a atravessar o grande bosque"[148]. Nessa passagem a personagem entra, de novo, na "casa" da natureza, o bosque, que é homóloga da floresta, símbolo de um centro da intimidade como é a morada, o lar, a "casa". De fato, a relação da personagem aqui se

---

[143] ANDERSEN, 2011, p. 66.
[144] *Ibidem.*
[145] *Ibidem.*
[146] *Ibidem.*
[147] *Ibidem.*
[148] ANDERSEN, 2011, p. 66.

estabelece com personagens míticas, seres imaginários da mitologia nórdica: os elfos. Percebe-se o esquema da miniaturização dos símbolos, no dizer de Durand (Cf. 2012, p. 275). Diz a narrativa: "À volta dele, onde a lua podia brilhar por entre as árvores, viu os pequenos elfos divertirem-se"[149].

João está em relação com o próprio imaginário na dimensão micro, como uma relação consigo mesmo. Na "casa-grande-bosque" sua relação se dá com o universo mítico das miniaturas "élficas", relação que Durand considera o "microcosmo cheio de profundas significações sentimentais" (DURAND, 2012, p. 277). A figuração dos pequenos elfos, "que não eram maiores do que um dedo" e "aos pares, estavam sentados em grandes gotas de orvalho, sobre as folhas e a erva alta"[150], representa a "natureza imensa [que] só se apreende e se se exprime gulliverizada, reduzida – ou induzida! – a um elemento alusivo que a resume e assim a concentra, a transforma em substância íntima" (DURAND, 2012, p. 278). A relação da personagem com o mítico escandinavo reflete a ligação do narrador e, por extensão, do escritor dinamarquês que a criou.

Nessa passagem da narrativa, o imaginário da personagem é percebido pelas relações dos sentidos: ao ouvido, o canto, e ao olho, as visualizações das grandes teias de aranhas, símbolos das narrativas que jorram e se entrelaçam no imaginário. Na imaginação do canto, de fato, "João reconheceu inteira e perfeitamente todas as bonitas canções que tinha aprendido quando pequeno"[151] – típico da mística e do acordo do sentimento cósmico que privilegia a natureza, como é no romantismo a que Andersen havia aderido. Alusões ao imaginário geradas pelo canto são expressão das intimações biológicas e das exigências do meio: "sentimento da natureza e da expressão pictural, musical ou literária" são "sempre misticidade": a natureza que é apreendida, pois, e se exprime reduzida – ou induzida! – a essa alusão que a sintetiza, concentrando-a e desse modo concentra-a, transformando-a em um elemento íntimo: recordação, abstração etc. (Cf. DURAND, 2012, p. 278).

Ao sair do bosque, iniciando o percurso rumo ao "mundo afora" a personagem João ganha companhia. Surge a personagem que dá nome ao conto: "O companheiro de viagem". João e o companheiro fazem o trecho de estrada juntos, até "quando se sentaram sob uma árvore grande para comer o pequeno almoço"[152]. Uma noção de marca temporal natural é expressa: "O sol já estava alto"[153]. Todavia, de novo, emerge o simbolismo da "casa" que

---

[149] *Idem*, p. 67.
[150] *Ibidem.*
[151] *Ibidem.*
[152] ANDERSEN, 2011, p. 67.
[153] *Ibidem.*

pode ser associada à proteção da árvore em que os viajantes se amparam. Durand afirma que: "O simbolismo da árvore reúne ao crescer todos os símbolos da totalização cósmica" (DURAND, 2012, p. 341), portanto, também o da "casa", abrigo para os viajantes: "a grande árvore".

Junto à árvore, eles acodem a velha das varas de feto e vime caída perto e que havia quebrado a perna. A velha é besuntada com a pomada do "estranho", que inicia viagem em companhia de João, e recupera-se. Sarada a velha, o companheiro pede como recompensa as três varas. Entra aqui a simbologia das armas, as varas serão utilizadas mais tarde como instrumento de purificação pelos açoites à princesa má e ao próprio feiticeiro. "Purificação" essa que é exigência do gesto postural dominante, segundo a classificação das estruturas antropológicas do imaginário (Cf. DURAND, 2012, p. 54).

A viagem a pé prossegue: "[...] puseram-se a andar ainda um bom bocado"[154]. Nesse contexto, João expressa sua visualização de nuvens, o companheiro de viagem as distingue como as "grandes, belas montanhas, onde se sobe acima das nuvens"[155]. Entra aqui, de modo evidente, a simbologia ascensional, perspectiva de relação com o transcendente que será experienciado pelas duas personagens quando a essas montanhas tiverem aportado. E "não era perto como parecia. Precisaram andar um dia inteiro antes de alcançá-las"[156]. Com a resolução de se prepararem para uma jornada de caminhada difícil os dois viajantes, "entraram numa estalagem a fim de repousar e adquirir forças para a marcha do dia seguinte"[157].

Reaparece, então, a simbologia da "casa": a estalagem, que é composta de uma taberna, embaixo, que será espaço de acolhida e relação com o simbólico, a arte do titereiro com seus bonecos reais e cortesãos. Aqui aparecem os brinquedos teatrais, os encantadores bonecos de madeira, instrumentos artísticos do titereiro, que prefiguram simbolicamente as personagens que virão, a seguir, ao palácio do velho rei ou mesmo à caverna do feiticeiro.

Na taberna, a boneca rainha dá os primeiros passos, ao início da comédia, quando entra em cena também a agressividade, o buldogue do gordo açougueiro e danifica uma personagem principal do teatro de marionetes. É uma morte simbólica revertida pela ação do companheiro de viagem que besunta a "rainha" e, por conseguinte, à alta noite, deverá

---

[154] *Idem,* p. 68.
[155] *Ibidem.*
[156] *Ibidem.*
[157] *Ibidem.*

besuntar, também os outros seis bonecos pela recompensa do “grande sabre”, arma real para os preparativos das provas do herói.

Temos nessa passagem um feixe de mitemas que correspondem a diferentes símbolos do imaginário ascensional: a “casa” que os acolhe e relaciona as duas personagens com o mundo artístico, o divertimento e a aquisição da arma.

Embora em meio ao constrangimento pelo ato voraz do cão, que manifesta a simbologia da morte, pela agressão teriomórfica (cf. DURAND, 2012, p. 86-88), ao devorar a boneca rainha, o episódio inscreve-se no simbolismo da lua devorada pelo sol, que tem seu desdobramento no leão e que, nessa narrativa, é “isomorfizado” no buldogue. A lua, elemento principal do esquema da feminilidade (Cf. DURAND, 2012, p. 104), atingido pela voracidade canina, encontra na figuração da rainha-boneca sua reabilitação por meio da pomada besuntada pelo companheiro de viagem. Essa situação apresentada na diegese: uma outra história não contada pelos bonecos do titereiro, devido ao acidente provocado pelo buldogue, mas versando uma outra nova, parece-nos indicar uma prefiguração de que será a ação direta ou indireta do companheiro de viagem para restaurar a princesa de seu feitiço. De imediato, o incidente da rainha-boneca justifica a aquisição do “grande sabre” instrumento que remete à simbologia da espada, arquétipo de significação profunda de todas as armas. A espada é símbolo da nobreza e potência do portador (Cf. DURAND, 2012, p. 165-168).

O gesto de aquisição da espada como recompensa pela restauração das personagens do teatro de bonecos, que foram besuntadas, é também motivo causal da dança de seis desses, já de imediato, fato que contagia pessoas e objetos em uma dança divertida. A dança é também prefiguração da festa que se terá quando da conquista da princesa. A dança, movimentos rítmicos que denotam festa, mas, sobretudo, remetem aos ritmos que caracterizam também as danças nupciais na noite da conquista da princesa (Cf. DURAND, 2012, p. 49). Uma correspondência que convalida o imaginário explicitado por Durand.

Outra passagem evidencia uma imagem da natureza vista das alturas, como se fosse templo da Criação: os dois viajantes, encontram-se nas “altas montanhas”, o que remete para o simbolismo do esquema ascensional e da “casa” da natureza.

A beleza da paisagem percebida pelas personagens é narrada como extasiante.

A distância visível do mundo lá embaixo, que faz ver torres como grãos vermelhos, o brilho do sol quente contrastado pelo ar fresco das alturas, as “trompas” soantes dos caçadores nos montes circundantes, toda a percepção do alto provoca comoção: “[...] lhe vieram aos

olhos lágrimas de alegria"[158] diz-se de João que não pôde deixar de "falar" com o seu Senhor: "– Ó bom Deus! Podia beijar-te, porque tu és tão bom para nós todos e nos deste toda a beleza que há no mundo"[159]. O arquétipo da beleza da natureza que contextualiza a ação (ou reação) das personagens por meio do ver, pelo contemplar, remete ao simbolismo da relação ser humano para com o Criador. A personagem João, enunciador de uma espécie de oração ao seu Senhor, manifesta-se como se representasse o gênero humano, embora use palavras iniciais com os verbos no singular e o discurso em primeira pessoa, desliza para o plural no agradecimento pela beleza destinada a todos. E o narrador ainda associa o estado de êxtase favorecido pela "casa-natureza", nas alturas de uma montanha, ao companheiro de viagem: "[...] estava também com as mãos juntas e olhava por sobre os bosques e povoações sob a luz quente do sol"[160].

Ao momento, esse estado extasiante nas altas montanhas é interrompido supreendentemente pelo canto do cisne, outro símbolo teriomórfico inscrito como expressão, também, do arquétipo da beleza. A ave cai morta aos pés das personagens. Ato causal para a aquisição das asas, pelo golpe do "grande sabre" do companheiro de viagem. Mas emerge assim outro elemento simbólico, as asas, que Durand, por considerar justamente como símbolo ornitológico, remete para "o desejo dinâmico da elevação, da sublimação" (Cf. DURAND, 2012, p. 131). As asas serão o importante instrumento para a conquista de todos os meios para a libertação do herói, nessa narrativa. Com elas, o companheiro de viagem exercerá a função de um dos atributos de auxiliar do herói: alçar voos até a montanha do feiticeiro. O que alude ao simbolismo da "montanha sagrada", mesmo se seria em uma vertente negativa, simbolismo que se inscreve no esquema da verticalidade, arquétipo da elevação.

As montanhas são o seu percurso até atingirem a hospedaria fora da "cidade grande, com mais de cem torres que brilhavam como prata à luz do sol"[161]. As montanhas, ou melhor, a montanha é, portanto, simbolismo ascensional da viagem que Durand (2012, p. 128) esclarece na passagem anteriormente citada e que aqui reportamos: "a 'viagem imaginária mais real de todas' com que sonha a nostalgia inata da verticalidade pura, do desejo de evasão para o lugar hiper ou supraceleste [...]" (DURAND, 2012, p. 128).

---

[158] ANDERSEN, 2011, p. 70.
[159] *Ibidem*.via
[160] *Ibidem*.
[161] *Ibidem*.

Por fim, temos ainda algumas ocorrências do simbolismo da "casa", particularmente, a hospedaria que acolhe João e o companheiro de viagem e o palácio do velho rei, que está ao meio da "cidade grande".

A hospedaria fora da cidade na qual João e o companheiro de viagem pousaram "a fim de preparar-se, pois queriam apresentar-se condignamente nas ruas" [162] é uma outra simbologia da "casa". É o espaço da manifestação da existência de uma princesa bela e má, da rememoração de um sonho do herói, de convivência dos dois viajantes, do reconhecimento remoto e imediato do que serão as provas.

A primeira ação que acontece na hospedaria é o anúncio e a descrição da existência de um rei bom e uma princesa má, sua filha. Não há qualquer alusão de como é essa "casa": a hospedaria. A sua caracterização se apoia no sintético diálogo enunciado pelo narrador, que veicula uma fala entre o hospedeiro e as personagens, João e o companheiro de viagem, em silêncio.

Tal anúncio, apresentado pelo hospedeiro, reflete a figura do rei, homem bom, conforme a simbologia do "velho rei" descrita no esquema dos símbolos lunares e presentes nos contos de fada: "o velho rei está constantemente pronto a conciliar-se com o jovem herói da luz, príncipe encantador que casa com a filha do velho real" (DURAND, 2012, p. 95). É essa atitude conciliatória, positivamente contrária, o que se verá, em um primeiro momento, na recepção por parte do rei à personagem João, pretendente da princesa.

Mas o anúncio descritivo do hospedeiro tem continuidade e apresenta a princesa em sua beleza, sem igual, e sua maldade absoluta para com cada um dos seus pretendentes já declarados, numa caracterização simbólica da mulher má e de beleza atraente. Diferentemente da mulher fatal, correspondente à feiticeira caricatural de aparência terrível[163], a princesa embora em sua beleza apresenta essa fama de feminilidade sanguinária que mata os pretendentes.

João reconhece a princesa. A noiva "mais bonita de todo o mundo"[164] que fora "apresentada" a João para ser sua, em sonho, pelo pai, presentifica-se na cavalgada diante da hospedaria em que ele está, e de onde pode vê-la em sua venustidade. No sonho, era a imagem onírica (Cf. DURAND, 1988, p. 16) da princesa que parece ter sido assimilada, guardada na memória, embora ao acordar tudo tinha se desfeito – diz a narrativa; na situação

---

[162] ANDERSEN, 2011, p. 70.
[163] Cf. DURAND, 2012, p. 104: O antropólogo associa a imagem da feiticeira à mulher fatal cujo modelo inconsciente é a "Mãe-terrível", presente na literatura, no folclore, na narrativa mítica.
[164] ANDERSEN, 2011, p. 63.

da hospedaria, aflora a bela imagem, sua alteza está visível, por assim dizer "em pessoa", e é contemplada surpreendente e apaixonadamente pela personagem do herói, pelo seu reconhecimento. O sonho principia-se a tornar-se realidade.

A "personificação" simbólica, emitida pela linguagem do narrador, corrobora o contexto visto no sonho com o do reconhecimento direto: "[...] era tal e qual a moça bonita com a coroa de ouro na cabeça com quem sonhara [...]"[165]. Beleza singular que vai além a dos trajes principescos. A jovem alteza corresponde, portanto, ao ideal romântico da mulher bela a ser conquistada, em sua tríplice dimensão: figuração cósmica, porque reconhecível também por uma coletividade encontrada no universo maravilhoso; onírica porque figurada na lembrança do sonho, e poética, figurada também pela linguagem que expressa o simbolismo imagético (Cf. DURAND, *op. cit.,* 1988). É como vem configurada no contexto da cavalgada: "A princesa [...] era tão bela que todo o povo esquecia como era má e por isso dava vivas [...]"[166].

Na ocasião, como uma poética pictural, é simbolicamente apresentada em sua realeza: ela é acompanhada pelas doze jovens vestidas em seda branca, com uma tulipa de ouro na mão de cada uma, montadas em cavalos negros. E um cavalo branco, ornado de diamantes e rubis, com arreios de ouro puro, no qual a princesa vem montada, ela empunha na mão o chicote dourado como se fosse um raio de sol. À cabeça, traz sua coroa de pequenas estrelas do céu em ouro. Cobria-se com um manto de mais de mil asas de belas borboletas, mas comparada à beleza de suas vestimentas, ainda as superava, de tão bela que era a princesa. O chicote, a coroa e o manto são três ornatos da personagem princesa que simbolizam beleza e poder e transformação. Asas de borboleta remete à metamorfose e ao voo. Simbolismo da feminilidade e da ascensão.

Essa é mais uma das expressões singulares da construção por imagem configuradas no conto anderseniano, refletindo e relacionando-se ao que Durand classifica de simbolismo solar e prenúncio de um devir, no caso a união esponsal.

A coroa de ouro remete aqui ao reflexo e não à substância, ao dourado conforme a distinção da arquetipologia dos símbolos (DURAND, 2012, p. 148-149). O ouro como cor é espiritualidade, como as estrelas celestes que adornam a mulher, radiante como o sol, do livro do *Apocalipse* (Cf. *Ap.* 12, 1). É a coroa de ouro que recorre na descrição da princesa: no sonho e no reconhecimento quando do primeiro encontro de João com ela em cavalgada, que revela o símbolo da beleza e da aparência principesca. Contudo, era muito mais bonita que

---

[165] ANDERSEN, 2011, p. 71-72.
[166] *Idem*, p. 71.

qualquer adorno, narra o conto. Tal reconhecimento tem lugar no contexto da "casa" de onde é visualizado, que é a hospedaria.

A hospedaria, enquanto símbolo da "casa" para os dois viajantes, é o espaço da "preparação" de João para cada resposta à pretendida. É nesse "domicílio passageiro" das personagens, que João vivencia a mais forte comoção de identificar a bela moça do sonho e onde a relação amistosa com o companheiro de viagem – que encaminha em preparação imediata (embora remotamente o faça à noite alta) cada resposta de João às perguntas para a princesa –, manifesta todo o simbolismo de uma espiritualidade cristã centrada no amor fraterno, ou agápico (Cf. ROUGEMONT, 2003, p. 89-93). São as atitudes que caracterizam, simbolicamente, essa "casa", inclusive pelo fato de que não se faz nenhuma descrição arquitetural do ambiente. A hospedaria é lugar de repouso para os dois viajantes, é ambiente de congraçamento entre João e o companheiro de viagem, é lugar de anúncio e de efetivação, para João, do que será cada uma das respostas às perguntas da princesa. Portanto, simbolicamente, "casa" das relações ou das atitudes.

Outra isomorfia simbólica da "casa" encontramos, conforme a concepção de Durand (2012, p. 92), no palácio do feiticeiro. Na realidade, essa "morada" encontra-se em uma caverna em trevas em uma alta montanha. Na descrição feita pelo narrador de "O companheiro de viagem" é tenebrosa. Ao toque "mágico" da filha do rei, a montanha se abre ao reboar de trovão. A utilização do recurso retórico da *ekphrasis* simbólica caracteriza esta "caverna", palácio de um feiticeiro, que tem as paredes revestidas de um brilho como fogo efeito de "milhares de aranhas venenosas que subiam e desciam nas paredes e brilhavam como fogo"[167]. Tal efeito sugere-nos os simbolismos cíclico e do fervilhamento, entre os quais Durand situa a aranha. Inseto cujo simbolismo entre outros é feminóide e "polariza todos os mistérios temíveis da mulher, do animal e dos laços" (DURAND, 2012, p. 315), simbologia teriomórfica, ou especificamente aracnídeos, coerentemente empregada para representar o contexto da relação que se verá: a princesa que se aconselha com seu "amante" sobre o que perguntará ao seu novo pretendente nas provas.

Pela primeira vez, o companheiro de viagem, acompanhando a princesa à montanha do feiticeiro, entra em "uma sala grande, construída de prata e de ouro, com flores tão grandes como girassóis, vermelhos e azuis, brilhando nas paredes". A configuração da sala revela-se como um "majestoso", ambiente em um cromatismo simbólico, nas cores azul e vermelho. A primeira considerada cor fria, embora sugira acolhimento; o vermelho, em segundo lugar,

[167] ANDERSEN, 2011, p. 74.

simboliza choques emocionais (Cf. DURAND, 2012, p. 148). Também a prata e o ouro, se vistos como coloração têm esse simbolismo da frieza da prata, semelhante ao luar, enquanto o ouro cor remete ao caráter solar das imagens. É o próprio narrador a revelar que as flores têm por caule "cobras horrendas" e por sua substância das pétalas, "fogo que lhes saía da boca". Razão por que "ninguém podia apanhar as flores". Um simbolismo teriomórfico que remete ao fundo da terra, aos animais das profundezas como são as cobras. Durand (2012, p. 75) afirma que "o sentido primeiro da imagem teriomórfica mais primitivo e universal" são as cobras, o qual constitui o esquema arquetípico do animado. Um esquema que traz em si a inquietação e o movimento brusco, por terem implicações da paixão e da libido.

A "casa" do feiticeiro tem por revestimento do teto da sala "pirilampos reluzentes e morcegos azul-celeste que batiam as asas pesadas". O simbolismo desses insetos, voláteis e tenebrosos, é típico "produto das trevas"[168], que configuram ainda o simbolismo de um ambiente bizarro em sua excentricidade, aproximativo do tema do mal. Sempre na mesma perspectiva da constelação de símbolos teriomórficos, o narrador continua a manifestar a composição, por imagens-símbolos, do palácio do feiticeiro que rege em um trono de vidro branco leite, cor que se converte como brilho a partir da cor fria, azul. Todo o cromatismo que articula as imagens da grande sala do trono do bruxo coroado, de cabeça horrenda, empunhando cetro, remete para um simbolismo do mistério em ambiente de ritmos, melodias e danças, criando um espaço de sensualismo, mas em oposição ao bem.

Ainda cromatismo e símbolos teriomórficos. O teto por sobre o trono do feiticeiro é configurado por teias de aranhas cor-de-rosa e contrasta com o negro dos ratos que mordem a cauda para compor os coxins do feiticeiro. Já dissemos, a aranha encerra os mistérios temíveis do feminino, que é exatamente a condição da princesa ante o amante feiticeiro. A coloração das aranhas, "a cor de rosa", insere-se no isomorfismo da cor vermelha que significa choques emocionais. Enquanto os ratos, por serem simbolismo teriomórfico de valoração negativa, "implicam uma discursividade repugnante" como é o discurso repulsivo entre a princesa e o feiticeiro, que expressa desejo de comer os olhos do novo pretendente já após a primeira prova, se eventualmente perdida.

Em seu trono o feiticeiro convida a princesa a acomodar-se com ele, como simbologia da mística, termo esse empregado por Durand no sentido de conjugação "da vontade de uma união e um certo gosto da intimidade secreta" (DURAND, 2012, 269). O que se configura em cada uma das três noites que antecedem às provas de João.

---

[168] Esse é um isomorfismo que se distingue das imagens de pássaros e borboletas, por serem símbolos teriomórficos nefastos (Cf. DURAND, 2012, p. 131).

O simbolismo melódico, elemento configurador da “casa” do feiticeiro, serve-se ainda de animais para compor as imagens-símbolos do divertido concerto: “Gafanhotos grandes e negros tocam gaita de boca e os mochos bateram nas suas próprias barrigas, pois não tinham nenhum tambor”. Insetos símbolos do mal, da ameaça destruidora e perniciosa são os gafanhotos grandes e negros, imagem-símbolo da trama do mal que se quer armar contra o herói. Já os mochos que compõem o concerto ao toque nas próprias barrigas são aves da noite, espécie de corujas que tudo ouvem e tudo veem, e aqui simbolizam a vigilância maléfica (DURAND, 2012, p. 83-84). Na última noite associaram-se ao cortejo dançante, grilos que assobiam os rumores característicos da noite malévola. Nota-se que o autor elaborou um cenário orquestrado e rítmico a partir de insetos e aves característicos da fauna cavernosa ou montanhesa, imprimindo à narrativa um simbolismo melódico, harmônico e com um efeito comedidamente cômico.

Já o corpo de baile ao redor da sala, no festim do feiticeiro, conta com personagens mitológicas: os duendes, característicos da mitologia escandinava, e que estão associados no contexto divertido ao negativo, forças nefastas, e ao fogo fátuo também associado ao simbolismo teriomórfico, dada a origem desse fogo, os gases emitidos pelos restos mortais de animais, que a mitologia relaciona ao mistério fumegante. Parecendo-nos significar no contexto o prenúncio do desfecho inglório do feiticeiro. Já cortesãos, que são repolhos sobre cabos de vassouras, remetem à simbologia dos vegetais, que se inserem no arquétipo da totalidade cósmica, por serem verticalizantes como a árvore (Cf. DURAND, 2012, p. 340-341).

O Palácio do velho rei é o derradeiro simbolismo da “casa” configurada no conto de Hans Christian Andersen. Já a narrativa da chegada dos dois viajantes vai engendrando a sua simbologia do arquétipo da verticalidade com a coloração “ouro vermelho” do palácio real ao centro da “cidade grande”, por eles vista. Tal coloração palaciana, segundo a arquetipologia do imaginário (DURAND, 2012, p. 125), remete ao simbolismo do poderio. É o velho rei, ao recepcionar João, a dar provas de um jardim da princesa, de onde pendem cadáveres e ossadas ornam flores. Simbologia do poderio da princesa, inscrita nos símbolos da ascensão, se bem que em perspectiva da valorização negativa: a morte dos pretendentes. O palácio pode ser ainda visto como “casa” do poderio, por ser o recinto das três respostas exigidas pela princesa a seu pretendente João. Simboliza também espaço da festa, das núpcias e da revelação última do companheiro de viagem, do reinado de João sobre todo o país.

Outro forte simbolismo presente no conto de Hans Christian Andersen firma-se na presença de alguns arquétipos presentes na viagem, como: o voar dos passarinhos, a queda do cisne, as asas e os voos do companheiro de viagem e da princesa.

A presença dos passarinhos, a voar na cena contemplada por João, no cemitério diante da campa do pai, remete para a simbologia ascensional no arquétipo da viagem: "João viu como voavam das árvores verdes para longe no mundo, e sentiu, assim, vontade de voar com eles também". Tal desejo de viajar de João está simbolizado na aptidão do voar dos pássaros que, na realidade, vão mundo afora. E é esse ir "mundo afora" a resposta simbólica de João ao homem de voz forte que o indaga: "Para onde vai de viagem?". De fato, a viagem do herói dessa narrativa é – declaradamente – um ir mundo afora, cujo voo está a simbolizar esse tipo de viagem, a viagem da vida, o existir consonante com um pensamento de Hans Christian Andersen: "Viajar é viver!" (Cf. SILVA DUARTE, 1995, p. 29). Viagem sem retorno ao ponto de partida, cumprimento do existir.

Não está revelada, na narrativa, nem pelo narrador nem pela personagem João, que a motivação explícita de sua viagem seja a conquista da princesa, que corresponderia à busca manifesta da realização do sonho. São os passarinhos, com os seus voos livres, a motivação que o fez decidir viajar. Os passarinhos estão presentes também em seu percurso indo mundo afora, precisamente nos dias iniciais da viagem, como a simbolizar essa companhia, símbolo da liberdade de ir e vir, da relação com o cosmo e com a vida. Os passarinhos estão logicamente entre as imagens-símbolos teriomórficas – como afirma Durand (2012, p. 69) –, de valoração positiva; são pássaros do dia, do simbolismo diurno. Eles simbolizam a vigilância e a expectativa de união divina, como se apresentam na aurora do segundo dia da viagem de João: acordam o viajante com seu canto e preparam-no a ir ao templo para ouvir a palavra de Deus e cantar salmos. (Cf. ANDERSEN, 2011, p. 65). Portanto, em antítese com as aves ou insetos voadores da noite, que assumem uma valoração negativa: mochos e morcegos.

Os pássaros partilham simbolismo com a flecha, a ascensão e o voo. Essa é uma das reflexões sobre seu valor imagético estudadas por Gilbert Durand (2012, p. 71) e é o que se verifica na narrativa de Andersen pela atuação volátil do auxiliar do herói.

O companheiro de viagem, pela aposição das asas do cisne, ascende voando como detentor de atributos de um anjo, ser sobrenatural conforme a simbólica religiosa. Porque assume esse "angelismo" volátil, o companheiro de viagem é detentor das asas "mitológicas" do cisne, que adquirira previamente, como solução ocultada para preparar as provas do herói e, em última análise, desfazer o feitiço da princesa. Esse "angelismo" derivado

“operacionalmente” da tecnologia das asas do cisne é simbolismo ascensional (DURAND, 2012, p. 132), que remete a um poder que visa à colaboração, a solidariedade com herói, por conseguinte, com todo um reino, por vencer o malévolo hábito de degolar pretendentes desconhecedores das respostas do concurso de sua alteza.

As asas tornam-se, pois, a possibilidade de concretizar essa “viagem heroica”, noturna em busca justamente da ascensão do herói. Portanto, leva-nos a compreender a situação como simbolismo ascensional, pertencente ao esquema da verticalidade do imaginário antropológico. Tal ascensão é vista por Durand (2012, p. 128) como a viagem em si, detentora de um realismo que remete ao sonho da “nostalgia inata da verticalidade pura, do desejo de evasão” para alcançar o lugar supraceleste, e, por isso, ele a vê como imaginária. Embora o auxiliar do herói viaje em voo de elevação, na narrativa, para o reino cavernoso do feiticeiro, mas, enfim, visa à ascensão do herói, porque ele, o companheiro de viagem, visita os meandros do submundo do bruxo.

Percebe-se, por conseguinte, na estrutura simbólica do conto “O companheiro de viagem” um alternar-se da simbologia da “casa”, ponto de partida ou de passagem restauradora, e ainda uma outra alternância do simbolismo da morte, sobretudo ligada à noite.

De fato, da noite da morte. Assim, desde o falecimento do pai – morte aflita e eufemizada pelo sonho maravilhoso de João –, a visita ao cemitério por João em viagem, o morto encontrado na igreja, até a execução surpreendente com o degolamento do feiticeiro, às alusões aos pretendentes decepados, há no conto de Andersen um evidente simbolismo: da morte surge a vida.

Da presença de animais ornitológicos, como os passarinhos em circunstâncias do amanhecer o dia que dão “Bom-dia!” à personagem João; ou os mochos, da noite divertida na caverna do feiticeiro, que batem ritmicamente em suas próprias barrigas para produzir melodia para a dança, são símbolos invertidos que constituem a narrativa por imagens. Os primeiros, por simbolizarem a companhia a João, os segundos, os mochos, por simbolizarem os músicos da “banda musical” da caverna do feiticeiro, acompanham os antagonistas.

Nossa compreensão preliminar é que a narrativa de “O companheiro de viagem” se tece por imagens recorrentes que vão compondo a viagem do herói, como fios que compõem um tecido. É o diálogo com o conto popular norueguês, “O companheiro”, que nos oferece essa compreensão de que o imaginário popular conjugado com as imagens-símbolos selecionadas por Hans Christian Andersen para recriar a narrativa, resultou em um conto que encanta o mundo infantil e juvenil há muitas dezenas de décadas.

Hans Christian Andersen acolhe tudo que toca a sua sensibilidade de artista da palavra quanto percebe que pode fomentar a sua produção literária, é o que acontece ao lançar mão do conto popular "O companheiro" na intenção de reescrever os contos tradicionais que ouvira na infância (Cf. SILVA DUARTE, 1995, p. 57). Sua fantasia e lirismo exprimem-se em sua criatividade altamente simbólica e deriva da simplicidade dos contos da tradição. "O companheiro de viagem" é também a "reescritura" de um conto seu publicado em 1830 com o título "O espectro", em um livro cujo título era "Poesias". Porém, não foi considerado de importância, pela crítica. Razão por que o reescreve e publica em 1835.

Nessa narrativa podemos notar um simbolismo imagético em todas as etapas da viagem do herói. Principia por revelar o espaço, imagem-símbolo da casa. E a primeira a ser configurada: um pequeno quarto em cuja luz está se extinguindo, em noite alta, o que revela um realismo de pobreza, é uma casa que simboliza carência, numa alusão à memória pessoal e da sociedade de seu tempo.

A luz que se esvai é imagem-símbolo prenunciadora da morte do pai de João. O tema da morte é simbolizado com eufemismo evidente, recorrendo a uma linguagem de credo cristão, como se viesse a simbolizar a família que, embora reduzida, é harmoniosa em superar a morte, apesar de seu infortúnio.

Simbolismo marcante e intencional percebe-se na própria escolha do nome da personagem, que Andersen faz remetendo a significados dos nomes próprios de tradição judaico-cristã: João[169]: "Agraciado por Deus". Não é de se descuidar essa recriação marcada pela intencionalidade do autor, ao dar nome à personagem, evidente simbolismo religioso, o que leva a pensar que tal artifício fantasioso provenha da infância do contista ou de sua "madurês espiritual ou artística" como acena Silva Duarte (1995, p. 65).

Igualmente o sonho com a moça bonita indica os sonhos de teor religioso ou bíblico com sentido profético, de um evento que se realizará, em uma nítida referência ao Livro do *Gênese* (*Gn* 37,9) que narra um sonho do filho de Jacó, José, a quem também o sol e a lua o reverenciavam. Trata-se de um sonho que tem um significado de projeção para um devir. Um simbolismo que prenuncia o sucesso último do herói, João, uma referência que parece intencional e pode estar ligada ao simbolismo do rei e à princesa que o terão como futuro rei, e o reverenciarão. Esse simbolismo ligado ao sonho, imagens oníricas, parece remeter sempre

---

[169] Discorre o *Dicionário de Nomes Próprios* que: "O nome João tem origem no hebraico *Yehokhanan*, *Iohanan*, composto pela união dos elementos *Yah*, que significa "Javé, Jeová, Deus", e *hannah*, que quer dizer "graça". Significa, portanto, "Deus é gracioso, agraciado por Deus, a graça e misericórdia de Deus, Deus perdoa".
Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br> Acessado em: 16 fev. 2017.

a um recurso da simbólica religiosa, mítica com valores sobrenaturais, ligado a evento em que o sonho contém prenúncio ou anúncio de um devir.

Outra imagem-símbolo presente em diferentes situações da narrativa são as cores – como acenamos antes – como caracterizadoras de ambientes e de trajes das personagens, de perfis e de elementos da natureza: verde, azul, vermelho, branco, preto... são cores que aparecem no conto configurando as "arvores verdes" do cemitério ou a "erva verde" do campo por onde passa João, numa simbologia de que do ambiente de morte surge vida. O azul expressa sempre o simbolismo do céu, do paraíso para onde vão os mortos, alusão também de elevação a Deus. Mas o céu de coloração azul também retrata um simbolismo de casa em meio ao campo: "[...] o céu azul por cima era um bonito quarto de dormir". O vermelho traz o simbolismo vivaz da natureza com a configuração dos campos, na viagem, com "flores brancas e vermelhas". Essa última cor também figura na apresentação do estado emocional de João ao ver a princesa pela primeira vez: "[...] ficou tão vermelho no rosto que era como se o sangue lhe escorresse [...]". A cor branca presente na figuração de trajes, como nos vestidos das doze jovens que acompanham a princesa, remete ao simbolismo da pureza e da juventude. Igualmente branco é o cavalo em que monta a princesa numa carga semântica que faz pensar a ancestralidade do "cavalo branco "simbolismo solar em sentido divino, que Durand (2012, p. 147) classifica na "constelação de símbolos luminosos", os atributos da realeza. A cor "preto", que por homologia associa-se à cor dos cavalos das doze damas de companhia da princesa: "negros como carvão", está também presente na simbologia do conto, indicadora das cores fortes ou chocantes que provocam choques emocionais (Cf. DURAND, 2012, 148). Nesse caso, Andersen associa dois campos simbólicos para representar um: a intensidade da cor em referência ao vegetal ou a madeira queimada, carvão, para figurar a cor dos cavalos, animais, simbolismo teriomórfico.

Os astros, fenômenos meteorológicos e naturais, também entram na simbólica do conto "O companheiro de viagem": o sol, a lua, as estrelas, os trovões, granizos e ventos, o mar, montanhas... O sol é a imagem-símbolo que mais oferece significações, desde a luz, o calor, a cor dourada, a noção de tempo transcorrido, o dia. A lua configura-se como um luzeiro do quarto de dormir e a simbologia da mãe em reverência ao filho. O trovão é simbolismo da força aterradora presente nas noites das visitas ao feiticeiro pela princesa. As estrelas são simbolismo do esplendor que adorna a filha do rei. Os granizos aparecem como efeitos simbólicos dos açoites que João desejara inicialmente para a sanguinária filha do rei, e que o companheiro de viagem os efetiva nos voos noturnos na ida e volta, acompanhando a princesa, para a montanha do feiticeiro.

Outra simbologia visual, com base em elementos teriomórficos, compõe-se como ornamentação de ambientes com aptidões de animação, iluminação e coloração por meio de rastejantes e voláteis: cobras que são caules de flores em fogo, aranhas que são revestimentos luminosos e animados de paredes, pirilampos que são luminárias e bando de morcegos que compõe o teto "palaciano" do feiticeiro.

A simbologia da morte apresenta-se também nos esqueletos de cavalos que transportam o trono do feiticeiro-rei, um simbolismo tétrico que associa animais mortos a mobiliário "real". Com essas imagens-símbolos, Andersen ornamenta a sala do feiticeiro. No simbolismo do movimento não apenas as aranhas em seu fervilhar simbolizam a dinâmica do reino do "macabro", mas também os gafanhotos e mochos participam dessa animação em um simbolismo de valoração negativa, como já foi dito, mas isso igualmente remete ao simbolismo da sensualidade pela imagem-símbolo da dança e da rítmica, na caverna do feiticeiro.

O autor de "O companheiro de viagem" recorre ao simbolismo dos seres mitológicos e sobrenaturais, como duendes, elfos e fogos fátuos para construir situações em sua narrativa com elevado significado simbólico: o duende que se solidariza com o jovem viajante; elfos que se deixam visualizar numa relação com o homem bom, em representação da imaginação solitária, feita de devaneios e recordações; fogos-fátuos que dançam sobre barretes de duendes negros para simbolizar a presença do mal demoníaco. Enquanto a presença dos primeiros estão a indicar um simbolismo solar, luminoso, da pessoa boa que se relaciona em uma perspectiva religiosa de empenho para o bem e, portanto, de relação com o outro qualquer que seja, com a natureza, consigo próprio e com o seu Deus; doutra parte os duendes negros com fogo-fátuo nos barretes antagonizam com o herói, entram no simbolismo das trevas, no domínio da noite, reino que a princesa má frequenta. Andersen utiliza-se do simbolismo mitíco, sobrenatural e do simbolismo religioso cristão para elucidar a simbologia da luz.

Na linguagem no conto "O companheiro de viagem" subjaz uma simbologia cristã, portadora de ensinamento de amor a Deus e ao próximo, traduzido em preces e atitudes, como são a retribuição, a tomada de iniciativa, a escuta do outro, o aconselhamento, a relacionalidade ampla, a superação por amor persistente do adversário, a reciprocidade. Isso pode se justificar, do ponto de vista da cosmovisão do autor, pela adesão de Andersen ao movimento romântico dinamarquês, ou mesmo à sua posição religiosa pessoal, tanto cristã de orientação luterana dinamarquesa, como também de uma abertura pacífica e singular a outras

denominações como demonstra o escritor em suas viagens a países católicos, ortodoxos e anglicanos.

Nessa perspectiva, a viagem do herói pode ser traduzida como imagem-símbolo da viagem da existência humana, que o escritor manifesta em diferentes narrativas suas, em enredos sobre a morte, a vida, as pequenas e grandes vicissitudes da vida. A viagem em "O companheiro de viagem" não tem retorno, como imagem-símbolo da crença cristã de que a existência é cumprimento de desígnio, "viagem" para a eternidade.

O exame das outras duas narrativas mediante o comparatismo talvez possa nos revelar as marcas simbólicas da viagem, de "O companheiro de viagem", presentes na já existência escritural e simbólica, dos tempos primevos.

4.2 "O Companheiro" – conto popular escandinavo: microenredos e sua análise

O conto "O companheiro" circula na tradição nórdica. Faz parte da recolha de Peter Christen Asbjørnsen e Jørgen Moe, publicado em *Contos Populares Noruegueses*, e traduzido em português por Dinah de Abreu Azevedo. Levantamos aqui os microenredos dessa narrativa para realizar posteriormente um cotejamento com o conto de Andersen: "O companheiro de viagem".

Narra-se, aqui, a história de um camponês que sonhou que um dia casaria com a filha do rei de uma terra longínqua: uma moça tão bela e rica que seus bens jamais acabariam. Ao acordar tem a impressão de tê-la presente ante os olhos. Conquistadopela beleza da moça, o camponês já não consegue viver se não vier a se casar com ela. Inicia-se o conto com o **microenredo do sonho de desposar a filha do rei**.

O camponês vende tudo que possui e parte à sua procura. Viaja, por muito tempo, até uma cidade em terras de estradas muito retas. Nessa, encontra uma igreja em pleno inverno. Na frente do templo havia um enorme bloco de gelo no qual jazia um corpo, objeto de escárnio dos passantes da igreja. O jovem pergunta sobre isso ao vigário. Este responde que fora um malfeitor executado e posto naquelas condições para ser humilhado e ofendido, pois era um engarrafador de vinho que misturava água à bebida. Para o jovem isso não parecia coisa tão medonha e propõe dar um enterro cristão ao defunto. O vigário, discordando, enumera os itens do custo para um enterro digno. Quem o pagaria? O jovem se dispõe a pagar com o pouco que tinha. Assim sepultaram o defunto no "consagrado" com todas as honras e inclusive o banquete fúnebre. Pago o banquete, o jovem fica sem um centavo e parte indo

para muito longe. **Este é o microenredo de seu primeiro gesto generoso, que o leva ao despojamento material**, **para pagar o funeral do homem morto do bloco de gelo.**

E logo chega-se a ele um transeunte que indaga se não desgostava de andar sozinho. À resposta negativa do camponês, o homem pergunta se não precisa de um servo. O jovem diz que não, e que ele mesmo é servo de si próprio. Ao que aquele retruca: "Você precisa de um servo... no qual possa confiar por toda a vida". Pede, o estranho, para segui-lo em sua companhia, o que não terá custos, só benefícios. Viajaram muito. O companheiro vai mostrando caminhos. **Temos aqui o microenredo do aparecimento da companhia de viagem**, o auxiliar do herói, que viaja junto e o beneficiará. Um elemento determinante será ele, na trama da narrativa pelo seu concurso imprescindível, ante os feitos para o herói.

Chegaram eles – o jovem e o companheiro – ao pico de uma montanha: o companheiro bate na montanha e pede que abra. Surge uma abertura na rocha, percorrem longo caminho dentro da montanha, encontram uma velha *troll*. Ela tem uma cadeira e pede-lhes que se sentem. Ao que o homem diz: "Sente-se, a senhora!" A mulher sentou-se e lá sentada ficou. O companheiro descobre uma espada sobre a porta, insiste com a velha para pegar a espada e levar consigo. A velha diz que ele pode pedir o que quiser, mas a espada não, pois essa seria das três irmãs. O companheiro diz: "Então vai ficar sentada aí até o fim do mundo?". A velha responde que se é para libertá-la, pode pegar a **espada**. Ele pega a espada consigo, enquanto a velha permanece sentada. **Esse é o microenredo da obtenção de um primeiro objeto mágico; inicia-se veladamente a preparação para o que serão as provas do herói.**

Depois de ter andado muito chegaram ao pico de outra montanha, há um segundo encontro similar com uma segunda velha, que fica sentada e o companheiro encontra um **novelo de fio de ouro** das três irmãs. Pede-o, é negado. Mas sob a possibilidade de liberdade, a segunda velha cede-o. E ele deixa a velha sentada até o Juízo Final, tomando consigo o novelo de fio de ouro. **É o microenredo da aquisição de objeto mágico pelo auxiliar do herói: o novelo de fio de ouro, instrumento para defesa dos viajantes**.

Andaram muitos dias, chegam ao pico de uma terceira montanha e acontece o mesmo. A velha ficaria sentada "até o mundo acabar" se não desse **o chapéu das três irmãs**. Ela cede **o chapéu** e mesmo assim é deixada sentada igual às duas irmãs, de antes. **É o quinto microenredo para obtenção do que funcionará como segundo objeto mágico para resolver as provas, sempre uma iniciativa do auxiliar do herói.**

O jovem e o companheiro em sua viagem chegam a um fiorde (um estreito e profundo golfo, característico da geografia escandinava); o companheiro, com força, joga várias vezes o novelo de fio de ouro no penhasco por sobre as águas, e forma-se uma ponte, pela qual

atravessam. O companheiro instrui o jovem para enrolar de novo, o mais rápido possível, o fio de ouro, antes que cheguem as três velhas *trolls*, ameaçando fazer picadinho dos dois. Quando faltava um pequeno pedaço do fio de outro a ser enrolado, chegam as velhas, mas não conseguem atravessar o fiorde, morrendo as três afogadas. **É esse o microenredo do primeiro auxílio efetivo do companheiro ao herói: a defesa deles próprios e dos objetos surrupiados.**

Os dois viajam alguns dias e o companheiro anuncia a proximidade do Castelo da filha do rei, com a qual o jovem sonhou. Ele instrui: "Quando chegarmos lá, você tem de entrar, contar o seu sonho ao rei e dizer-lhe o que procura". **Este é o microenredo da preparação e instrução do companheiro, auxiliar do herói, sobre uma importante tarefa do herói, como este deve agir no espaço real.**

Assim, o jovem procede como aconselhou o companheiro. Eles são bem acolhidos e dão-lhes aposentos a cada um individualmente. Para o almoço, convidam para sentarem-se na mesa de sua majestade. Logo há o reconhecimento da filha do rei, pelo jovem que lhe diz ser ela a moça com quem em seu sonho ele iria se casar. Desse modo, ele revela o objetivo de sua viagem. Ela diz gostar dele e que casaria o mais rápido possível, contanto que ele passasse por três provas. **Temos, aqui, o microenredo do reconhecimento do pretendente e do acordo sobre as provas para obter o objetivo: casar com a princesa.**

A primeira prova é devolver, ao meio-dia do dia seguinte, as tesouras que ela lhe confiou. E alertando a ele a regra – diz a princesa – de que se falhar perderá a vida como os outros, cujos crânios são expostos ao redor do solar real, como se fossem corvos pousados na cerca, durante o outono. Mas essa prova não seria difícil, pensa o rapaz enquanto se **entretém em travessuras com a princesa. Ela – percebendo-o distraído – rouba-lhe as tesouras. É o microenredo, este, do anúncio da primeira prova, já com a manifestação do antagonismo, no caso pela própria princesa, "objetivo" da conquista.**

À noite, o rapaz conta ao companheiro sobre a primeira prova, mas não encontra mais as tesouras nos bolsos. Ele fica fora de si por causa do sumiço das tesouras. Mas o companheiro diz que tentará recuperá-las e foi para o estábulo. O companheiro encontra no estábulo o grande carneiro da filha do rei. O carneiro era voador veloz. O companheiro golpeando os chifres do carneiro com a espada das três irmãs, indaga qual seria a hora que a filha do rei, à noite, vai encontrar-se com seu amante. O carneiro berrou: às onze horas. **Esse é o microenredo da preparação do auxiliar do herói para resolver a primeira prova.**

O companheiro coloca o chapéu das três irmãs, que o faz invisível, e quando chega a princesa, monta à garupa do carneiro e voam os três velozmente até a uma alta montanha. A

princesa bate na montanha que se abre. Entram os três. Ela anuncia ao t*roll* que tem um novo pretendente, mas que não quer outro a não ser ele próprio, mostrando-lhe as tesouras, que propõs serem devolvidas pelo jovem como primeira prova. Que ele as guardasse. O *troll* promete escondê-las. Mas, ao momento de trancá-las no cofre, o companheiro, estando invisível com o chapéu das três irmãs, pega as tesouras. Depois disso, a princesa e ele retornam para a cidade. **Temos aqui o microenredo da primeira tentativa de arruinar o herói, com tarefas e ações promovidas pelos rivais, no caso o *troll* e a pretendida do herói.**

No dia seguinte, na hora do almoço, a primeira prova. A princesa diz: "Será que você está com as tesouras...?" E o jovem: "Estou, sim!", jogando-as encima da mesa, faz pular pratos e travessas. Ela fica desolada, mas logo se refaz, propondo a segunda prova. **Aqui, temos o microenredo da superação da primeira prova, que se concretiza como uma ação de reação forte à trapaça da princesa.**

A filha do rei dá ao jovem seu novelo de fio de ouro, pedindo para cuidar dele e devolvê-lo ao meio-dia seguinte, senão vai perder a vida, estraçalhado na roda. O jovem pensa ser coisa fácil, entretém-se com a princesa, que lhe rouba o novelo. **Esse é o microenredo da recorrente perda de objeto mágico solução para a prova.**

O jovem volta ao quarto, conta ao companheiro, descobre que já não tem o novelo, e fica de novo fora de si. O companheiro promete recuperá-lo. O companheiro munido da espada e do chapéu das três irmãs, pede o reforço de colocar pés-de-cabras na espada. Vai ao estábulo, bate nos chifres do carneiro voador e fica sabendo a que hora vai a filha do rei visitar seu amante. O carneiro berra: à meia-noite. Acontece tudo como na noite anterior. **Temos aqui o microenredo da ação-reação, ou seja, da preparação por parte do auxiliar do herói, para a solução da segunda prova**.

Ao encontrar-se com o *troll*, a princesa pergunta: "Onde você escondeu as tesouras...? Meu pretendente... me devolveu-as hoje!" Era impossível, mas ao abrir do cofre, não havia nada lá. Então a princesa diz que dera ao pretendente seu novelo de fio de ouro, e roubara-lhe e que estava com ele. Pensaram muito o que fazer para o rapaz não descobrir. Fizeram uma fogueira para jogar o novelo de fio de outro dentro, mas o companheiro, estando invisível, agarra-o consigo no momento exato deles jogarem-no ao fogo. Retornam ao castelo, a princesa e o companheiro. **Temos aqui a recorrência do microenredo ação-reação, com o detalhe da "ação" de tentativa de dificultar absurdamente a solução da prova pelos rivais do herói, com a consequente "reação" do auxiliar do herói.**

Ao convidarem o rapaz para o almoço, o companheiro dá-lhe o novelo de fio de ouro. Quando a princesa diz ao jovem achar improvável que ele o devolva a ela, ele responde: "Ora, e por que não? Vou devolvê-lo, sim. Aqui está!". E joga-o com tanta força sobre a mesa, que o rei foi atirado pelos ares. Pálida de surpresa, a princesa o desafia à terceira prova: "Se for esperto o bastante para me trazer aquilo em que agora estou pensando, ao meio-dia de amanhã, serei sua para sempre". **Neste microenredo, deflagra-se o desenrolar da segunda prova: o herói supera pela segunda vez e conhece o desafio da terceira prova**.

O jovem com o anúncio dessa terceira prova sente-se já morto, mas o companheiro acalma-o dizendo que ia resolver o problema. O companheiro corre ao ferreiro e prepara seu artifício com vinte e quatro pés-de-cabra na espada. Vai ao estábulo, bate no carneiro voador indagando a que hora a princesa verá seu amante. O carneiro berra: "A uma hora!". **Recorre aqui, desta vez, um microenredo de preparação: terceira prova.**

De novo, como das outras vezes, a princesa besuntou os chifres do carneiro e ordenou voar rumo à montanha. O companheiro voa junto com ela, na garupa. Ela chora e lamenta o tempo ruim; relata ao *troll* que o pretendente tinha encontrado o novelo de fio de ouro, sem que isso se explicasse. Acrescenta o que havia pedido a ele como terceira prova, era o que estava pensando no momento, e pensara na cabeça do *troll*. Juntos, a princesa e o *troll*, riem por achar difícil que o pretendente acerte. **É o microenredo da preparação dificultosa do enigma por parte dos antagonistas, para tentar fazer o herói resvalar.**

Era quase o amanhecer, quando a princesa revela o medo de voltar sozinha e o *troll* se dispõe a acompanhá-la. Assim, monta ele em outro carneiro voador, o companheiro segue em sua garupa, inclusive golpeando-o a ele e ao próprio carneiro tanto que saem da rota, mas seguem a princesa até o solar do rei. Ao entrar da princesa no castelo, o companheiro corta a cabeça do *troll* e dirige-se ao quarto do rapaz: "É isso – diz o companheiro – que a filha do rei estava pensando!". Na manhã seguinte, dito estar tudo bem, o rapaz é convidado para o almoço. **Nesse microenredo, dar-se os preparativos por parte do auxiliar do herói para fazê-lo vencer a terceira prova.**

Tendo almoçado, a filha do rei, alegre, pergunta ao pretendente: "Será que você tem aquilo em que eu estava pensando?". "Pode ter certeza que sim", responde o jovem ao puxar a cabeça do *troll*, e jogando-a sobre a mesa com tal força que vira mesa e objetos de perna pelos ares. Estava a princesa como morta, mas não podia negar ser aquilo o que tinha pensado. Agora, ela seria toda dele. Celebrado o casamento, todo o reino está em festa. **Esse é o microenredo da conquista primeira da esposa, mediante a superação da terceira prova por parte do herói.**

Mas o companheiro chama o jovem e orienta-o a fechar os olhos fingindo estar dormindo na noite de núpcias. Fazer isso por amor à vida. Não dormir antes de tirar da noiva a pele de *troll*, batendo com as varas de nove galhos verdes de bétula, até ela soltar a pele. Isso ele faria banhando-a em leite de três tinas de madeira: uma, com soro de leite do ano anterior; outra, com leite azedo; e outra, com leite fresco. Informa que as varas estariam embaixo da cama. Tudo pronto. **Acrescenta-se aqui mais uma prova e temos o microenredo das instruções do auxiliar ao herói, segundo a característica da ação-reação: desenfeitiçar a princesa**.

Estirado sobre o leito nupcial, o jovem finge dormir, a princesa examina-o para ver se dorme, faz cócegas em seu nariz, puxa seu cabelo e sua barba. Ela, pensando-o adormecido, puxa um facão do próprio travesseiro para cortar-lhe a cabeça. No mesmo instante, o rapaz salta, toma-lhe o facão e bate-lhe com as varas. Em seguida, joga-a no soro, e vê que ela é um animal: um corvo preto. Depois lava-a com o leite azedo, e enxagua-a com o leite fresco: a pele de *troll* desaparece, e ela (re)aparece mais linda e doce como nunca antes. **É o microenredo da metamorfose da esposa animal, o corvo preto, mediante a sucessão de imersões purificadoras realizadas pelo herói.**

No dia seguinte o companheiro anuncia que vai embora. Também os noivos estão prontos para assumir o dote, já preparado a tempos, e viajarem. Mas naquela mesma noite, o companheiro transportara também para o solar do rei, todo o ouro, prata e pedras preciosas que o *troll* deixara na montanha. Havia de ser transportada a enorme carga de preciosidades sobre o lombo dos seis carneiros que o *troll* possuira. De tão grande a carga, parte ficara na casa do rei, a outra nem os carneiros dão conta de carregar, a ponto de o companheiro transportá-la sozinho nas próprias costas, até a casa do rapaz. Aqui temos **o microenredo em que se dá o início do retorno do herói à casa do pai, com o dote de recompensa em carga**.

Meio quilômetro antes da casa do jovem, o companheiro diz: "Agora está na hora de deixá-lo. Não posso ficar mais tempo com você". O rapaz não aceita separar-se dele, e caminham mais meio quilômetro. Mesmo entre implorações para entrar e celebrar com o pai do jovem o seu retorno, o companheiro se nega, não o podia fazer. Mas se tivesse de ficar com a metade de todos aqueles bens, somente os receberia depois de cinco anos, diz o companheiro. O jovem aceita. Porém, depois que companheiro se foi, o rapaz quisera deixar toda a riqueza para trás, para retornar à casa do pai, de mãos vazias, para celebrar toda a alegria pelo retorno, que foi sabida em sete reinos. E durante todo o inverno os seis carneiros do *troll* e os quinze cavalos do pai do rapaz carregaram até a casa de seu pai todo o tesouro.

Temos aqui o microenredo do retorno do herói, a consequente e jubilosa celebração em sua casa, com a consignação do tesouro conquistado.

Após cinco anos, retorna o companheiro para pegar a sua parte, pois o jovem dividira tudo tem duas partes iguais. Porém, o companheiro diz: "Mas há uma coisa que você não dividiu...". O jovem interroga-o sobre o que teria sido? E o companheiro diz: "Você teve um filho". E teria de dividi-lo também em duas partes, diz o companheiro. O rapaz pega o filho e ao levantar a espada para dividir a criança, o companheiro agarra a espada, antes do golpe, e pergunta em seguida: "Não está feliz por tê-lo impedido de dar o golpe?" E o jovem: "Sim, mais feliz do que nunca na minha vida inteira". E o companheiro: "[...] eu fiquei igualmente feliz quando você me libertou daquele bloco de gelo, pois eu sou um espírito errante". Era o morto engarrafador de vinho que o jovem libertara do bloco de gelo na porta da igreja, pagando tudo para enterrá-lo no consagrado (Cf. ASBJØRNSEN e MOE, 2003, p. 141), e que havia tido permissão para servir ao jovem por um ano, entretanto, tendo retornado depois, tivera nova permissão para vê-lo depois de cinco anos. Agora devia despedir-se para sempre, estava sendo chamado pelos sinos celestes.

O herói é assim submetido a essa espécie de absurda provação pelo auxiliar, que ao impedi-lo de realizar, defendendo-o de resvalar em uma tragédia, cria as condições para revelar a sua identidade e da ação-reação de recompensa pelas generosas atitudes do herói: revela-se ser o morto do bloco de gelo a quem o jovem camponês dera um enterro digno. **Esse microenredo caracteriza-se pela revelação da personalidade do auxiliar ao herói.**

A leitura do conto "O Companheiro", da tradição nórdica, funda-se em vinte e cinco microenredos, no sentido de unidades semânticas que se associam ao conceito antropológico de mitema, como prefere Durand. A viagem das duas personagens – o herói e o companheiro, seu auxiliar – desenrola-se na maior parte da trama em um tempo aparentemente incomensurável. Sua geografia é variada e imaginária.

No percurso para o imaginado castelo real, os dois viajantes estabelecem relações apenas com as velhas, as "três irmãs" habitantes do interior das montanhas, para somente após longo andar atingirem o solar do rei, onde interagem indiretamente com o rei, mas sobretudo com a princesa. Há uma relação passiva ou mesmo parcial com outras personagens, como é o caso, por parte do "companheiro", em sua condição de invisível, com a filha do rei e com o *troll*, amante da princesa. Além disso, o companheiro também se comunica com uma personagem animal, o carneiro voador da filha do rei e outros carneiros de igual condição.

Os objetos para alcançar a meta do encontro do herói com a filha do rei e sua consequente conquista, pelas provas, são todos, ou quase todos, apresentados como objetos e gestos mágicos.

Este conto escandinavo caracteriza-se prevalentemente pela perspectiva do conto maravilhoso, conto de magia, do que como conto de fada, pela presença de elementos que resultam ao final como uma aventura de natureza social ou material ou pelo tipo de relações de retribuição que se dá entre as principais personagens (COELHO, 2007). Embora apareçam elementos que fogem à lei da lógica natural, particularmente com a personagem o "companheiro" que contraria as leis da gravidade, percorrendo, com outras, o interior das montanhas, tornando-se invisível etc..., o conto mostra como o foco das aventuras está na aquisição do poder material (Cf. COELHO, 2000, p. 172-173). Teríamos, segundo essa perspectiva, um herói, um conto maravilhoso de natureza cultural, prefigurado não apenas pela ambiência da cultura nórdica, mas também por elementos de uma geografia europeia (montanhas, fiorde etc), referência evidente do ambiente físico do Norte do Mundo.

4.2.1 Em "O Companheiro", um narrador que conhece o íntimo das personagens

Como vimos, o conto popular "O companheiro" será analisado em primeiro lugar a partir de seu narrador. A narrativa trata de um camponês que parte a procura da rica princesa sonhada por ele, para com ela se casar, encontra um companheiro de viagem, vence as provas apresentadas pela pretendida, casa-se e retorna com os tesouros e a esposa para sua casa paterna. É uma história contada por um narrador onisciente que tudo sabe: características físicas e psicológicas, pensamentos e sentimentos, intenções e decisões mais intimas das personagens. Um narrador configurado, também nesse conto, como uma voz por "detrás", diria Poullion.

É isso o que se pode verificar em algumas passagens da narrativa. Ele conhece em detalhes a matéria do sonho: "[...] sonhou certo dia que ia casar com a filha do rei, [...] ela era tão branca quanto leite e sangue"[170] e descrevendo os sentimentos da personagem camponês, após acordar do sonho, conta "[...] teve a impressão de que ela estava diante dele em carne e osso, e achou-a tão linda e refinada que não poderia mais viver se não se casasse com ela"[171].

---

[170] ASBJØRSEN e MOE, 2003, p. 123.
[171] *Ibidem*.

E ainda sobre o comportamento do camponês: "Ele reconheceu imediatamente a filha do rei"[172]; e depois sobre a princesa, de quem conhece a intenção, pois, afirma: "[...] acrescentou, fazendo o possível para agradar o *troll* da montanha"[173]; "[...] não teria ficado mais desolada se ele tivesse jogado as tesouras no seu rosto"[174]; [...] teriam certeza de que ele não poderia se apoderar dele [do novelo de ouro]"[175]; "[...] depois de comer, a filha do rei estava alegre como um passarinho"[176]. E sobre o companheiro, após a revelação de que ele era o morto do bloco de gelo e ter retornado depois de cinco anos para reencontrar o camponês, diz o narrador: "Recebera permissão para servi-lo durante um ano, e seu tempo acabara quando eles se despediram da última vez"[177].

O narrador descreve cada personagem, portanto, como quem as conhece externamente e em sua intimidade. Vamos a seguir analisar a atuação daquelas no conto popular.

4.2.2 Personagens: ações e atuações no conto popular "O companheiro"

O conto em análise se organiza com personagens de grandes atuações, outras, de ações pontuais e passageiras, outras são apenas aludidas.

A primeira personagem a ser apresentada é o jovem camponês que sonha com a filha do rei, vende tudo e parte para encontrá-la. Depreende-se de sua apresentação pela diegese – um caráter autossuficiente, sensível e impetuoso na decisão, mas igualmente ansioso pela realização de uma paixão, ou seja, pelo enlace com sua amada e pela aquisição de suas riquezas. Sobre tais características, narra o conto: "[...] achou-a tão linda e refinada que não poderia mais viver se não se casasse com ela"[178], o que reflete a paixão; "[...] vendeu tudo o que tinha e saiu pelo mundo à sua procura"[179], demonstra generosidade pelo seu objetivo e por esse manifesta seu desprendimento. É um observador atento: "[...] chegou a uma cidade; [...] fora da porta da igreja havia um grande bloco de gelo com um corpo lá dentro [...]. O jovem perguntou-se o que seria aquilo e, quando o vigário saiu da igreja, foi interrogá-lo"[180].

---

[172] ASBJØRSEN e MOE, 2003, p. 128.
[173] *Idem*, p. 130.
[174] *Idem*, p. 131.
[175] *Idem,* p. 133.
[176] *Idem*, p. 137.
[177] *Idem*, p. 141.
[178] *Idem,* p. 123.
[179] *Ibidem.*
[180] *Ibidem.*

Outra característica é sua aptidão para o diálogo, como se pode perceber entre ele o vigário; com o homem que o alcançou pela estrada, quando se apresenta realista, pois não pode se dar ao luxo de ter um servo por não ter como pagar salário e comida para um empregado. Mas em sua convivência com o caminhante, dele acolhe sugestões e orientações: "O rapaz fez exatamente o que o outro lhe sugerira, e foi muito bem recebido"[181], denotando consideração ao outro; no primeiro contato com a princesa, logo a reconhece: "Ele reconheceu imediatamente a filha do rei [...]"[182], o que demonstra percepção e decisão, contando-lhe o objetivo de sua viagem. Outras atitudes características do camponês são percebidas nos peremptórios diálogos com a princesa, que se verificam durante as três provas: sintético e incisivo, "espontâneo", objetivo.

Já o companheiro é apresentado pela narrativa como um homem de diálogo, de disponibilidade para fazer companhia, solícito em ser companheiro, disponível para servir. Aparece como um que adivinha a necessidade do camponês como a de ter quem o sirva na viagem, assegurando-lhe de que sua companhia o beneficiará e que lhe não custará nada. Ainda se apresenta como um autônomo que não gerará dependências nem de locomoção, nem de comida e roupas, porque não tem necessidades. É o "condutor" da viagem, apresenta-se mágico que abre montanhas e burla as "velhas três irmãs".

Defensor e colaborador do herói, preparador das respostas às provas, age de modo "punitivo" para com o *troll*. Portador de uma percepção e sensibilidade ao que é ameaçador e malévolo. Conhecedor dos segredos da noite e dos feitiços da princesa e do *troll*. E revela-se ao final do conto, ao jovem camponês, como sendo o morto do bloco de gelo, por ele dignificado com o funeral cristão e ser "um espírito errante". Evidentemente associando-se ao tema da errância reabilitada ou mesmo ao tema do "judeu errante", que Onfray mostra derivar no mito bíblico de Caim, o fratícida primeiro, que não é morto por Deus mas que vive errante pelo mundo (Cf. ONFREY, 2009, p. 12).

A princesa é a personagem sonhada pelo camponês e, portanto, apresentada no conto como "a filha do rei de uma terra longínqua", clara e rosada: "tão coroada e tão branca quanto leite e sangue", e tão linda e refinada, tão rica que os bens não teriam fim. Falseia a intenção

---

[181] ASBJØRSEN e MOE, 2003, p. 128.
[182] *Ibidem.*

de que gostaria de casar com o camponês, seu pretendente, mas ao mesmo tempo é clara quando ao anunciar a ele que: "primeiro [...] você vai ter de passar por três provas"[183].

Demonstra-se uma personagem comunicativa sobre as provas e os alertas de que se não responder coerentemente o herói perderia a vida, informando sem meias-palavras à atrocidade mortal a que o pretendente poderia ser submetido. Mas na composição do perfil da princesa se narra que era "brincalhona e engraçada"[184], e que sabia habilmente distrair o pretendente e roubar-lhe a matéria das primeiras duas provas.

O seu perfil de feiticeira se manifesta sempre à noite: quando besunta e comanda o destino para a montanha ao seu carneiro voador e ao bater na montanha que se abre. Nos diálogos com o amante *troll,* manifesta-se previdente e cuidadosa: recomenda-lhe cuidados com a matéria das provas. Além de declarar-lhe querer somente a ele. A cada encontro com o pretendente à mesa do rei, aparenta rigidez e chega a fazer caretas de desagrado, parece ser indiferente ao rapaz. Mas ao momento de exigência da prova, sabe dissimular com expressão de rosto angelical e voz de amabilidade[185]. Apresenta-se cada vez zelosa em comunicar a ameaça da possível falta da matéria da prova. E sabe tramar com o *troll* cada armadilha para tentar derrotar o jovem pretendente.

Perfila-se também uma princesa sensível, na montanha do amante *troll*, ao tempo ruim a ponto de chorar e lamentar-se. E o narrador a descreve em momentos como capaz de ser alegre, em outros, como resposta à ultima pergunta, reage com palidez como se estivesse morta; mas é sincera, não nega em que havia pensado ao acolher a resposta material do pretendente: a cabeça do *troll.* No entanto, a narrativa prossegue no gradativo revelar-se da personalidade da princesa: haveria ainda de ser "despida" da pele *troll* que a revestia, como um feitiço que a faz tentar degolar o marido. Ao ser submetida ao ritual de purificação pelo esposo, mostra-se como um corvo negro e liberada da pele de *troll*, resplandece em uma beleza e doçura jamais vistas. Uma característica é enunciada ao final: ser detentora de um grande e rico dote, que confirma o atributo de riqueza do sonho de seu marido. Tal riqueza será transportada, em carneiros que voam, para a terra dele.

O *troll* é uma personagem atuante e ironicamente antagonista ao jovem pretendente e ao companheiro, auxiliar do herói. Anunciado na narrativa pela filha do rei, na prática, como seu próprio amante. Tenuemente caracterizado como um poderoso que possui um cofre com três

---

[183] *Idem*, p. 129.
[184] ASBJØRSEN e MOE, 2003, p. 129.
[185] *Idem*, Cf. p. 131 e 134.

cadeados, planejador de trama malévola com a princesa, acendendo fogueira. Apresenta-se amável para com a princesa ao acompanhá-la até sua casa, quando teve a cabeça decepada pelo companheiro.

Outras personagens são o vigário da igreja, o sacristão, as velhas três irmãs, o rei. Essas personagens têm uma participação muito discreta, são sumárias atuações quase apenas uma menção que as faz presentes na narrativa.

Há uma personagem animal mítica, o carneiro voador, que conduz sua proprietária, a princesa, à montanha do *troll.* Um carneiro que fala, voa ágil como uma flexa. Outros animais são aludidos como as corujas, os corvos que picariam as vísceras do pretendente, o corvo é também símbolo do feitiço da princesa na purificação das três tinas de leite, na noite nupcial.

Espaço e tempo no conto tradicional são respectivamente de cunhos diversificado e maravilhoso. Não está manifesto na narrativa o lugar onde o camponês sonhou com a rica filha do rei; presume-se que seja em sua casa, mas poderá ser em qualquer lugar onde este possa ter dormido.

A noção espacial, no início do conto, está combinada com a noção de tempo: "Andou muito tempo, mais longe que o longe e, no inverno, chegou a uma terra onde todas as estradas eram em linha reta de ponta a ponta, nenhuma fazia curva"[186]. Mas no prosseguir da viagem, aparece uma marca de tempo e outra de espaço explícitas e coerentes: "Depois de andar em frente durante três meses, chegou a uma cidade"[187]. O espaço cidade delimita um espaço de passagem, onde se deflagram as iniciativas do herói. O tempo de percurso alude a um período completo de uma estação do ano: o inverno.

A noção de espaço urbano aparece, distintamente da marca temporal, na menção à igreja em cuja porta jaz um bloco de gelo com um morto dentro. E também de modo vago aparece o "chão consagrado" onde se sepulta o morto do bloco de gelo. Nem mesmo do banquete fúnebre, no qual tanto beberam e alternaram riso e choro, é referida a espacialidade.

Pondo-se a caminho, o rapaz encontrou o companheiro e viajaram juntos: há agora a apresentação na narrativa de espaços externos com vagas e sintéticas descrições paisagísticas: "Depois de cobrirem uma grande distância, viajaram por muitas terras, subindo e descendo por morros e vales, chegaram ao pico de uma montanha"[188].

---

[186] ASBJØRSEN e MOE, 2003, p. 123.
[187] *Ibidem.*
[188] *Idem.* p. 125.

Ambientes interiores presentes na narrativa são, inicialmente, as três montanhas verdadeiras "casas" das velhas três irmãs, que magica e maravilhosamente, o companheiro faz abrir-se. Dentro delas encontra-se cada uma das irmãs. O interior de cada montanha apresenta-se como se fossem verdadeiras cavernas habitadas por essas velhas misteriosas e detentoras de elementos simbolicamente mágicos: a espada, o novelo de fio de ouro, o chapéu que torna o companheiro invisível. Esses espaços interiores das três montanhas remetem à noção de casas das três irmãs onde há sempre uma cadeira para a velha sentar-se, e convidá-los antes a sentarem-se, sem que sejam atendidas.

A narrativa apresenta contextos externos descritos como: "montanhas nuas e charnecas desoladas"[189], florestas e um fiorde penhascoso. São os espaços da viagem.

A certo ponto da narrativa é anunciada, pelo companheiro, a proximidade do Castelo do rei, onde o jovem camponês será alojado em um quarto individual, e o companheiro em outro.

Quanto ao espaço do castelo, deduz-se que há uma ampla sala de almoço, na qual, além da refeição, há um ambiente em que a princesa consigna ao jovem os objetos que deve devolver a ela no dia seguinte, e de onde ela pode, igualmente, mostrar ao seu pretendente, em advertência, pela janela do castelo, os crânios dos pretendentes executados. É com essa sintética economia de descrições espaciais que a "casa" real, o castelo, é apresentada no conto. Esses ambientes do castelo real refletem sempre um espaço de intimidade restrito ao rei à mesa, à princesa e a seu pretendente. Outras personagens não são mencionadas.

Já o espaço interior da montanha, onde habita o *troll*, é igualmente descrito de modo sintético e simples. Abrem-se as fendas como "portas" da montanha, ao toque "mágico" da princesa, uma das vezes – na segunda noite –, são "três batidinhas" de sua mão na rocha. No interior da montanha, a princesa agrada ao *troll* e a ele declara sobre o pretendente e sua opção: "Agora um novo pretendente veio me cortejar, meu amigo. [...] É jovem e bonito, mas não quero ninguém além de você"[190]. A "morada" do *troll* é também o ambiente onde os impasses são tramados, para tentativa do pleno desfecho negativo das provas. Por isso, podemos nos aperceber da existência de um "cofre com três cadeados"[191], da possibilidade espacial de fazer uma grande fogueira para queimar o novelo de fio de ouro roubado do jovem pretendente, e de que a "porta" de acesso se localiza ao pico da montanha, por onde se entra caverna a dentro.

---

[189] ASBJØRSEN e MOE, 2003, p. 126.
[190] *Idem*, p. 130.
[191] *Idem,* p. 131.

No epílogo da narrativa colhemos que a caverna do *troll,* na alta montanha, escondia muito ouro, muita prata e muitas pedras preciosas que foram transportadas, durante a noite de núpcias, pelo companheiro. Era tão grande esse tesouro a ponto de encher todo o pátio do castelo real; imaginado esse, como de larga extensão.

A "casa" do jovem camponês, ao seu retorno, é apenas mencionada, ao final da narrativa, como a "morada" na qual ele chega e é festejado por toda a família, com uma tal celebração que pôde ser ouvida em sete reinos circunjacentes.

Para retomar a caracterização do tempo, no percurso do jovem camponês, que vai de sua partida em busca da princesa ao retorno à casa de sua família, observaremos como esse é expresso no conto. Tais marcas se inserem e se caracterizam pelo tempo maravilhoso que não prima pela cronologia; embora a mencione, aproximando-se muito do tempo mítico presente também nos contos de fada, mas no sentido de que os acontecimentos derivam de um evento onírico.

Contudo, aparecem também marcadores temporais muito claros, mesmo assim expressando uma mensuração bastante vaga, como "Depois de andar direto em frente durante três meses [...]"[192], como referência a uma noção de estação do ano, enquanto composição do tempo.

Igualmente, a noção de tempo mensurável, cronológico, aparece nos horários informados pelo carneiro mítico e voador da princesa, ao companheiro, sobre a hora em que a pretendida parte para se encontrar com o *troll*: "às onze" [horas], "à meia-noite", e "A uma hora"[193].

Outra menção à contagem dos dias aparece, ao final do conto, no momento da despedida do companheiro: "No final de cinco anos, o companheiro voltou [...]"[194]. Todavia, ao epílogo do conto, tem-se a ideia de quanto tempo tenha o companheiro estado em viagem junto ao jovem camponês. Precisamente quando o narrador conta que aquele "Recebera permissão para servi-lo [ao jovem camponês] durante um ano, e seu tempo acabara quando eles se despediram da última vez"[195].

Outras expressões de caráter temporal mais vago podem ser verificadas nas seguintes expressões: "A partir de então, viajaram juntos e, durante a maior parte do tempo, o companheiro ia à frente [...]"; "Depois de cobrirem uma grande distância, viajando por muitas

---

[192] ASBJØRSEN e MOE, 2003, p. 123.
[193] *Idem, passim.*
[194] *Idem*, p. 140.
[195] *Idem*, p. 141.

terras, subindo e descendo por morros e vales, chegaram ao pico de uma montanha"; "Depois que já tinham andado muito sobre montanhas nuas e charnecas desoladas [...]; "E continuaram viajando por muitos dias, atravessando charnecas e florestas [...]"; "Depois do almoço [...]; "À noite, quando foi para seu quarto [...]", "No mesmo instante [...]"; "Agora um novo pretendente veio me cortejar [...]"; "Depois da refeição [...]"; "A manhã já estava se aproximando [...]"; "Durante a noite [...]"; "Agora está na hora de deixá-lo. Não posso ficar mais tempo com você"[196]. E ao final a noção de tempo eterno quando da despedida dos dois viajantes, conta o narrador: "Mas agora, deviam despedir-se para sempre, pois os sinos do céu estavam chamando por ele".

São mencionadas as personagens teriomorficas e outros atributos para vencer os desafios.

Além do carneiro voador da princesa, aparecem na narrativa alusões ao corvo comedor de olhos dos pretendentes executados, e os carneiros voadores do *troll,* que são os transportadores do dote da princesa.

Há também os objetos mágicos como a espada, o novelo de ouro e o chapéu das velhas três irmãs, a pomada com a qual a princesa besunta o seu carneiro voador, a vara de nove galhos de bétula, as tinas de soro, leite azedo e leite fresco que desencantam a princesa na noite de núpicas. Alude-se também à arma da princesa enquanto *troll* que é o facão de açougueiro para tentar atacar o marido que dormia. Tudo característico do simbolismo antropológico dos contos tradicionais.

4.2.3 O conto popular em seu simbolismo

O primeiro simbolismo a ser destacado no conto "O companheiro", da tradição nórdica, é também a "casa". O jovem camponês parte em viagem após ter sonhado que se casaria com a bela filha do rei. A "casa" é intuída pelo leitor como o ponto de partida para o jovem que sonhou e vai em busca da rica princesa, o que na perspectiva das estruturas antropológicas se classifica como simbolismo da intimidade.

Esse simbolismo da intimidade aparece de modo recorrente, na narrativa do conto tradicional, como "casa", no sentido que faz ver Durand, muitas vezes remetendo para "a casa que abriga [e] é sempre um abrigo que defende e protege e que se passa continuamente da sua passividade à sua atividade defensiva" (DURAND, 2012, p. 169), como se pode identificar

[196] ASBJØRSEN e MOE, 2003, *passim.*

inclusive nas situações de "cavernas" das montanhas, por onde passam as duas personagens viajantes, onde habitam as velhas três irmãs e naquela do *troll*, ou ainda nos espaços fechados como no castelo real, ou na alusão da volta a casa paterna do jovem, quando de seu retorno ao seio da família.

O sonho com a princesa coroada remete à pureza da ação do herói: busca a princesa, casa-se com ela e retorna ao seu lar paterno. O sonho na tradição é visto como uma profecia a ser cumprida, razão por que o jovem "sacrifica-se" vendendo tudo o que tem para ir ao encontro da amada, ainda que desconhecida. Tal atitude sacrifical corresponde ao desprendimento juvenil com que o jovem se "arma" para viajar em busca da princesa sonhada. Sonho e sacrifício, por via do desprendimento do camponês, são, conforme a concepção durandiana, correspondentes a "domínio do tempo" e "esclarecimento da história" (DURAND, 2012, p. 311).

O simbolismo da princesa "coroada" e tão branca como "leite e sangue", remete à isomorfia da claridade e da feminilidade pela alusão ao sangue matéria e cor referente à fertilidade e aos mênstruos, típicos da mulher. Doutra parte, o leite remeterá à claridade e por extensão à pureza imaginada ou mesmo almejada. A coroa remete ao ouro que a configura, como simbolismo da luz, no esquema arquetípico da ascensão.

O simbolismo dos novelos de fio de ouro, seja o adquirido de uma das velhas três irmãs, seja o apresentado pela princesa ao jovem camponês, indicam a continuidade da travessia, remetem ao destino que se cumprirá, como parte do esquema da mobilidade, que é a própria viagem do herói.

O "chapéu das velhas três irmãs" associa-se ao simbolismo da miniaturização da "casa", porque é proteção do companheiro diante de seus contrários, e, ao mesmo tempo, associa-se, pela inversão, ao esquema da visibilidade, da visão ou do olho, que caracteriza o simbolismo da transcendência. O chapéu desempenha o atributo de tornar o companheiro invisível, embora esse veja tudo. Transcende sendo invisível. Temos assim, no conto, a invisibilidade como uma valoração negativa que se torna positiva pelo agir "redentor" que o companheiro exerce ao se tornar "invisível" usando o "chapéu".

Desse modo, tanto o estar de olhos abertos, o ver, quanto o ser invisível ou estar nesse agir imperceptível incluem-se no simbolismo espetacular da classificação de Durand (2012, p. 154): a necessidade de agir ante os impasses das provas, a urgência em auxiliar o herói e o potencial mágico do chapéu das três irmãs caracterizam uma sobredeterminação da visão pela vidência – o companheiro se torna não visível usando o chapéu, mas vê e ouve tudo, no interior da montanha. Assim, o ouvir do companheiro invisível, sentido da noite, reveste-se de

grande significado mediante a aplicabilidade eficaz do auxiliar do herói na preparação das três provas. Tornar-se invisível é atributo das imagens-símbolos que configuram a transcendência, os seres sobrenaturais na mitologia ou nas crenças religiosas.

Já o carneiro voador, personagem mítica presente na narrativa tradicional, assume o seu isomorfismo com o cavalo voador, o cavalo encantado (DURAND, 2012, p. 369) que se associa a dois simbolismos: o da flecha ou da asa, pela sua técnica de voar, e ao de meio de locomoção, pela sua montaria. Atribui-se, ainda, no imaginário ao simbolismo da libido controlada.

A "espada", isomorfismo do gládio, é um dos instrumentos que comparece na narrativa do conto tradicional, instrumento que se inclui no simbolismo do poder, que se articula no esquema postural da verticalidade como nos ensina Gilbert Durand (2012, p. 125), em sua taxonomia dos componentes do imaginário. Ela é, portanto, a agressividade eficiente do gládio que remete "à virilidade do Destino", e "separa dele a feminilidade traidora" (DURAND, *op. cit.,* p. 125), o que leva a apropriar-se magicamente da força e abandonar os despojos mortais dos vencidos. O simbolismo do gládio está evidente na decapitação do *troll*, cuja cabeça será instrumento para a prova derradeira do jovem camponês na conquista da princesa, enquanto o corpo é jogado ao mar. Tal simbolismo liga-se também ao simbolismo arquetípico funesto pelo gesto de jogar o corpo do feiticeiro ao mar, o grande símbolo do engolimento.

O tema da morte está presente nessa narrativa, já no encontro do morto no bloco de gelo com realização de seu funeral condignamente cristão, seguido de um banquete fúnebre. Há também a morte do *troll*, cuja cabeça se tornou condição última para a conquista da princesa. Esses elementos remetem ao esquema do engolimento, caracterizador do simbolismo da morte. A morte é, inclusive, o termo de uma "viagem" terrena do *troll*.

A análise do conto popular "O companheiro" em sua articulação de imagens-símbolos nos confere a indicação de que essas são contaminadas pelo maravilhoso cristão. A atitude de desprendimento do camponês que aposta tudo pela conquista da princesa com quem sonhou, indica atitude da psicologia juvenil, mas igualmente ensinamento religioso cristão: vender tudo para ir em busca de tesouro escondido em um campo, como enuncia a parábola evangélica (*Mt* 13,44).

A linguagem simbólica do conto nos endereça para um cristianismo da Reforma Luterana, pela presença de um vocabulário diferente daqueles de outras denominações cristãs, como se vê nos termos "vigário", para indicar o líder religioso local, e "congregação" para indicar a comunidade eclesial da cidade onde é encontrado o morto no bloco de gelo.

O camponês é configurado como um jovem que se determina a atingir um objetivo, ele distrai-se no relacionamento com a princesa que lhe rouba os objetos das primeiras duas provas, ou se aflige diante do companheiro porque não saberá adivinhar em que a princesa havia pensado, e responder à derradeira prova, mas ao final manifesta-se com atitudes justas e generosas para dividir os tesouros com o companheiro.

O homem que acompanha o camponês em viagem é o símbolo do servidor diligente que retribui com gratuidade, personifica um simbolismo de ser sobrenatural pertencente à homologia do anjo, que seria associado ao esquema ascensional do imaginário.

A princesa é configurada em um simbolismo de mulher fatal que executa os pretendentes e trata com firmeza o derradeiro deles, por quem é libertada na noite de núpcias.

A viagem do camponês culmina com o seu retorno trazendo as recompensas do ter vendido tudo pelo objetivo, tendo então a esposa e as riquezas que derivam da conquista da mesma. A imagem que sintetiza o conto é do investimento persistente e desafiador diante de um objetivo que alcança o retorno recompensado. O retorno do herói.

Tendo identificado o simbolismo arquetípico da viagem no conto tradicional nórdico, passemos à análise da narrativa mítica "Thor no País dos Gigantes", na versão recolhida por Rosana Rios.

4.3 Viagem, embate e encantamento – "Thor no País dos Gigantes"

Procederemos a seguir a uma análise da narrativa mítica "Thor no País dos Gigantes". Em primeiro lugar, considerando o seu enredo, faremos o levantamento dos microenredos que o compõem; prosseguindo assim com uma breve análise literária e, finalmente, esboçaremos seus conteúdos simbólicos à luz da teoria do imaginário elaborada por Gilbert Durand.

A narrativa nórdica em análise é uma recolha e tradução, em português, elaborada por Rosana Rios[197]. Essa narrativa circula nos países escandinavos que incluem a Dinamarca de Hans Christian Andersen. O que se presume, assim, é que essa seria também uma narrativa dinamarquesa, que circulou inclusive no século XIX, século de Andersen, em Odense, sua cidade natal, cujo nome homenageia o deus Odin, pai de Thor.

---

[197] Rosana Rios é paulistana e escritora, pesquisa mitologias. Já escreveu mais de 100 livros de ficção para crianças e jovens, literatura fantástica e mitológica.
Disponível em: <www.segredodaspedras.com> e <http://rosana-rios.blostop.com>. Acesso em: 20 mar. 2016.

Isso nos leva a pensar que no "auditório" do Sr. Hans Andersen, pai do escritor, onde o pequeno Hans Christian Andersen teria ouvido essa narrativa mítica como tantas outras constantes das *Mil e uma noites* ou das narrativas bíblicas, que ele mesmo testemunha. Mas, fato mais plausível é o escritor dinamarquês ter tido conhecimento de narrativas do imaginário local, veiculadas pela oralidade nas contações de história de sua avó paterna, é o comentário a uma carta de Andersen sobre um conto, registrado por Silva Duarte, no livro por este organizado: *Contos de Hans Christian Andersen –Traduzidos do dinamarquês.* Naquele registro, o escritor relata que em sua meninice a maior alegria era ouvir histórias, as quais ele, em sua fase adulta, ainda as têm vivas na memória[198].

A narrativa mítica aqui estudada versa sobre uma viagem do deus Thor e seus companheiros.

4.3.1 Deuses viajantes, desafios dos gigantes

"Thor no País dos Gigantes". Uma narrativa dos feitos das divindades nórdicas em relação de embate com os gigantes. Já no início, a história apresenta o deus Odin e sua linhagem. O contexto mítico descreve brevemente é o Valhala, morada dos deuses, e, particularmente Thor, o filho mais velho do deus Odin com Jord ou Erde, a deusa Terra. A narrativa traz, como primeiro microenredo ou motivo arquetípico, a descrição geográfica do Asgard, o mundo mítico dos deuses escandinavos, onde viviam, recebiam e partiam em busca de seus feitos e de viagens. **Esse é o mitema ou microenredo da morada dos deuses e da decendência de Odin, pai de Thor.**

Um segundo microenredo é a descrição do deus Thor com os seus atributos de detentor do trovão, do raio e do relâmpago. Conta-se que o som das trovoadas decorria de seu carro puxado por bodes, atravessando os céus; já os raios que atingiam a terra advinham de sua arma mítica arremessada do alto, e o relâmpago seria o vaivém do *Mjollnir*, seu martelo. Thor tinha suas forças duplicadas quando colocava seu cinto mágico e assim ninguém podia vencê-lo. Daí ser considerado invencível. Seu principal objeto mágico, portanto, sua arma, era o martelo, *Mjollnir,* que, ao ser atirado em defesa ou por agressão, sempre voltava às suas mãos. Empreendia lutas contra os gigantes, adversários dos deuses e, mesmo poderoso, um dia seria vencido por eles.

O microenredo inicial da viagem de Thor a Jottunheim, o país dos gigantes, implica informar a companhia de seu criado Thialfi e do deus Loki que manifesta o desejo de

---

[198] Cf. ANDERSEN, 2011, p. 80.

acompanhá-los. Thor concorda com o irmão Loki, o deus traiçoeiro ou trapaceiro. Partem os dois deuses, com Thialfi carregando suas provisões. **Temos aqui o mitema ou microenredo do início de uma viagem.**

Depois de muito andar, já era noite na floresta escura, os três procuram lugar para pouso. Encontram uma casa espaçosa e vazia; aí se refugiam. Mas, tarde da noite, acordam com a terra tremendo e ouvem terríveis rugidos. Thialfi e Loki mudam de cômodo na "grande casa", enquanto Thor fica de guarda com seu martelo. Ao amanhecer, voltam ao meio da floresta, onde Thor encontra um gigante que dormia. Constata que os rugidos estrondosos da noite eram seus roncos. **Temos o microenredo ou mitema da primeira etapa da viagem: o encontro com um gigante.**

O gigante acorda antes que o deus o ataque. Thor pergunta: "Quem é você?". "– Sou o mais poderoso de todos os gigantes e procuro minha luva" (RIOS, 2010, 152-153), responde o gigante. Então, o deus Thor percebe que a "casa" onde dormiram era a luva do gigante. Cada aposento, um dedo da luva. O deus pensa em ir ao ataque, pois sente que o gigante age como se o filho do deus Odin fosse o mais fraco dos mortais, enquanto o gigante sugere viajar junto com eles. Thor acalma-se e concorda. O quarteto ruma para Jottunheim. **Esse é o microenredo que apresenta a dimensão relacional entre deuses e o gigante**; nele se dá o encontro do deus Thor e seus acompanhantes com mais um companheiro de viagem, inesperado e desconhecido, mas identificado: um gigante. Há o reconhecimento parcial de quem são – deuses e o gigante com a companhia de um auxiliar humano – e a concordância de viajarem juntos.

No mesmo dia, após o almoço, o gigante coloca as provisões deles em uma mala, amarra-a e transporta-a às costas. Anoitece e sob um grande carvalho pernoitam. O gigante ronca aos estrondos; Thor sente fome, no meio da noite, tenta desatar a corda com a qual o gigante amarrara a mala das provisões, mas não consegue, não obstante a força que lhe é peculiar. Resolve atacar o gigante com seu martelo, desferindo um golpe em sua cabeça. E, no escuro, o gigante murmura: "Terá caído uma folha sobre minha cabeça?"[199]. Logo adormece e novamente ronca. **Esse microenredo apresenta-se como "ação-reação". Thor age, atacando; o gigante reage dissimulando pacificamente.**

Thor irrita-se com os roncos e, de novo, ataca pela segunda vez a cabeça do gigante com seu martelo. O gigante boceja: "Coisa estranha! Parece que um pedaço de musgo da

[199] RIOS, 2010, p. 153.

árvore caiu sobre mim”[200]. **Eis o microenredo do segundo ataque do deus ao gigante**, com seu martelo encantado, mas o gigante continua a reagir pacificamente.

Ainda no escuro da noite, o gigante continua a dormir profundamente, e Thor decide atirar o martelo encantado com toda a sua força, no gigante. Logo que o martelo retorna às mãos do deus, o gigante resmunga: “Ora, agora uma bolota de carvalho me acertou!”[201]. **Esse é o microenredo caracterizado pela terceira “ação-reação”**. Thor, o herói, ataca e o gigante, o antagonista, de novo, reage pacificamente.

Ao amanhecer, Thor se alegra, pois, o gigante seguirá para o Norte, enquanto ele e seus acompanhantes seguirão para o Leste. Mas o gigante, antes de se separar deles, adverte: “Quando chegarem à terra de Jottunheim, cuidado para não irritar Utgardloki, o senhor de Utgard, que é invencível. Seus súditos são muito maiores do que eu, e não gostam de gente pequena como vocês...”[202]. E parte. Seguem por outro caminho, Thor, Loki e Thialfi para Jottunheim ou Utgard. **Temos aqui o microenredo da distinção dos percursos de viagem entre os deuses e o gigante**, cada um tomando sua estrada como uma referência a alvo ou objetivos distintos.

Thor e seus acompanhantes avistam a cidade de muros muito altos. Entram em Utgard e encontram, primeiramente, gigantes ainda maiores que o da floresta, depois um imenso palácio de corredores que os levam à presença de Utgardloki. Thor saúda-o, mas ele e seus companheiros são acolhidos com desprezo: “Você pode ser um deus, mas aqui não passa de um rapazinho. Não serão admitidos nesta morada, a não ser que possam vencer meus homens em alguma coisa!”[203], assim os recepciona o senhor dos gigantes. **É o microenredo da chegada ao espaço dos embates entre gigantes e deuses,** associado à recepção ameaçadora e ao anúncio das provas para o herói e seus acompanhantes devem se submeterem.

Thor, insolente pela recepção desdenhosa do gigante, tenciona empunhar o martelo encantado, quando de imediato, no mesmo momento, Loki se propõe ao desafio com os gigantes, dizendo: “Deixe que um dos seus me enfrente. Sou capaz de comer tanto e tão depressa, que nenhum gigante competiria comigo!”[204]. Utgardloki chama Logi, um dos que estavam à sua mesa. Colocam um grande tronco de árvore escavado e cheio de carnes entre eles, para o duelo. Loki e Logi comem, um de cada parte, tão rápido quanto podem, encontrando-se no meio do tronco. Parece empate, mas deram Logi como vencedor porque

---

[200] *Ibidem.*
[201] RIOS, 2010, p. 153.
[202] *Ibidem*.
[203] *Idem*, p. 154.
[204] *Ibidem.*

devorou não somente a carne, como também os ossos e a metade do tronco que continha a comida, enquanto Loki apenas havia comido a carne. **Temos o microenredo da primeira derrota dos deuses: Loki é vencido, na primeira prova.**

Apresenta-se vanglorioso Thialfi, servo humano de Thor, para o desafio com os gigantes, propondo-se a correr mais rápido que qualquer gigante e, assim, vencer a corrida. Utgardloki desdenha-o dizendo que correr muito rápido não é lá grande coisa, mas manda apresentar-se Hug, um dos comensais para a corrida em uma planície. O jovem gigante, Hug, correu tão veloz que voltou antes que Thialfi tivesse se afastado do ponto de partida. **Esse é o microenredo das provas dos acompanhantes de Thor, que são vencidos pelos gigantes**, **numa espécie de humilhação primeira para os deuses.**

Chega a vez do deus Thor provar suas habilidades contra o Utgardloki, a quem ele diz ser capaz de vencer e também a seu povo. Primeiramente, Thor propõe-se a beber mais do que qualquer gigante já bebeu. Utgardloki manda trazer um copo feito de corno de animal, muito longo e muito fundo, para Thor esvaziá-lo de um só gole. Thor tinha sede, bebeu sem tirar os lábios da borda do chifre por três goles, mas ao final viu que o líquido nunca terminava, por mais que bebesse. **Nesse microenredo, Thor é vencido em sua primeira prova: não esvazia o copo em três goles**.

O gigante parece divertir-se com o fracasso do deus do trovão e propõe a ele desta vez, desdenhando e dizendo a Thor, já que ele não fora capaz de vencer uma prova de homens, que tente uma, de crianças: "Vejamos se o grande Thor conseguirá levantar o meu gato do chão..."[205]. Thor tenta erguer o felino com toda a sua força, mas consegue apenas levantar uma de suas patas, e sente-se pela segunda vez derrotado. Todo o povo de Utgard zomba dele. Thor irrita-se, brande seu martelo e grita proponente: "Que um de seus guerreiros me enfrente corpo a corpo e todos sentirão o poder do raio e do trovão!"[206].

Utgardloki olha-o ainda com desprezo e diz que seus guerreiros se sentiriam ofendidos em lutar com alguém tão pequeno, mas ele pode lutar contra a velha Elli, e pois, talvez, não se machucar tanto.

Aparece então uma velhinha frágil que se prepara para atacá-lo. Thor lança-se com seu poder e armas. Quanto mais lança o martelo, mais a velhinha se torna forte, e cresce à sua vista. O deus do trovão cai exausto: está vencido. **Esse microenredo é a última e triplice prova do herói mítico, Thor vencido.**

---

[205] RIOS, 2010, p. 154.
[206] *Idem*, p. 154.

Ocorre como que enigmaticamente o que se considerava invencível e mais forte e é vencido pelo aparentemente mais fraco, os deuses superados pelos gigantes. Utgardloki pede para desistirem da luta, hospeda-os em seu palácio e ao amanhecer serve-lhes boa refeição. Quando os três estão para partir, o próprio senhor dos gigantes vai aos portões de sua cidade para despedir-se deles. Já fora da cidade, ele diz ao filho de Odin: "Diga agora, grande deus Thor, ainda se acha o mais valente entre os mortais e os imortais?"[207]. E Thor, pela primeira vez na vida, humilhado, admite o fracasso. Vencido. Enquanto o senhor dos gigantes afirma:

> Você está enganado. Sabia que tudo o que aconteceu até agora foi obra dos meus encantamentos? Sou o mesmo gigante que encontraram na floresta. Se você não pôde desatar o nó com que atei as provisões, foi porque o prendi com cordas de ferro. Das três vezes que você me golpeou a cabeça, escapei fugindo para o lado. Seus golpes atingiram a montanha, e tão fortes foram que criaram três vales profundos. (RIOS, 2010, p. 155)

Thor interroga-o, como pôde o gigante tê-lo vencido a ele, a Thialfi e a Loki nas provas?[208]. O gigante ri da própria esperteza e revela que usou de seus poderes de encantamento: "Logi era o único que podia vencer a fome do deus Loki, pois ele é o fogo: consumiu com suas chamas a carne, os ossos e o tronco da árvore. Hug, que venceu Thialfi, é o pensamento – o mais veloz dos homens não poderia competir com ele"[209].

Thor aos furores e o gigante a explicar: "Quanto a você, bebeu de um corno que continha o próprio oceano; jamais seria esvaziado, ainda que tomasse mil goles. E o que você pensou ser um gato, era na verdade a gigantesca serpente Midgard que rodeia o mundo inteiro entre a cabeça e a cauda. Por pouco você não a ergueu, acabando com a segurança da Terra!"[210].

E Thor indaga quem seria a velha que a cada minuto se fortalecia. Era Elli, a velhice, e continuou o gigante, dizendo: "ela vence todos, a cada momento se apossa de nós, e não há homem ou deus capaz de triunfar sobre a velhice"[211]. **Esse é o microenredo da revelação ou dos reconhecimentos das ações do herói e de seus acompanhantes e os feitos dos seus antagonistas, como é o caso dos gigantes de Jottunheim.**

Ao ouvir tal explanação sobre os acontecimentos, Thor avança-se para o outro, a fim de acabar com ele, apesar de sua magia, mas o gigante já não estava lá, nem a cidade nem nada,

---

[207] RIOS, 2010, p. 155.
[208] Cf. *Ibidem*.
[209] *Idem,* p. 156.
[210] *Ibidem*.
[211] *Ibidem.*

tudo havia desaparecido. "[...] pois tudo fora" – continua o narrador mítico –, "mais um encantamento criado por Utgardloki"[212]. **Temos aqui o microenredo da reação do herói ante os resultados negativos das provas.**

Voltam os três para o Asgard, mundo dos deuses nórdicos, agora sabendo que nem força e nem poder dos deuses podem vencer a ilusão. **Esse é o microenredo arquetípico do retorno do herói e seus acompanhantes, com o resultado de sua aventura: a sabedoria colhida de suas ações, a "lição de vida" tirada dos acontecimentos imaginários**.

Passaremos a seguir a analisar os componentes da narrativa dos deuses e gigantes.

4.3.2 As articulações estruturantes da narrativa mítica

A categoria do narrador da história mítica contextualiza em primeiro lugar os espaços dos deuses e, ao momento oportuno do desenrolar dos fatos, a cidade dos gigantes. É um narrador que conhece o comportamento e a índole dos deuses, as suas ações e reações, suas atitudes desprezíveis, suas iras e fúrias, humilhações e reações. É um narrador primordial extradiegético onisciente, na perspectiva de um mesmo ângulo de visão, vai enunciando fatos e atitudes das personagens, em terceira pessoa (Cf. COELHO, 1997, p. 66).

4.3.2.1 Narrador da narrativa mítica, configurador de panteões

O narrador contextualiza o domínio dos deuses em seus espaços: o "Asgard", onde reina Odin. O valhala é uma espécie de panteão, a morada dos deuses escandinavos, correspondente do olimpo dos deuses gregos. Odin e os deuses de seu panteão residem, portanto, no Valhalla, entre os quais Thor, o mais valente entre todos os heróis: homens ou deuses. O valhala é o espaço mítico onde o deus maior recebe os heróis mortos em batalha, as notícias do mundo por meio de seus dois corvos, Hugin e Munin. Mais ainda: é o alugar onde o deus maior do Asgard cultiva seus lobos, alimentando-os nas próprias mãos. A presença desses animais no Valhala faz entrever o esquema da mobilidade na narrativa: os corvos vão ao redor do mundo e retornam a Odin para informá-lo do que ocorre.

Até aqui o narrador mítico apresenta, portanto, o ambiente característico dos deuses, esse espaço transreal, típico da narrativa mítica (Cf. COELHO, 1997, p. 73). E prossegue descrevendo sucintamente e com maior evidência o deus Thor, personagem principal da

---

[212] *Ibidem.*

narrativa, destacando os seus atributos guerreiros, de poderoso e invencível. Thor tem por "armas" o trovão, o raio e o relâmpago.

O Narrador faz ver que esses atributos são armas naturais que emitem seus efeitos e apresentam suas consequências em fazer sentir terrificante o seu poder pelos "sons" das trovoadas, pelos raios que, ao emitirem suas descargas, descem sobre a terra. Mas o deus dispõe ainda de armas "manufaturadas", embora de teor mítico: o cinto mágico que faz duplicar as suas forças e o intermitente martelo de Thor, o *Mjollnir*, que, ao ser lançado, tem a propriedade de ir e voltar à sua mão, como se fosse um bumerangue.

Apesar de todo esse eufemismo do poder da personagem, o narrador não esconde a o prévio anúncio de que "[...] mesmo Thor seria vencido um dia, em uma de suas muitas lutas contra os gigantes, inimigos dos deuses"[213].

Está aí o prenúncio, feito quase que de fora da narrativa – no sentido de que é o narrador e não uma personagem que o prevê –, de que o filho mais velho de Odin, um dia será humilhado pelos gigantes. Essa é a primeira antecipação ainda que sigilada do que acontecerá em um dos pontos mais alto dessa narrativa mítica.

Sumariamente é descrita, pelo narrador, a morada dos gigantes, como em oposição ao Asgard dos deuses do Valhada. "Era Jottunheim o País dos Gigantes"[214]. E é Jottunheim a meta espacial de viagem do deus Thor. Assim instala-se na narrativa a perspectiva de mobilidade no tempo e no espaço para a viagem dos deuses, o deslocamento entre o Asgard e Utgard.

Sem dúvida Thor é o protagonista da narrativa, que conta com forte colaboração e participação dos seus auxiliares: o seu auxiliar humano, Thialfi, e controverso deus Loki. Isso tudo, é o narrador quem veicula ao leitor, porque sendo onisciente conta a histórica mítica de um ponto de vista também externo.

4.3.2.2 Personagens míticas: deuses, gigantes, homens, animais, fenômenos naturais e humanos

A personagem Thor, filho de Odin com Jord ou Erde [a deusa-terra], o deus do trovão, do raio e do relâmpago, é um desafiador de gigantes. Com o seu martelo, o *Miollnir*, realiza proezas, defende-se, ataca o gigante e ameaça os povos de Utgard. Apresenta-se como personagem poderosa e detentora da fama de ser invencível.

---

[213] RIOS, 2010, p. 152.
[214] *Ibidem*.

Entre os auxiliares do herói da narrativa mítica, aparece o criado ou servo de Thor; ele é uma personagem humana. Chama-se Thialfi ou *Thjálfi.* É acompanhante fiel de Thor, em sua viagem, incumbido de carregar as provisões.

O narrador não acrescenta nenhum outro detalhe além desse sobre a personagem, a não ser, caracterizá-la como um corredor. Isso o faz pela voz da própria personagem, que se autocaracteriza. Thialfi, quando apenas percebe que o deus Loki foi vencido na disputa de sua sôfrega comilança, apresenta-se desafiador diante do gigante Ultgardloki para o páreo, dizendo: "Ninguém corre mais do que eu; desafio um de seus homens a vencer-me na corrida" [215]. É a própria personagem, portanto, a revelar o seu perfil: um corredor. É o que se acrescenta à sua manifesta atividade, no texto, que é carregar as provisões na viagem.

A outra personagem na companhia da viagem de Thor a Utgard, na Jottunheim, é o deus Loki. Essa personagem manifesta o seu desejo de viajar em companhia do deus do trovão, e se oferece como viajante. Thor permite; embora o narrador deixe claro: "Loki várias vezes tem atraiçoado os deuses"[216]. Essa é, pois, uma característica do deus apresentada no enredo: traiçoeiro.

Todavia, a narrativa mostra-o como um tipo que atinge o diálogo de Thor com Utgardloki, intrometendo-se na conversa e adiantando-se como competidor, dispondo-se para uma prova, na qual é caracterizado como um voraz comedor. É a própria personagem na narrativa que perfila as suas características: "Deixe que um dos seus me enfrente. Sou capaz de comer tanto e tão depressa que nenhum gigante competiria comigo!"[217]. Portanto, glutão voraz e invencível. São atributos que manifestam o caráter, embora na fala do gigante haja uma alusão às características físicas: eles são "gente pequena".

Já a primeira e evidente personagem antagonista do filho de Odin é apresentada em um primeiro momento como aliada. Ela, de início, manifesta forte postura dialogal: é o Gigante. Diante de Thor que o indaga, ele apresenta-se: "Sou o mais poderoso de todos os gigantes [...]"[218]. E a única indumentária que nos é informada é sua luva gigantesca.

No decorrer da narrativa, a personagem Gigante é revelada gradativamente pelo narrador, expondo suas características de dissimulador, ora como se fosse insensível, ora como dorminhoco, ante os ataques de Thor a ele, com seu martelo. No entanto, a personagem gigante manifesta, durante o percurso feito juntos, sempre um caráter dissimulador, solidário

---

[215] RIOS, 2010, p. 154.
[216] *Idem,* p. 152.
[217] *Idem,* p. 154.
[218] *Idem*, p. 152.

e cortês, ao carregar as provisões dos deuses, ao informar o caminho para Utgard, ao recomendar a deferência "[...] para não irritar Utgardloki, o senhor de Utgard, que é invencível"[219].

Outras características dessa personagem emergem da narrativa, ao ser apresentada pelo narrador, com atitudes de "desprezo, apesar das saudações que Thor lhe dirigiu"[220].

Noutras passagens: irônico e zombador, quando o narrador revela certa atitude de arrogância ante o primeiro insucesso do filho de Odin: "O gigante, parecendo divertir-se muito com o fracasso do deus, propôs a ele: '– Já que você não pode vencer uma prova de homens, deve tentar um feito próprio das crianças. Vejamos se o grande Thor conseguirá levantar o meu gato do chão...'!"[221].

Apresenta-se também, o gigante, como quem ordena ou comanda: "[...] pediu que desistissem de outros feitos"[222] e, em seguida, manifesta-se paradoxalmente hospitaleiro para com os vencidos: "Hospedou-os no palácio naquela noite, e pela manhã lhes serviu uma boa refeição"[223]. Inclusive quando Thor e seus companheiros estão prestes a partir, o gigante comporta-se como um anfitrião: acompanha-os até às portas da cidade e explica-lhes o êxito das provas.

Contudo, em outras passagens manifesta-se de novo seu desdém; como nas seguintes: "– Qualquer um de meus guerreiros se sentiria ofendido, se tivesse de lutar com alguém tão pequeno e fraco" e " – Diga agora, grande deus Thor: ainda se acha o mais valente entre os mortais e os imortais? "[224].

Ao final da narrativa a personagem Utgardloki revela ainda, surpreendentemente, outros atributos de seu caráter: ser detentor do mais peculiar poder de encantamento; gaba-se, com o riso, da própria esperteza e da capacidade de iludir; revela a Thor e seus companheiros o trato com elementos inatos que são a real essência de suas personagens actantes do País dos gigantes, como: o poder do elemento ígneo, a celeridade do pensamento; a explicação mítica da sustentação da terra e o irrefreável avançar da velhice.

A personagem gigante, portanto, vai sendo figurada, em um crescendo, compõe-se assim o seu perfil no decorrer de toda a narrativa mítica "Thor no País dos Gigantes", e autoproclama deter como máxima característica a capacidade de iludir.

---

[219] *Idem,* p. 153.
[220] *Idem,* p. 154.
[221] RIOS, 2010, p. 154.
[222] *Idem,* p. 155
[223] *Ibidem.*
[224] *Ibidem.*

Outras personagens antropomorfizadas são Hug e a velha Elli. O primeiro apresenta-se como o rapaz corredor convocado pelo gigante Utgardloki para competir com Thialfi. Essa é uma personagem, um dos comensais com o gigante, que, ao final da narrativa, é revelada como sendo o "pensamento", e da qual não se depreende outra característica sua senão a celeridade.

A velha Elli é figurada, em primeira aparência, como uma mulher idosa de aspecto frágil com quem Thor mede forças; mas, ao ser golpeada por ele, a velhinha mostra-se uma mulher forte e de aspecto em evidente prossecução. Esses dois atributos, que depois serão desvendados, são as características da velhice, como elemento inerente à condição dos viventes e que a velha prefigura. Uma típica prefiguração do duplo mítico por esses atributos: força e invencibilidade na luta.

O gato do Gigante é caracterizado como animal de peso. É a personagem felina da narrativa mítica, apresentada como um animal doméstico da convivência palaciana de Utgardloki. O peso é de tal magnitude que a força do filho de Odin não foi suficiente para erguê-lo. O felino é revelado aos deuses viajantes, pela fala do gigante, como ser da visão mítica, a "gigantesca serpente Midgard que rodeia o mundo inteiro entre a cabeça e a cauda"[225].

Há ainda uma "personagem" figurada em um objeto, isto é, o copo dado ao filho de Odin para beber, um corno de animal. A característica do copo encerra conter, portanto, o elemento aquático de vastas proporções, jamais esvaziado: um corno de animal cujo conteúdo é o próprio oceano. É um continente no sentido de que fala Durand (2012, p.54), aliado ao gesto digestivo que implica matéria das profundidades.

Passaremos a seguir a analisar as categorias de tempo e espaço míticos em que essas personagens se movem.

4.3.2.3 Tempo e espaço, nomes míticos em "antigo nórdico"

O tempo na narrativa mítica "Thor no País dos Gigantes" obedece ao alternar-se dos dias e das noites. É o tempo natural da rotação terrestre assumido como tempo mítico, no sentido de que a alternância dia-noite pode ser compreendida como um ciclo temporal natural (ou inato), verificando-se desse modo que a narrativa se desenrola em um total de quatros dias

[225] RIOS, 2010, p. 156.

e quatro noites – entre a partida e o retorno de Thor e seus companheiros, da viagem a Jottunheim.

A narrativa se desenvolve no espaço mítico, já dissemos, que compreende o reino de Odin, o Asgard e a Jottunheim, País dos Gigantes. Trata-se, portanto, de espaços imaginários com seus respectivos palácios ou panteões. O Asgard de Odin com sua morada, o Valhala; a floresta escura que circunscreve os dois reinos; o "imenso palácio" de Utgard, com longos corredores, na terra de Utgardloki, rodeada de altos muros.

Em uma linguagem simbólica simples, como se emprega em uma infinidade de histórias míticas de diferentes latitudes, a narrativa desse mito escandinavo, carregado de simbolismo, traz-nos alguns nomes próprios característicos das línguas escandinavas, de modo geral registrados linguisticamente como oriundas do "antigo nórdico", para designar, às vezes, palavras oriundas do alfabeto rúnico. É o que se pode depreender dos nomes dos deuses, das personagens míticas, dos nomes dos reinos de deuses e gigantes na narrativa "Thor no País dos Gigantes": Asgard, Valhala, Utgard, Jottunheim, Odin, Erde, Thor, Loki, Utgardloki, Thialfi, Hug, Elli, Munin e Hugin, Geri e Freki (os dois corvos e os dois lobos de Odin, respectivamente).

Delineada a análise da estrutura da narrativa em seus mais evidentes elementos estruturantes: tempo e espaço, passaremos a seguir a uma breve abordagem do simbolismo da narrativa "Thor no País dos Gigantes".

4.3.3 A narrativa "Thor no País dos Gigantes" em seu simbolismo

A análise dessa narrativa mítica nos remete ao que diz Mircea Eliade (2000, p. 13), ou seja, à história mítica, que, além de ser história verdadeira e significativa, é também exemplar. Já Durand formula que "o mito é narrativa simbólica, conjunto discursivo de símbolos, mas o que nele tem primazia é o símbolo e não tanto os processos da narrativa" (DURAND, 1998, 42). Porque a consciência mítica visa "a compreensão fideísta do mundo das coisas e dos homens", privilegia a intuição semântica. Assim, a narrativa "Thor no País dos Gigantes" mostra-nos como começou, no contexto de uma "viagem mítica", um novo comportamento do filho de Odin, mediado por um simbolismo próprio da narrativa mítica.

De fundamental importância parece-nos o contexto inicial, no qual começa a viagem do deus do trovão. É o que nos apresenta a narrativa: o arranjo espacial que constitui o panteão dos deuses: o Asgard, o maravilhoso espaço que para lá chegar se atravessa a ponte *Brifrost* ou o arco-íris (Cf. RIOS, 2010, p. 150).

Esse simbolismo do espaço mítico busca na natureza a sua representação, servindo-se de elementos naturais, inatos, como são os raios de sol que refratados nas gotículas d'água da chuva, formam a meia circunferência meteórica reveladora das cores do espectro solar: o arco-íris. Asgard significa para além do arco-íris. Espaço que está para além do símbolo da harmonia: o arco-íris. É o mundo mítico dos deuses escandinavos.

O Valhala, morada dos deuses escandinavos, é caracterizado como o mais belo palácio que se situa no Asgard, onde está trono de Odin, considerado o maior dentre todos os deuses, pois governa o cosmo, com o sol, a lua, o amor... Portanto, a casa dos deuses com as articulações cósmicas e seres próprios a serviço das divindades.

Entre esses aparecem os seus emissários: simbolizam a comunicação de Odin com a Criação, mas também deles emerge um outro elemento simbólico inato, a liberdade de ir e vir, que os corvos Hugin e Munin personificam. Pois esses contavam a Odin "o que acontecia pelo mundo". Já os dois lobos Geri e Freki presentes junto a Odin, aos quais ele, com as próprias mãos, os alimenta, estão a simbolizar a convivência harmoniosa no Vallhala, em que até mesmo as feras são domadas e afáveis ao deus maior.

Parece-nos colher nessa cena como, na dimensão mítica, a convivência de contrários está em harmonia com o poder mítico, a Criação, os deuses e seus dependentes.

Esses dois símbolos remetem à liberdade que advém das imagens de Hugin e Munin, os dois corvos, e à mansidão dos dois lobos que convivem com Odin, o que nos parece revelar por meio das imagens míticas os modelos exemplares de "todos os ritos e todos as atividades humanas significativas", nas sociedades arcaicas, como diz Eliade (2000, p. 15).

O Asgard é ainda o espaço mítico onde são recebidos os heróis mortos em batalha para se banquetearem com Odin. Eis a noção fideísta primitiva de que os mortos atingem a convivência dos deuses, no festim para o qual são conduzidos pelas Valquírias, as filhas do deus do Valhala.

No panteão de Odin, há liberdade de ir e vir, há harmonia entre os seres da Criação. Esse é o ensinamento simbólico para o homem primitivo que disso pode haurir conhecimento a partir do imaginário.

Na perspectiva mítica, também, a morte ou mais especificamente os mortos têm valoração heroica pelo fato de lhes ser conferidos os banquetes do Valhala, casa real de Odin. É esse panteão mítico escandinavo, a "casa" do deus do trovão, na qual ele se prepara e parte para a sua viagem do herói. Templo ou palácio de Odin assume assim o isomorfismo de "casa", habitação de seu filho Thor.

O objetivo subjacente da viagem do deus "detentor" do trovão, do raio e do relâmpago, o poderoso Thor, ao país dos gigantes, é o embate com outro que se autoproclama poderoso e invencível, o gigante Utgardloki. O resultado desse "medir forças", típico das narrativas de mitos heroicos, emergirá como um ensinamento mítico que exige o conhecimento de um comportamento mediado pela simbologia constante da explicação das provas e de todas as atividades entre deuses e gigantes com a participação de seres antropomorfizados (o servo Thialfi, o corredor Hug e a velha Eli) e também de objetos mágicos (o cinto e o martelo de Thor, o copo ou corno de animal do qual o deus bebe) constantes do imaginário mítico dessa narrativa.

A viagem requer a decisão do deus do trovão. E assim ele se prepara com o criado e com as provisões, com a anuência ao segundo companheiro desejoso de acompanhá-lo: Loki, o deus que colabora na viagem. O desejo expresso por ele, para viajar junto com Thor é percebido como expressão de amizade ao deus do trovão. A viagem é amistosa entre os companheiros, mostrando como cada um desempenha sua função para atingir o objetivo nos embates com os gigantes.

A primeira noite na floresta escura, pernoitando em abrigo que imaginam, as personagem, ser "uma grande casa vazia e espaçosa", parece indicar a necessidade de refazer as forças para prosseguir a viagem, embora a noite seja imagem do inconsciente coletivo, repouso, por um lado; por outro, impossibilidade e atividade das forças noturnas, fora de controle, terrificantes. Pois, tarde da noite, são sobressaltados com tremor de terra e rugidos horríveis. A arma de Thor cumpre sua função, pois o deus guarda a noite "empunhando o martelo".

No encontro com o gigante dormente, efetivado ao acordar deste, há o confronto tenuemente pacífico com o diferente, ou melhor, com o desconhecido: "Quem é você? – quis saber Thor"[226]. O diálogo entre Thor e o gigante inicia-se com a apresentação responsiva desse que procura sua luva de ferro: identifica-se sem meios-termos como o "mais poderoso de todos os gigantes"[227]. Nesse momento temos a percepção da pequenez com a qual são representados os deuses do Asgard, cabem em uma luva de gigante.

Na literatura nórdica, os gigantes são "representados como criaturas sobrenaturais conectadas à natureza e ao universo" e "[...] podem encarnar valores positivos ou caóticos tanto para os homens quanto para os deuses" (LANGER, 2014, p. 209-210). Daí a alternância

[226] RIOS, 2010, p. 152.
[227] *Ibidem.*

de atitudes diferentes de Utgardloki a respeito de Thor e de seus companheiros de viagem, quando estão em seu palácio, Utgard.

O trecho de viagem de Thor e seus companheiros com o gigante desconhecido – consciente de que é o mais poderoso – revela as peripécias da segunda noite de viagem: a fome de Thor e o sono supostamente profundo do gigante. A fome tem essa peculiaridade de despertar o faminto, enquanto o sono, a de dominar o dormente. O sono simulado do gigante serve para não interromper o percurso de uma empresa que deve se cumprir: Thor, alcançando Utgard, atingir o confronto para vencer ou ser vencido pelos gigantes com seus ensinamentos, inclusive o encantamento. Ensinamentos advindos das provas, adquiridos na experiência a que se submeteram.

De fato, não há humano, nessa narrativa mítica, embora personificado por Thialfi, que seja mais célere que o pensamento; nem um deus, ou mesmo um gigante, que seja mais forte que o fogo, na narrativa em análise figurado pelo gigante Hug. A narrativa escandinava nos revela, assim, que nem mesmo um deus do Asgard pode esvaziar o oceano, contido em um corno de animal para ser bebido por Thor; e que nem mesmo a imagem mítica da circunferência da terra pode ser erguida pelo deus do trovão.

Mais ainda, nem os deuses podem conter a velhice, e inerente ou assimilado a ela, nem o tempo, personificado na velha Elli, de configuração humana.

O embate entre deuses e gigantes não resulta em mortes, mas em imagens em ação, que expressam significados simbólicos. Talvez, em outras palavras, se possa dizer que o resultado das competições, nessa narrativa, entre forças sobrenaturais (deuses e gigantes), por meio de imagens-simbólicas visam a diversos ensinamentos.

Os deuses do Asgard não podem, e nem mesmo os gigantes de Jottunheim, arvorar-se invencíveis e poderosos porque todos, também os seres sobrenaturais, podem ser suscetíveis de serem dominados pelas forças do imaginário: o efeito do encantamento, a ilusão, entendida aqui como efeito artístico da fantasia simbólica da narrativa mítica que se faz significado.

No caso dessa narrativa mítica, o encantamento pelas imagens em ação se faz expressão com seu agir fantasioso.

O deus Thor mantém-se, em sua essência imutável, um imortal mesmo que imaginariamente vencido, por isso se enfurece, enquanto o gigante Utgardloki, depois de uma série de "espertezas", encanta-se com o seu reino imaginário: "[...] tudo desaparecera, pois tudo fora mais um encantamento criado por Utgardloki" enuncia o narrador; efetiva-se o prenúncio do narrador quando descreve Thor no início da narrativa, de que um dia o deus do

trovão será vencido. Nessa conjectura esconde-se o desfecho da narrativa mítica "Thor no País dos Gigantes".

No retorno dos deuses ao Asgard está contido um ensinamento: estão "sabendo que nem mesmo a força e o poder dos deuses podiam vencer a ilusão", é o que infere o narrador mítico. Nessa perspectiva o imaginário não é vencido porque se renova e se refaz, mantendo vivo o mito em suas expressões simbólicas e arquetípicas.

A narrativa mítica aqui analisada visa a transmitir um modelo para a conduta humana no sentido que explica Turchi (2003, p. 159), ao considerar que o mito corresponde sempre às necessidades humanas: "O mito equivale a uma ação modelar, verdade interior que prescreve os protótipos de conduta eficazes para a vida". No caso dessa narrativa mítica, a atitude de buscar na viagem da existência um convívio à medida do homem ou seja enxergar-se como semelhantes em sua pluralidade, sem se considerar superior aos demais.

4.3.4 **As imagens-símbolos na narrativa mítica – "Thor no País dos Gigantes"**

O imaginário na visão antropológica tem no mito sua versão primeva. Gilbert Durand (1998, p. 42) nos apresenta a narrativa mítica como linguagem, por isso afirma: "[...] o mito é narrativa simbólica, conjunto discursivo de símbolos, mas o que nele tem primazia é o símbolo e não tanto os processos da narrativa". Por isso, observemos como símbolos ou as imagens-símbolos constituem esse discurso mítico escandinavo. A viagem do herói se expressa, portanto, por meio de símbolos, arquétipos e esquemas que compõem a narrativa com suas imagens-símbolos, configurando uma realidade literário-mítica.

A primeira imagem que emerge da narrativa nórdica, "Thor no País dos Gigantes", é o Valhala, o palácio de Odin. Temos nessa, portanto, a "casa" dos deuses. E a casa, na compreensão do imaginário de Durand, como já vimos, é o espaço do acolhimento, liga-se ao simbolismo da intimidade, no dizer do antropólogo; representa por homologia o acolhimento feminino, significando assim o espaço da proteção e do aconchego: A casa é, portanto, a imagem da intimidade repousante, quer seja templo ou palácio (Cf. DURAND, 2002, p. 244).

Nessa narrativa mítica, mesmo considerando que Odin receba os heróis tombados em batalhas – que lhe são conduzidos pelas Valquírias, suas filhas –, o Valhala é mais que o acolhimento. É o lugar onde o deus reina, comunica-se também por meio de seus dois corvos, que o informam, sobre o que acontece no mundo; é o espaço onde o deus maior da mitologia

escandinava adestra e alimenta seus dois lobos, forças da selva. O Valhala como morada dos deuses é o microcosmo e o cosmo. A casa, o Valhada, "é mais que um lugar para se viver, é um vivente. A casa redobra, sobredetermina a personalidade daquele que a habita", conforme pensa o antropólogo francês (Cf. DURAND, 2012, p. 243). Entendendo simbolicamente, Gilbert Durand parafraseia o ditado popular: "Diz-me que casa imaginas e dir-te-ei quem és". O Valhada, morada mítica, caracteriza simbolicamente Odin, mas também os outros deuses, portanto, Thor e Loki.

O Valhala é, portanto, o mítico ponto de início da viagem de Thor e seus companheiros. O primeiro universo mítico dos deuses escandinavos em partida.

Durante a viagem dos deuses a Jottunheim, recorre outra imagem simbólica da casa, quando na primeira noite buscam repouso ou melhor proteção e refúgio na floresta escura, ao que encontram uma "casa" vazia, abrigo que será mais tarde desvendado pelo gigante, encontrado dormindo na floresta, como sendo a sua luva. É essa o refúgio dos deuses viajantes com Thialfi.

A "casa" do pernoite primeiro é a luva do gigante, local da provisoriedade, do refúgio de passagem, de onde se percebem as primeiras ameaças da viagem: tremores da terra e rugidos, apesar de não identificáveis em um primeiro momento: durante a noite. Dois elementos simbólicos, o tremor da terra e o som grave dos rugidos, são identificáveis e compreendidos somente à luz do dia com o encontro do gigante dormente.

Temos, portanto, ao instante do revelar-se por parte do gigante, momento da procura de sua luva, a percepção do deus filho de Odin (e do leitor) de que a luva é símbolo da "casa", na qual se refugiaram no pernoite os deuses viajantes. Associa-se a essa percepção, para o leitor, que os deuses são de pequena estatura, como mais tarde vai dizer ironicamente o gigante Utgardloki. Uma manifestação do esquema arquetípico da miniatura, da pequenez.

Ainda durante a viagem a Jottunheim, terra dos gigantes, recorre ao simbolismo da "casa". Na segunda noite, agora não mais com três viajantes (Thor, Thialfi e Loki), mas ao momento são os quatro, incluído o gigante que os acompanha pela floresta, aparece simbolicamente a imagem-símbolo da "casa" quando se abrigam sob um "grande carvalho". A árvore é aqui configurada à simbologia e função de abrigo, portanto, lugar da proteção, do repouso, da reparação das forças, onde Thor no meio da noite sente fome e em vão deseja satisfazê-la.

Por último, a simbologia da "casa" encontra expressão no palácio de Utgard, espaço das contendas, dos embates competitivos entre os deuses viajantes, o servo de Thor e Utgardloki e os seus gigantes.

Em todas as recorrências da "casa", palácios ou abrigos, a imagem-símbolo remete ao poder dos deuses e gigantes por meio do verbo "reinar", que manifesta este poder da divindade ou correlato. Assim é no palácio do Valhala, na luva do gigante, no "grande carvalho", no palácio de Utfgard.

Tomemos por conseguinte outras imagens-símbolos presentes no primeiro parágrafo da narrativa que descrevem o contexto da "casa" dos deuses. São enunciados: os dois corvos e os dois lobos. Os primeiros são informantes de Odin sobre o que acontece no mundo e os dois lobos são a imagem das feras domadas pelo deus poderoso do Asgard. Os corvos nos levam a um isomorfismo, uma situação biunívoca inerente às aves míticas Hugin e Munin, no sentido de que simbolizam a "comunicação" do deus com o mundo, e vice-versa, para "informar Odin sobre os acontecimentos, e, ao mesmo tempo, a "liberdade", que eles têm de deixar o Valhala, para "ir" pelo mundo afora. O isomorfismo aqui diz respeito a dois mitemas – no dizer de Durand – que estão na raiz dessa situação simbólica, remetendo ao Valhala a condição de espaço, "casa" onde há comunicação e liberdade de ir e vir. "Casa" que é, como já dissemos, ponto de partida da viagem dos deuses Thor e Loki com o criado Thilialf.

Um outro mitema presente na descrição do Valhala está latente, mas de forte característica mítico-antropológica: banquetear com os heróis que tombaram em batalha. Odin é deus dos mortos e, por isso, as Valquírias, suas filhas, transportam os heróis à presença do deus. Temos nessa situação simbólica a presença dos mitemas referentes às dominantes da digestão e da verticalidade, da queda: o banquetear-se, o comer e também morrer em campo de batalha, o tombar como guerreiros.

Dois mitemas que nos revelam a imagem-símbolo da comida e da morte. O primeiro correspondendo ao arquétipo que se inclui nos símbolos do gesto reflexivo digestivo; o segundo, no simbolismo derivado do gesto reflexivo da postura (o descer, o baixo); nesse caso como um simbolismo de inversão, pois remete a um símbolo da ascensão, dado que os heróis são conduzidos ao alto, ao Valhala, espaço do deus Odin.

Esses gestos antropológicos da arquetipologia durandiana incluiem essa situação do espaço dos deuses em conformidade com a classificação do Regime Diurno, nas simbologias da morada.

Temos ainda no Valhala a presença dos lobos: Geri e Freki. São domados por Odin, a ponto de "alimentá-los com as próprias mãos". A presença dos lobos corresponde também ao mitema do horror e da morte, que, no caso da mitologia escandinava, são colocados junto a Odin; essa presença tem – ao que nos parece – o sentido da figuração da morte, que é "subalterna" desse deus. "Para a imaginação ocidental – diz-nos Durand – o lobo é o animal

feroz por excelência. Temido por toda a Antiguidade e pela Idade Média [...], o lobo é assimilado aos deuses da morte e aos gênios infernais". De fato, inclusive na tradição nórdica "os lobos significam a morte cósmica: são devoradores de astros" (DURAND, 2012, p. 86).

São os lobos, na classificação elaborada por Durand, símbolos teriomórficos, e se circunscrevem ao Regime Diurno do imaginário. Temos, portanto, nessa narrativa mítica, o componente arquetípico da morte, prefigurada nas imagens-símbolos dos dois lobos de Odin.

Já o refúgio dos deuses Thor e Loki, com Thialfi, no caminho para Jottunheim, na "casa", que é a luva do gigante em meio à floresta e que não nos apresenta animais, faz pensar no simbolismo nictomórfico, que engloba o sono e o despertar do sonho. O acordar agitado dos viajantes com roncos e tremores de terra remete-nos ao simbolismo da noite com suas realidades temíveis do mito, tanto é que Thor se mantém em vigilância, com seu martelo, ante o sono dos dois companheiros. É o ouvir o sentido da noite que faz Durand caracterizar como tema isomórfico das trevas, que amplifica o barulho, mais que o olhar, o ver. Nessa narrativa, amplificam-se os tremores, que fazem Loki e Thialfi buscar proteção, e Thor manter-se em vigilância com seu martelo.

Na paragem seguinte, pelo caminho a Jottunheim, os viajantes da narrativa pousam ou têm como hospedeiro uma árvore, o carvalho. Repete-se a situação de rumores noturnos pelos roncos do gigante, com um novo ingrediente: Thor desperta pela fome, em busca de alimento e, frustrado por não abrir a mala de provisões, ataca o gigante responsável pelo trancamento desta. Estar sob a árvore de carvalho, que na tradição nórdica simboliza a totalidade cósmica, essa morada transitória, casa de passagem dos deuses e seus companheiros de viagem na situação específica da parada, associa-se ao simbolismo do devir. O deus Thor já inicia os seus embates com o gigante, sendo já vencido por ele em prévia, por sua espantosa reação pacífica, que simula não ter sido atacado.

A situação das personagens "em repouso" sob a árvore de carvalho prefigura o que acontecerá na subida à terra de Jottunheim, simbolismo que se inclui no Regime diurno do imaginário, o qual reúne tal simbolismo ascensional da árvore que indica o devir de outros acontecimentos. Há aqui uma convergência do simbolismo presente no arquétipo da árvore para o arquétipo da casa, na simbologia do estar protegido, abrigado.

Ao final da narrativa da viagem do herói, detectamos ainda o arquétipo da casa, com as situações vivenciadas nas provas de Thor e seus companheiros, as quais têm lugar no palácio de Utgardloki. Para entrar na "casa" do gigante, penetrar nessa simbologia da intimidade de que fala Durand, os viajantes do Asgard são submetidos a provas, para terem direito à boa recepção. Vencidos ou não, essa seria a exigência de Utgardloki para seus visitantes. A

imagem do espaço mítico é o “imenso palácio”: por entre os corredores em que os viajantes entraram e onde são recebidos com desprezo e desdém, comportamento que dura até Thor reconhecer que foram “vencidos” pelos gigantes.

As situações das provas apresentam-se carregadas de simbolismo imagético que parece inscrever-se na perspectiva da iniciação (os deuses submetidos a provas para penetrarem na “intimidade” do palácio), cujos gestos (marcados pelos verbos: comer, correr, beber, erguer, lutar) remetem aos arquétipos que se substantivam a partir dos atributos do fogo voraz, na celeridade do pensamento, da água inesgotável, do peso inabalável, da força crescente e inexaurível na luta.

O simbolismo do fogo devorador aparece figurado na personagem comedora voraz, personificado no gigante Logi. Depois revelada pelo gigante Utgardloki como o fogo que vence o deus Loki. A imagem-símbolo do fogo na mitologia é deveras polivalente. Mas aqui aparece a vertente do fogo purificador, mesmo se é devorador da comida (carne e ossos) e de sua vasilha, o que não deixa de ser uma purificação de Loki, para torná-lo digno de ser recepcionado no palácio do gigante (ao ser submetido à luta contra o gigante, e apesar de vencido).

Durand coloca-o como fogo ligado à constelação de símbolos solares, parente da flecha ígnea, do golpe celeste e flamejante que é o relâmpago (Cf. DURAND, 2012, p. 173). O fogo tem nessa situação dessa narrativa mítica um valor aproximativo do que Durand lhe atribui, um efeito importante da intelectualização do cosmo, que afasta o homem da condição animal.

O fogo é classificado como símbolo diairético, que tem a ver com a separação em duas ou mais partes, vencedor e vencido, tem na imagem de Logi, vencedor de Loki, o simbolismo da luz, expressão de iniciação para ter acesso ao panteão de Utgardloki. O símbolo do fogo é, portanto, associado ao Regime Diurno do imaginário. E na perspectiva do esquema arquetipal reflete a mobilidade, dado que ele se alastra e consome, o que implica movimento. A imagem mítica da voracidade do gigante Logi converte-se pela hermenêutica de Utgardloki em significado ígneo consomidor e, por conseguinte, separador, que pode remeter ao símbolo da luz: “A luz é o gênio do fenômeno ígneo”, afirma Bachelard (2008, p. 156). Isso porque o fogo é um símbolo que gravita nos esquemas ascensionistas ou da luz que contém a perspectiva da purificação do vencido pela ação do vencedor. A luz do fogo ou o fogo na luz constitui um agente de purificação, de separação: “Lá onde a luz não encontra nada a fazer, nada a separar, nada a unir, ela passa” (BACHELAD, 2008, p. 156). Assim, é o fogo ou funde, ou consome, ou separa.

Uma segunda imagem vem do embate entre Thialfi e o jovem gigante Hug. Essa imagem-símbolo figurada no gigante corredor é, conforme a descrição epifânica feita por Utgardloki, o pensamento, ou melhor, a celeridade do pensamento que foi o que venceu Loki. Pensamento entendido na narrativa mítica como a faculdade do pensar, que é capaz de em um segundo girar mundos, atributo próprio do pensar humano. O próprio ser humano, representado na história mítica por Thialfi, não é capaz de vencer com atributos físicos (a fama de ser veloz) a celeridade do pensamento. Essa imagem-símbolo remete a mais um aprendizado que a narrativa mítica quer veicular.

Passemos às três imagens do simbolismo das provas de Thor. A submissão às provas, anunciadas pelo gigante, implica – como já foi dito – a condição para que os viajantes do Asgard permaneçam ou sejam recebidos na terra de Utgardloki.

A primeira prova na qual Thor foi vencido é relativa ao arquétipo do beber. O copo que lhe é dado remete à água. Água inesgotável, o Oceano. O elemento aquático é, na descrição do imaginário, o que com mais facilidades se anima e liga-se à isomorfia do touro e do dragão, símbolos de forças natural e mítica, da água agitada. Representa o devir pleno de pavor, e é quanto se insinua à personagem Thor ante o irromper da água em seu chifre de animal, pelo qual bebe. A simbologia arquetípica do sugar, um gesto do esquema nutricional, quer indicar a força inerente ao que depois será revelado pelo gigante: "[...] bebeu de um corno que continha o próprio oceano; jamais ele seria esvaziado"[228]. O copo forjado do chifre de animal depois se converte no símbolo da água oceânica inesgotável.

Estamos aqui diante de outra imagem-símbolo pertencente ao esquema da mobilidade que se inscreve no Regime Diurno, arranjado pela classificatória dos símbolos desenvolvida, por Durand. O oceano é certamente a imagem da viagem tumultuosa, como a água corrente é imagem da viagem sem retorno. O chifre já não mais parte de um animal vivo, mas tornou-se objeto, em posição invertida é vasilha da água abundante que vence o deus do trovão.

A segunda imagem-símbolo referente às provas de Thor é o gato do gigante. Erguer o pesado felino. Apenas uma de suas patas foi levantada. Microenredo pelo qual o filho de Odin mais uma vez sente-se derrotado. O gato é um animal simbólico, que no imaginário antropológico de Durand, está incluído logicamente no simbolismo teriomórfico, bastante atual, universal e também primitivo; é símbolo isomórfico da serpente nessa narrativa mítica.

Tendo visto o gato e tentado segurá-lo, o filho de Odin, na vã iniciativa de erguê-lo, mostra-se insignificante. Esse é o gato que, ao final da história mítica, foi desvendado pelo

---

[228] RIOS, 2010, p. 156.

gigante Utgardloki como sendo a "gigantesca serpente Midgard, que rodeia o mundo entre a cabeça e cauda"[229]. Apresenta-se aqui uma imagem teriomórfica por outra e esse é o recurso para justificar um dos aspectos da ilusão diante da personagem Thor. Poderia-se associar a uma *ekphrasis* animal: o gato que personifica a serpente.

Mas a serpente, que objetivamente não aparece diretamente na diegese mítica, a não ser no discurso narrativo, é, contudo, a proposta explicativa do gigante para revelar o simbolismo imagético do peso da gravidade terrestre que nem mesmo o forte deus do trovão é capaz de erguer.

O felino é a imagem-símbolo que aparece na prova, enquanto o gigante lhe atribui o valor simbólico da "gigantesca serpente". A serpente sem dúvida é um dos símbolos mais conhecidos no imaginário. Durand registra que a "mitologia universal põe em relevo a tenacidade e a polivalência do simbolismo ofídico" (DURAND, 2012, p. 316). Isso inclusive nas narrativas bíblico-judaicas.

Aqui esse simbolismo não manifesta a significação do mal, mas aproxima-se de um de seus significados que é o enlaçar. Ela rodeia a terra e a sustenta, como enunciado na narrativa mítica. É o grande símbolo, para a consciência mítica, do *ouroboros* (de raiz grega: ouro: "cauda" e bóros: "comer", "devorar") ou *Midgard* (em antigo nórdico): a serpente que rodeia a terra e lhe dá equilíbrio. Correspondendo assim ao simbolismo da perenidade, no dizer de Durand (2012, p. 318).

O simbolismo da terceira e última prova a que Thor foi submetido é o combate com a velha Elli: símbolo da luta mítica. Imagem que o gigante Utgardloki explica, em resposta à indagação do filho de Odin, como o símbolo da velhice. A velhice remete ao esquema isomórfico do tempo, curiosamente, nessa narrativa, não o tempo circular, mas o tempo que se cumpre e não retorna (ou ao menos se alterna entre noite e dia ciclicamente). Tempo que se cumpre, ou que se desenvolve como um alternar-se cíclico, na perspectiva do movimento de rotação terrestre, porém, linearmente visto, atributo da personagem velha Elli, que a cada minuto mais se fortalecia (Cf. RIOS, 2010, p. 156), conforme atesta a explicação em pergunta ao deus do trovão.

Além da emergência da imagem simbólica do tempo que se cumpre, deduz-se a imagem arquetípica da rítmica da luta entre o deus e a velha, em que podemos entrever como arquétipo da "luta" entre a *anima* e o *animus*, categorias junguianas. A luta está classificada como arquétipo do Regime diurno, porque remete às façanhas do herói.

---

[229] *Ibidem.*

De fato, esta história, que tem todas as características de uma narrativa mítica do herói viajante, coloca-nos diante de um ensinamento que se equilibra pela visão maravilhosa, pelo encantamento. Os deuses do Asgard vão a Jottunheim para combater os gigantes e parece serem "vencidos" por eles, como inclusive já vimos prenunciado pelo narrador: "Porém, mesmo Thor seria vencido um dia, em uma de suas muitas lutas contra os gigantes, inimigos dos deuses".

Mas quando Thor, ao final da narrativa, reconhece: "– Você venceu, Utgardloki. A vergonha caiu sobre o filho de Odin; devo partir vendo seu povo me considerar um fraco"[230], o gigante Utgardloki contesta: "– Você está enganado"[231]. E a narrativa discorre que tudo fora ilusão, o que o gigante qualifica serem seus próprios encantamentos. É isso o que se pode perceber do desfecho; tudo desaparece, como a afirmar mais um radical encantamento que confirma as revelações do gigante Utgardloki.

As imagens-símbolos do fogo devorador, da celeridade do pensamento, da inexorabilidade do mar, do equilíbrio da terra, da irredutibilidade do fenômeno da velhice (isomorfismo do tempo), revelados em seus valores simbólicos na narrativa mítica, fazem-nos compreender porque as narrativas ancestrais tendem também a transmitir um ensinamento heroico a partir desse feixe de mitemas arquetípicos.

4.4 Diálogo dos símbolos arquetípicos da viagem nas três narrativas

A viagem é em si simbolismo ascensional, essa mobilidade entre partida e destino, quer ela seja real ou imaginária, na reflexão de Gilbert Durand, assume o esquema do movimento ou mobilidade. O antropólogo francês, de fato, ao considerar a viagem, pôde situá-la na estrutura heroica. Ele afirma como já vimos antes, em consonância com Bachelard: "A ascensão é, [...], a 'viagem em si', a 'viagem imaginária mais real de todas', [...]" (DURAND, 2012, p. 128). Ora, esse desejo de evasão para o lugar paradisíaco ou não, que leva a viagem, pode se dar em um tempo e em um espaço realmente imaginário quando se trata das narrativas de todos os tempos. É a viagem da existência em seus fragmentos, que se revela compósita de imagens pelas artes, sobretudo pela literatura.

Para a configuração dessa imagem, que é a viagem do herói, recorre-se a diversos símbolos, que por sua vez são expressões de arquétipos (ideias primordiais para Jung), que se articulam a partir dos esquemas que orientam a realidade humana e são derivados, segundo

[230] RIOS, 2010, p. 155.
[231] *Ibidem.*

Durand, das três dominantes presentes na vida humana: esquemas posturais (da verticalidade, da mobilidade, do animado e inanimado etc.), esquemas digestivos (do deglutir, do engolimento, da descida...) e os esquemas rítmicos (da sexualidade, da renúncia e da entrega...).

Passaremos a observar essa simbologia nas três narrativas analisadas antes, com o fim de detectar a recorrência ou amplificação dela, para depois concluir qual modalidade de criação ou recriação literária está em jogo no conto literário de Hans Christian Andersen: "O companheiro de viagem".

O simbolismo da "casa" como espaço da convivência, presente, no conto de Andersen, aparece discretamente em uma econômica configuração do espaço; não é apresentada nenhuma alusão direta na história "O companheiro" da tradição nórdica; enquanto na narrativa mítica é evidente a "casa paterna", pela descrição do Valhala, no Asgard, o reino de Odin, pai de Thor.

A "casa" é ainda configurada, por homologia, com a igreja, lugar de culto cristão, onde a personagem João vai a ato litúrgico, o que não aparece com evidência nas outras duas narrativas: o conto popular, "O Companheiro" (que traz alusão ao templo cristão somente por situar o bloco de gelo com o morto dentro) e a narrativa mítica "Thor no País do Gigantes". Portanto, aqui trata-se de um simbolismo engendrado por Andersen. O que resulta em um diferencial de sua criação literária, por permitir divisar a sua visão de mundo, recorrente em outras simbologias de sua narrativa como veremos mais adiante.

Ainda no conto de Andersen, a narrativa nos apresenta a simbologia da "casa" em uma igrejinha de uma colina, na qual a personagem João se abrigada para passar a noite de temporal e onde encontra e defende o morto ameaçado de ser destratado por ser um devedor já falecido. Concretizam-se, nesse espaço "casa", relações de "negócios" para defender o morto, entre João e os homens malfeitores, que são os "cobradores" da dívida ao falecido. Esse mesmo simbolismo recorre com nuanças bem distintas no conto tradicional "O Companheiro", no qual propiciar dignidade cristã ao morto é financiar os serviços fúnebres. O simbolismo da "casa", em sua configuração de templo, está associado ao fato de o camponês, personagem do conto tradicional, chegar a uma cidade, e encontrar diante de uma igreja o morto congelado dentro do bloco de gelo.

Nessa narrativa, o morto jaz fora da "casa", enquanto o camponês se interroga sobre tal circunstância. Ao observar o escárnio da "congregação" em relação ao morto, questiona essa atitude ao vigário com quem negocia os serviços fúnebres para sepultar o homem em "chão consagrado", com direito ao banquete fúnebre pago por ele próprio com sua herança.

Associa-se também à presença desse símbolo do espaço sagrado visto como "casa", também o início da narrativa mítica "Thor no País dos Gigantes", quando o narrador ancestral caracteriza o Valhala, palácio de Odin, como "casa", na qual vivem os deuses e valquírias e onde são recebidos os heróis mortos em batalha, para o banquete fúnebre oferecido pelo deus zarolho.

Nas três narrativas, reaparece simbolismo da "casa" como homologia de "templo", ampliada como espaço do "chão consagrado" onde respectivamente se vela, sepulta e recepciona: o defunto devedor, o defunto do bloco de gelo, e se acolhem os heróis mortos em batalha.

Do simbolismo da "casa" como igreja passa-se ao da "casa", configurada na grande "casa" da natureza, onde a personagem João dorme, vive momentaneamente e dela tira proveito com o repouso e o exercício de uma fértil imaginação. É uma etapa espacial da viagem.

No conto "O companheiro de viagem", portanto, a natureza é vista sob esse simbolismo da "casa", quando ela assume a condição de "quarto" de dormir para a personagem João. Associa-se a esse simbolismo, que reflete a crença romântica da natureza como casa do ser humano, o arquétipo da gulliverização, tudo é configurado em miniatura, como nos "mostra" o microenredo dos elfinhos do bosque, aos quais João vê por entre as árvores e flores, constituindo-se assim como um diálogo íntimo, como quem conversa consigo próprio, um solilóquio.

Essa imagem dos elfozinhos se articula com o arquétipo da gulliverização e está vinculado – é claro – ao esquema da miniaturização. Tal esquema Durand (Cf. DURAND, 2012, p. 252) justifica como a possibilidade de minimizar para dominar, relacionar-se com o menor, para a "contemplação sonhadora" no botão floral, como "casa" da realidade imaginária, nesse caso os minúsculos elfos. Essa imagem-símbolo liga-se também ao arquétipo da "casa" como espaço do repouso e da intimidade.

Essa simbologia, esse "criar" por imagens-símbolos, verifica-se na ideia arquetípica da natureza como "casa". É o que comparece também ao serem narradas as situações nas cavernas das três montanhas, do conto tradicional, onde habitam as velhas "três irmãs", que o companheiro do camponês abre, e faz entrar também o rapaz. Depreendem-se nesse microenredo os simbolismos da intimidade, da defesa e captura de bens mágicos e imaginários, instrumentos pertencentes às suas habitantes, encontrados pelo vasculhar do companheiro em portas, "armários e gavetas, e aposentos, para deles se apossar como objetos

mágicos, incluídos nos símbolos do esquema da ascensão: espada, novelo de fio de ouro, chapéu encantador.

Parece-nos poder identificar essa simbologia da natureza imagem da "casa" ainda na narrativa mítica, quando os deuses viajantes encontram abrigo em uma grande "casa" em meio à floresta, no primeiro dia de viagem. Na realidade, trata-se, como se conhece *a posteriori,* da luva imaginária do gigante, que pelo atributo de ser compreendida como uma ampla "casa", serve como refúgio de repouso para os deuses em viagem.

Emerge também aqui a vinculação com a miniaturização, presente em diferentes passagens dessa narrativa. São tão "minúsculos" os dois deuses e seu servo Thialfi, que dormem em uma casa, que, na realidade, é a imaginária "luva" de um gigante, simbolicamente espaço de restauração. Tal simbolismo parece revelar o pequeno, do esquema da miniaturalização, mas subjaz o sentido de dominação, de manipulação.

No conto "O companheiro de viagem" encontramos ainda a simbologia da natureza como templo – por extensão, como homologia do simbolismo da "casa" – quando os dois viajantes chegam à alta montanha, fazem uma pausa na viagem, e, contemplando a beleza natural jamais vista antes, o jovem João exercita a intimidade de seu relacionamento com seu Deus, enquanto o companheiro de viagem – parecendo solidário também nisso – tem as mãos juntas. As atitudes das duas personagens ligam-se à intimidade religiosa, e a natureza assume o simbolismo de "casa" da Criação, contexto de elevação como em um templo.

Nessa passagem, o esquema da ascensão une-se ao símbolo da queda do cisne. Convergência de simbologias contrastantes: subida e queda. A ave, que pertence ao simbolismo teriomórfico, comunga, portanto, com o simbolismo da asa, que aqui vem reforçar a própria ascensão, porque será motivo para o voo das personagens, pela transformação de suas asas em objeto mágico. De fato, as asas são tomadas pelo companheiro de viagem e aquelas que significam sempre ascensão da ave, na compreensão do imaginário antropológico, tornar-se-ão recurso para a ascensão do auxiliar do herói.

Associa-se ainda à ascensão o simbolismo da luz, evidenciado pelo isomorfismo do "ver" (Cf. DURAND, 2012, p. 92): estavam em alta montanha "à luz do sol quente" (ANDERSEN, 2011, p. 70), quando da queda da grande ave após o canto típico e revelador de seu fim de vida.

A narrativa de "O companheiro" não apresenta, em nenhum microenredo, qualquer discrepância ou concordância, dissonância ou ressonância estrutural desse simbolismo da luz ou das trevas. Essa imagem-símbolo é, portanto, característica da narrativa "O companheiro de viagem".

No entanto, podemos verificar que houve uma inversão "re-criativa", uma simbologia especial no conto de Andersen em relação ao simbolismo da narrativa mítica, no tocante a um microenredo que narra uma pausa na viagem. Nessa última, a viagem dos deuses do Asgard é marcada pelo repouso em meio à natureza: pararam ao anoitecer para pernoitar sob um "grande carvalho". A relação nesse ambiente, que simboliza a "casa" em meio à floresta, dá-se entre deuses, na companhia do servo Thialfi, e do gigante encontrado.

Diferentemente de contemplação e oração cristã das personagens de "O companheiro de viagem", as atitudes são de fúria do deus do trovão e de reação dissimulada por parte do gigante sob o "grande carvalho" (RIOS, 2010, p. 153). Associa-se assim a simbólica da noite, das trevas carregadas de agressividade do deus do trovão e de rumores como trovoadas que, na realidade, são os roncos do gigante, onde domina o sentido da escuridão, o ouvir (DURAND, 2012, p. 92): "[...] o ouvido pode ouvir mais que os olhos podem ver".

A agressividade do filho de Odin para com o gigante adormecido dá-se por um duplo simbolismo, a privação de alimento (fome) e os roncos estrondosos (barulho): situações que se vinculam ao esquema do digestivo negado e do ouvir perturbador no repouso que caracteriza a simbólica da noite, a intimidade é conturbada.

Há um microenredo que assume uma certa singularidade no conto "O companheiro de viagem". Em primeiro lugar, pelo fato de não encontrar correspondências com as narrativas em confronto; segundo, pela criatividade com a qual o autor o elaborou para justificar a aquisição de um instrumento mágico em sua narrativa: o grande sabre. Trata-se de um microenredo que reflete ainda o simbolismo da "casa", a hospedaria em que há uma taberna onde o titereiro faz seu espetáculo da comédia, na qual acontece o trágico ataque do buldogue à boneca-rainha que é, depois, restaurada pelo companheiro de viagem, o qual pede ao titereiro – e é atendido – o grande sabre como recompensa. Esse microenredo traz essa imagem-símbolo que resulta da fantasia de Andersen.

Percebemos no conto anderseniano quanto aos objetos "mágicos" o simbolismo da separação: a espada, "o grande sabre", que pertence, na classificatória de Durand (2012, p. 61) ao esquema diairético. E vale lembrar que esse simbolismo recorre também na narrativa tradicional, "O companheiro": a espada, adquirida ou tomada de uma das três irmãs, tem o idêntico objetivo simbólico: decepar a cabeça do *troll.* A espada – ou o sabre – torna-se instrumento para a derradeira prova nas duas narrativas. No entanto, a aquisição da espada não constitui um microenredo em especial, mas está incluído na sequência, do conto "O companheiro", das três aquisições que são símbolos de tomada de posse de objetos e de

desdém para com as velhas “três irmãs”. Tais aquisições permanecem em um primeiro momento com utilidade oculta.

No conto de Andersen, a intenção da aquisição do sabre fica também velada até quando o símbolo diairético é empregado preliminarmente: com o sabre o companheiro dá o golpe nas asas do cisne morto, atributo para a obtenção de um segundo instrumento, mas que se encadeará para o terceiro e último “objeto” para as provas: a decaptação do feiticeiro. Os símbolos da queda, da separação se conjugam aos da ascensão, como em um encaixe para produzir o efeito final do simbolismo da elevação: a conquista da princesa e o reinado de João sobre todo o país. Enquanto em “O companheiro”, de modo similar, esse simbolismo resulta da conquista da princesa e da aquisição de seu tesouro, o dote. Na narrativa mítica analisada, apenas o retorno dos deuses vencidos pelo encantamento.

Há um outro microenredo que aparece ainda como expressão do simbolismo da “casa” e pode ser identificado também como singular, pelo fato de não se verificar na narrativa tradicional “O companheiro. Tal singularidade diz respeito a essa imagem-símbolo, em “O companheiro de viagem”, que a encontramos na “hospedaria”, onde se alojam João e o companheiro: espaço em que se dá também o reconhecimento da princesa. É nessa situação simbólica de encontro com uma personagem que monta cavalo branco, coroada em ouro, com um manto de mais de mil asas de borboletas, que se pode identificar o simbolismo da mulher bela, mas igualmente o simbolismo da necessária metamorfose indicada nas asas de borboleta, isomorfismo da crisálida e da mudança interior. Segundo Durand (2012, p. 242), esses são símbolos da maturação, da intimidade e das estruturas místicas e/ou rítmicas. Presente já no conto tradicional “O companheiro”..

Na viagem de João, diferentemente da viagem de Thor, que decide ir ao país dos gigantes, e daquela do jovem camponês que, declaradamente, viaja para encontrar a noiva bela e rica com quem sonhou, a motivação primeira do “ir mundo afora” de João é seguir voo como os passarinhos. Todavia, somente ao identificar a princesa como a moça do sonho, deflagra-se manifestamente o objetivo ou aflora o sonho como motivo da viagem para revelar-se como a conquista da princesa, remetendo ao simbolismo ascensional com a subida ao palácio.

O palácio real no conto anderseniano, o solar real no conto popular, o Asgard de Odin ou o palácio de Utgardloki na narrativa mítica, apresentam também o simbolismo da “casa”; são espaços similares das realizações precípuas da viagem: as provas de cada herói. Espaços que simbolizam a intimidade e representam o arquétipo do feminino que recolhe (Cf. DURAND, 2012, p. 243).

Percebendo que o imaginário se engendra em camadas de imagens, seja as oriundas do domínio onírico, seja as de sua aptidão para a fabulação e para a mitificação dos eventos da vida do *homo sapiens*, como defende J.-J. Wunesburg e A. F. Araújo (2003, p. 36), pensamos que as representações suprarreais, como as imagens arquetípicas e os mitos que "proporcionam um conteúdo sensível aos pensamentos, se nos impõem como rostos, falam-nos como mensagens". Podemos identificar a narrativa "Thor no País dos Gigantes" como uma narrativa mítica que, parecendo ter discreta semelhança do conto, nos traz um ensinamento e nos favorece imagens de personagens míticas de gigantes que desaparecem instantaneamente.

De fato, na narrativa mítica, a viagem dos heróis se conclui com o retorno ao reino do Asgard tendo como resultado a lição de que nem os deuses do Valhala são mais poderosos do que a ilusão ou o encantamento. Já o conto popular "O companheiro" traz como conclusão da viagem o retorno do herói com a bela princesa conquistada e a posse de seus tesouros: ouro, prata e pedras preciosas, remetendo para um simbolismo da conquista social, típico do conto maravilhoso como elucida Nelly Novaes Coelho (Cf. 2003, p. 79). No conto de Hans Christian Andersen, não há retorno da viagem, fixando um simbolismo em que subjaz uma visão tipicamente cristã, de que na existência não há retornos, toda ela se projeta e se cumpre em destino ascensional para atingir uma "realeza": "João foi rei de todo o país".

Observamos que a análise a partir do simbolismo da "viagem do herói" se mostrou no alternar-se de espaços do percurso em imagens-símbolos de ambientes interiores e exteriores, a "casa" e seus isomorfismos, nas etapas entre o ponto de partida e a chegada (sejam esses pontos de retorno ou de fixação). Mas há outros símbolos que emergem com igual dominância que passaremos a observar.

A Análise das três narrativas nos endereçam ainda para outros importantes símbolos arquetípicos: a morte, o sonho e o amor.

A narrativa de "O companheiro de viagem" começa – já sabemos – com uma aflitiva situação sombria, um jovem filho único, órfão de mãe, na iminência de perder também o pai. A história começa praticamente com a morte, embora seja eufemizada pela personagem agonizante evidenciando a bondade do filho, recorrendo à bondade de Deus que o ajudará e a narrativa de que João teve um sonho. A bondade, a crença e o sonho aparecem como elementos simbólicos, no texto de Hans Christian Andersen, eles suavizam a situação sombria da morte.

Ao relacionarmos esse conto de Andersen com a narrativa tradicional de "O companheiro" percebemos a diferença que há entre os dois, pela ausência desse microenredo,

nessa última. Já a narrativa mítica “Thor no País dos Gigantes”, que se inicia com a descrição da “casa” do pai de Thor, e traz uma alusão à morte, pelo banquete que se faz aos heróis tombados em batalha.

O conto de Andersen parece constituir-se de um alternar-se do simbolismo de imagens morte e vida. De fato, depois de toda a circunstância fúnebre, evidência da morte, a personagem João decide partir mundo afora inspirado pela vida, pelos voos dos passarinhos ao vasto mundo. O simbolismo do animado e do animal volátil e da asa que remetem ao imaginário da ascensão como compositores dessa narrativa literária. No percurso de toda a viagem percebe-se a alternância dessas imagens.

Idêntico simbolismo teriomórfico da ave, os dois corvos – Geri e Freki do deus Odin –, encontramo-lo na narrativa mítica recolhida por Rosana Rios, enquanto na recolha do conto popular norueguês não consta esse simbolismo, nesse apenas o simbolismo do sonho está evidente já no primeiro microenredo. Como podemos observar o conto anderseniano inicia com a morte do pai em casa, alusão a dois simbolismos que se isomorfizam casa-sepultura (Cf. DURAND, 2012, p. 242), como lugar de acolhimento e sem a presença de aves; enquanto o conto da tradição norueguesa principia enunciando apenas o sonho do jovem camponês. Já a narrativa mítica traz esse simbolismo dos corvos, imagens-símbolos da noite, da comunicação noturna. Eles habitam o palácio de Odin e viajam pelo mundo como captadores de informações para atualizar o deus zarolho. A narrativa de Andersen nos faz pensar que essa possa haver uma alusão às imagens antropológicas presentes, pois, na narrativa “Thor no País dos Gigantes” no tocante ao simbolismo da morte.

De fato, observando essas imagens-símbolos em “O companheiro de viagem” e considerando-as como uma ressonância imagética indiretamente recriada da narrativa mítica, encontramos alguns elementos simbólicos recorrentes: a “casa” como espaço da “morte”, pela alusão ao banquete fúnebre no Valhala, para os heróis tombados em batalha; a presença dos corvos, que em algumas culturas, também entram no imaginário sombrio da morte. Esse simbolismo da morte aparece no conto da tradição nórdica apenas no contexto do banquete fúnebre, não no princípio, visto iniciar com a decidida vontade da personagem camponês de viajar para encontrar a moça rica e coroada com quem sonhara. Mas, nas duas outras narrativas esse simbolismo da morte apresenta-se também eufemizado: são motivo de honra e de reconhecimento da bondade, do ir para o céu, como justificaria Durand (2012, p. 241): “a morte eufemiza-se até a antífrase através das imagens inumeráveis da intimidade” como são a casa do pai de João e o Valhala do pai do deus do trovão. E isso recorre nas duas narrativas, pelo simbolismo acima indicado.

O Asgard na narrativa mítica alude à presença também como se fosse templo temporário dos heróis mortos acolhidos para o banquete fúnebre; enquanto o cemitério onde está a campa do pai de João é templo definitivo. Ambos os mitemas "sua campa" e "palácio de Odin", de qualquer modo, indicam-nos simbolismo da intimidade como espaço da morte.

No conto de Andersen, a morte se faz ainda mais evidente, dada a sua adesão ao pensamento da segunda ou terceira geração de românticos já em meados do século XIX (1830 em diante). Pois podemos observar como em sua narrativa, esse simbolismo do sepulcro, a campa, que abrange o vasto simbolismo da morte, esteja a nos indicar a fascinação romântica pelo jazigo e o simbolismo da intimidade do sepulcro como "casa" derradeira em uma relação "de valorizações positivas da morte", conforme indica Durand (Cf. 2012, p. 240). Um eufemismo da morte. O que encontra ainda comprovação pelos apelativos de bondade, as configurações de espetáculos da natureza com sol brilhante, cores naturais, céu azul, passarinhos em gorjeio que faz a aflição de João converter-se em propósitos de bondade, de promessa em ser bom para também ele ir para o céu, fazendo o paraíso tornar-se assim meta a ser alcançada por meio da bondade: "– Quero ser sempre bom!" (ANDERSEN, 2012, p. 64). Bondade, atributo do Criador, no profetismo cristão, na qual João quer se inserir. O eufemismo da morte se prolonga pelas vozes da personagem João que imagina o céu como estado de "uma grande alegria", quando se verá de novo com o pai, de quem aprenderá coisas do céu. Emerge aqui uma convicção anderseniana da imortalidade da alma.

O simbolismo da morte ainda se faz presente na narrativa de "O companheiro de viagem" pela presença de João em uma passagem por outro cemitério, onde cuida das cruzes e da limpeza da erva dos sepulcros dos mortos. Observamos, porém, que esse simbolismo não se verifica nas duas outras narrativas. Trata-se aqui de mais um cenário típico do escritor dinamarquês, que desenvolve com frequência o tema da morte em inúmeros de seus contos.

Igualmente, nessa linha, está o episódio da morte da boneca rainha do teatro do titereiro, a qual foi restaurada pelo companheiro de viagem, como um eufemismo da morte. Simbolismo da morte no seio da arte de representar, a rainha é causa de aquisição de outro simbolismo, o da separação: o grande sabre que será negociado pelo "estranho que veio com João". Tendo como consequência a ação encadeada para um outro simbolismo teriomórfico que se alia ao simbolismo da morte: canto e morte do cisne. Esse simbolismo também não se percebe no conto tradicional nem na narrativa mítica. São criações do escritor dinamarquês.

Encontramos uma clara ressonância simbólica entre a narrativa tradicional e o conto "O companheiro de viagem", no microenredo da decapitação do troll (no conto popular) e do feiticeiro (no conto de Andersen). O sacrifício do antagonista entra na simbólica do esquema

diairético, os símbolos da separação. Nas duas narrativas, "O companheiro de viagem" e o conto popular "O companheiro", esse sacrifício configura-se pela imagem da decapitação do feiticeiro e do *troll,* respectivamente. Também a princesa, em um e outro conto, está separada de uma relação oculta e malévola com o amante *troll* ou o feiticeiro, preparando-a assim para o desencantamento completo: a mais bela princesa que antes.

Esse simbolismo ressoa na narrativa de Andersen embora com aspectos "re-criativos" que são enriquecidos com outros do esquema diairético. Enquanto no conto tradicional, de modo sintético é expressa a imagem-símbolo da separação, pois logo que o *troll* tem a cabeça cortada, o companheiro dirige-se ao quarto do herói, com a cabeça envolta no lenço; no conto "O companheiro de viagem" há uma configuração narrativa "pictural" do simbolismo diairético, pelo esquema da separação, e o da tenebrosidade da noite:

> Fora do palácio disse adeus à princesa e murmurou-lhe ao mesmo tempo: 'Pensa na minha cabeça'. O companheiro de viagem ouve-o bem e, no momento em que [...] o feiticeiro queria virar outra vez, agarrou-o pela longa barba preta e lhe cortou a cabeça horrível com o sabre, de modo que o feiticeiro não teve tempo de sequer ver o que se passava. (ANDERSEN, 2011, p. 78)

Nesse feixe de mitemas aparecem a simbologia do sentido da noite, o ouvir, o simbolismo do combatente para vencer a trapaça do antagonista. Isso se efetiva por meio da personagem auxiliar do herói que degola o seu oponente, jogando seu corpo ao mar e apenas mergulhando a cabeça na água. Atitudes que remetem ao simbolismo do mar noturno, mar engolidor, encaixando hipoteticamente o gesto do engolimento do cadáver dado aos peixes, esses são o imagem-símbolo do engolidor. Durand (2012, p. 214) sobre esse simbolismo afirma: "O peixe é a confirmação natural do esquema do engolidor engolido". O que poderia ser visto como uma dupla morte: o degolamento, simbolismo da separação, e a queda "no mar aos peixes", simbolismo do engolimento, característicos da postura digestiva e purificadora do imaginário. Na viagem do herói, ao menos em duas narrativas, o conto de Andersen e o conto popular, vão se tecendo, portanto, também na simbólica da morte. Enquanto, na narrativa mítica, ela se faz apenas alusão.

Verificaremos a seguir a presença do sonho, em "O companheiro de viagem", no conto popular "O companheiro" e na narrativa mítica "Thor no País dos Gigantes". O sonho tem como característica fundamental endereçar-se para domínios fora de seu próprio conteúdo, "de ser criador de símbolos" (MALRIEU, 1996, p. 15).

O sonho da personagem João, na noite agonizante de seu pai, acontece depois que o jovem beija as mãos do pai morto, o rapaz ora e adormece aos pés da cama. É configurado esse, como um sonho maravilhoso: João vê o sol e a lua em reverência a ele; o pai vivo, são e risonho; e a bela jovem de cabelos longos com a coroa de ouro, que lhe estende a mão; enquanto na narrativa da tradição nórdica, o jovem camponês "sonhou certo dia" com uma princesa de uma terra distante. Ela está coroada e era "tão branca quanto leite e sangue", era "tão rica que seus bens nunca acabariam" (ASBJØRNSEN e MOE, 2003, p. 123). A narrativa mítica não apresenta nenhuma imagem de sonho em sua diegese. A única intenção subjetiva é a vontade do deus do trovão viajar ao país dos gigantes. Todavia, não é apresentada como um sonho, mas como intenção, decisão resultante de um querer.

O que emerge da percepção dos dois sonhos é que João, personagem de "O companheiro de viagem", ao acordar, viu que toda a beleza havia desaparecido, apenas o pai defunto jazia em seu leito; enquanto no conto popular, o jovem "teve a impressão de que ela estava diante dele em carne e osso, e achou-a tão linda e refinada que não poderia mais viver se não se casasse com ela" (ASBJØRNSEN e MOE, 2003, p. 123). A dissonância entre as duas narrativas se dá pelo fato de o autor de "O companheiro de viagem" inverter a situação em relação ao conto popular: a princesa e sua beleza desaparecem. Essa diferença faz pensar que haja uma intenção do autor: o sonho de João somente emergirá em um momento oportuno, diante da primeira vez que vê a princesa em cavalgada; enquanto, no conto popular, ele é motivação declarada para partir à sua procura.

Ambas as narrativas remetem ao simbolismo ascensional, contraponto das trevas (Cf. DURAND, 2012, p. 123-124). A primeira, por trazer em seu conteúdo os símbolos uranianos do sol e da lua que fazem reverência a João, o pai que fala ao filho reconhecendo a bela mulher que aparece em sonho para ele com os atributos reais de coroa de ouro e beleza; além disso, a manifestação alegre do pai, verdadeiros elementos eufemizantes, são característicos do simbolismo ascensional. Este traço simbólico é marcante também no microenredo inicial de "O companheiro", visto o jovem camponês, que não pode viver sem que se case com essa mulher tão bela, vender tudo e sair à sua procura. Esse "sair" é o deflagrar-se da viagem, marca precípua do simbolismo ascensional. O simbolismo da vontade subjetiva de Thor para viajar inclui-se, igualmente, nesse, pelo fato de que a "viagem imaginária" ou viagem mítica é ascensão. (Cf. DURAND, 2012, p. 218).

O sonho do camponês, personagem do conto popular, é motivo para a realização da própria viagem que se cumpre no primeiro encontro e na conquista da filha do rei coroada, bela e rica, que culmina com o retorno à casa do pai; a imagem do sonho de João, personagem

de "O companheiro de viagem", aflora diante da bela da princesa montada em seu cavalo branco, fazendo irromper decisiva paixão para conquistá-la. O sonho permanece oculto em todo o percurso das duas personagens viajantes, mas prorrompe quase inesperadamente quando João vê a princesa. O ver, que remete à atividade do olho, liga-se ao simbolismo luminoso típico do esquema verticalidade (Cf. DURAND, 2012, p. 44), é motivação para manifestar o sentido da viagem de João. Há um outro sonho na narrativa de Andersen, porém, dele não se sabe nada. Apenas João dormiu e sonhou. Há um sonho simulado do companheiro de viagem, quando afirma ao herói ter sonhado com a resposta às provas.

O sonho, nas duas narrativas, ao que parece, enquadra-se nas características dos sonhos de narrativas bíblicas, que são sempre projeções para o devir. Em nenhuma delas aparece qualquer referência à memória, ao passado, são, portanto, contaminados pelo maravilhoso judaico-cristão, na linguagem e na imagem.

De fato, Eigil Nyborg[232], psicólogo dinamarquês ao fazer a psicocrítica do conto de Andersen "O Companheiro de viagem" associa-o ao sonho de José (*Gn* 37, 9-10), personagem bíblica, que conta como o sol, a lua e as estrelas vinham prostrarem-se diante dele. Tendo narrado o sonho aos genitores e aos irmãos, o pai de José interpreta o simbolismo do Sol e da Lua – digamos, como arquétipo do pai e da mãe – e interroga-o: como pode que os teus pais venham a se prostrar diante de ti? A psicocrítica de Nyborg feita ao conto anderseniano relaciona essa narrativa com a biografia do escritor, em momento da difícil aceitação das pesadas críticas ao seu romance *O Improvisador,* de 1835:

> O fato de o sol e a lua fazerem reverência diante da personagem penso ser o prenúncio ou o anúncio do destino excepcional do herói. O quanto este motivo preocupou H. C. Andersen, pode ser confirmado por meio de uma carta que escreveu a sua amiga, Henriette Hanck, em abril de 1839, depois de ter sofrido mais uma vez críticas em relação ao que escrevia: "[...] apesar de todas as críticas a meu trabalho, eu serei um poeta, a Dinamarca deverá sentir-se honrada, eu tenho Deus comigo! Eles deverão reverenciar-me como o sol e a lua fizeram no sonho de José (*Gn* 37,9). (NYBORG, 1962, p. 26)

Associando o sonho de José com o da personagem João, encontramos alguns indicativos. Parece-nos que aqui apareça o simbolismo do pai e da mãe, arquétipos do masculino e do feminino, da *anima* e do *animus*, porém, vindo a significar, no conto de

---

[232] NYBORG, Eigil. *Den indre linie i H. C. Andersens Eventyr:* en psykologisk studie [*A linha interna dos contos de fadas de Hans Christian Andersen: um estudo psicológico.* (Inédito)]. Trad. Ana Maria Martins da Costa Santos Langkilde e Niels Jørgen Langkilde. (Aarup, 2016). København-DK : Gyndendal,1962.

Andersen, o simbolismo uraniano solar típico do esquema da ascensão: os pais falecidos o acompanharão em sua vida, porque como os astros que estão no alto, também eles, no céu. O sonho é, portanto, visto para além da perspectiva (mesmo sem excluí-la) de uma "biografia íntima", como quer a psicanálise, pelo fato de ser projeção de algo que acontecerá, simbolismo de profecia, do devir.

Esse caráter religioso, ou melhor, essa perspectiva "mística", próxima da concepção mítica, impressa na narrativa tradicional e no conto de Andersen, revela, pela linguagem utilizada, essa referência ao universo da fé cristã. Particularmente, pela presença de um simbolismo que subjaz de relações centradas nas várias dimensões do amor humano e cristão, considerando que tudo o que é humano é potencialmente cristão. Se esse é visto na dimensão amorosa orientada por seu fundador e seus primeiros seguidores.

O cristianismo de Andersen, como aquele presente no conto popular, parece manifestar a convicção pessoal que o autor coloca na voz e nas atitudes de suas personagens. A viagem do herói, do conto de H. C. Andersen, apresenta-nos essa linguagem simbólica do amor, na qual subjaz a perspectiva cristã, de modo aberto e original. Está manifesto nele o amor filial entre o jovem aflito e o pai agonizante, que reconhece no filho a bondade, atributo de Deus: "Foste um bom filho, João! – disse o pai doente – O Senhor bem te ajudará no mundo!"[233]. E o filho – narra o conto – responde comm atitudes de veneração e afeto: "Ajoelhou-se diante da cama e beijou a mão do pai morto, chorou muitas lágrimas amargas, por fim fechou os olhos e dormiu com a cabeça nos pés duros da cama"[234].

Todavia, há uma outra tipologia do amor que antecede ao amor filial e subjaz na narrativa anderseniana, o amor conjugal. Depreende-se isso quando da descrição do jovem João: "Agora não tinha mesmo ninguém no mundo, nem pai, nem mãe, irmãs ou irmãos"[235]. A presença-ausência da mãe é apenas uma alusão nessa passagem. Porém, não deixa de ser uma referência discreta ao amor conjugal. O conto popular "O companheiro" apenas faz uma alusão ao final da história que, o jovem camponês ao retorno, tem uma família: "Depois que ele [o companheiro] se foi, o rapaz deixou todas suas riquezas para trás e chegou a casa de mãos vazias. Toda a família celebrou sua volta ao lar com tanta alegria, que se ouviu falar daquele retorno em sete reinos"[236]. O rapaz não era órfão, como no conto de Andersen, tinha ainda o pai vivo. Pois, narrando o conto sobre o transporte das riquezas, dá-nos a indicação de

---

[233] ANDERSEN, 2012, p. 63.
[234] *Ibidem.*
[235] ANDERSEN, 2012, p. 63.
[236] ASBJØRNSEN e MOE, 2003, p. 140.

ser um genitor que tinha, em suas posses, cavalos para a carga: "Precisaram depois de todo o inverno para carregar o ouro e a prata que o rapaz trouxera, e para isso usaram os carneiros, como também os doze cavalos que seu pai tinha"[237]. Essas alusões indicam hipóteses de relações do amor filial e do conjugal que subjazem na história.

A narrativa mítica apresenta também relações entre os deuses marcadas por esses dois amores presentes em dois mitemas, respectivamente, da filiação e da paternidade-maternidade. Conta-nos: "[...] entre todos os heróis, fossem homens ou deuses, nenhum era mais valente que Thor, o filho mais velho de Odin e que nascera de Erde, a Deusa-Terra"[238]. E depois, quando Thor se reconhece vencido pelos gigantes: "A vergonha caiu sobre o filho de Odin [...]"[239]. Portanto, também a narrativa mítica nos apresenta esse simbolismo do amor conjugal e filial.

Nesse sentido, o conto "O companheiro de viagem" apresenta o simbolismo das relações pai-filho, amor filia, permeadas de uma compreensão cristã, cuja linguagem faz ecoar o ensinamento de Denis Rougemont (Cf. 2003, p. 92) sobre o amor agápico cristão: o amor é visto como ação positiva transformadora em sua dimensão filial, conjugal etc. É nesse sentido que o conto, arte literária, apresenta sua perspectiva da expressão, do conhecimento em seu fazer-se e refazer-se simbólico, como quer Bosi (2006, p. 8).

Embora o conto "O companheiro" pareça, como dissemos, contaminado pelo maravilhoso cristão, notamos apenas uma alusão a esse amor que é relação transformadora, pelo fato de não comparecerem personagens que caracterizem com clareza e atuação o significado de família tradicional completa, apenas a alusão à celebração pelo retorno do jovem camponês. Igualmente na narrativa mítica tudo subjaz na naturalidade das relações de parentesco das divindades.

As relações amistosas entre o companheiro de viagem e João refletem o simbolismo da amizade, que se estabelecem a partir do diálogo, no conto anderseniano, em que diz o homem desconhecido a João: "– Vamos nos fazer companhia? – Claro que sim! – disse João, e partiram"[240]. O narrador logo expressa que se estabeleceu essa amizade entre os dois viajantes: "Em breve começaram a gostar um do outro, pois ambos eram boas pessoas"[241]. Há a descoberta de valores no outro como a esperteza mais que em si, ser versado em viagens e expressão de conhecimentos. Essa amizade se faz sentir, por parte do companheiro de viagem,

---

[237] *Ibidem.*
[238] RIOS, 2010, p. 152.
[239] *Idem,* p. 155.
[240] ANDERSEN, 2012, p. 67.
[241] *Ibidem.*

na tentativa de dirimir em João a intenção de subir ao palácio para empreender a ameaçadora conquista da princesa, ante os riscos de perder a vida. No conto "O companheiro", o auxiliar do herói mostra-se amigo em uma atitude de quem promete que tudo resolverá, e o beneficia com atos, fazendo-os. No conto de Andersen, tudo é oferecido na gratuidade da relação entre dois amigos. O que se esclarece, ao final da narrativa literária, pelo companheiro de viagem que tudo era retribuição pelo bem recebido. Portanto, reciprocidade.

E de igual modo, atitudes discretas de significativo simbolismo da amizade acontece quando do primeiro retorno de João, do palácio, quando encontrara o rei e a princesa. Na ocasião, brindam um ponche preparado pelo companheiro, que de tão alcoólico João dorme após o segundo copo. Todavia, brindam com o ponche a saúde da princesa, a alegria do que poderia ser a derradeira noite juntos, motivos para ficarem verdadeiramente alegres, para o diálogo amistoso, o esquecimento que leva ao sono, como sugere Chavevalier e Gheerbrant, citando os ponches descritos por Bachelard, sendo símbolo do "fogo da vida", que é também ambivalente: possibilidade de espiritualização e fonte de criatividade (Cf. CHAVELIER e GHEERBRANT, 2016, p. 28 e 127).

E a amizade se traduz, além do ponche, em cuidados com o jovem João. A amistosidade assume, por parte do companheiro, o significado de alegrar-se com o amigo que está alegre (e ansioso), tomando a iniciativa para atendê-lo, desdobra-se em colaborar com João para o sucesso das provas, empenha-se com os seus poderes sobrenaturais para o sucesso do amigo. Todas essas atitudes do companheiro de viagem incluem-se, de modo velado, nos simbolismos da amizade veiculada pelo agápe cristão, de que a narrativa está intima e intencionalmente impregnada. Até alcançar o momento em que o companheiro de viagem revela ter feito a viagem e ter colaborado na conquista da princesa como um ato de retribuição pela "negociação" de respeito pelo morto. Expressa-se, assim, outra dimensão da amizade, um outro simbolismo do amor: a consciência de retribuir, que produz a reciprocidade.

Já no conto popular "O companheiro", percebe-se o mesmo simbolismo da amizade, mas com maior evidência como um caráter de socorro em uma situação de emergência. Quando o companheiro nota que o jovem se aflige sem estar com as tesouras, objetos da primeira prova, logo se dispõe a recuperá-las; o mesmo acontece na busca do novelo de fio de ouro, quando o companheiro promete, e o faz, a recuperação do novelo. Ao desespero do jovem antes da última prova, o companheiro socorre de novo, dizendo que "ia resolver o problema", levando sempre o amigo a acalmar-se. O simbolismo da amizade aparece em atitudes pontuais, diferentemente do conto de Andersen. No conto "O companheiro", amizade

é simbolizada por essa relação sintética, expressa no favorecimento ao herói, como recompensa pela dignidade fúnebre restituída ao homem morto do bloco de gelo.

A narrativa mítica "Thor no País dos Gigantes" apresenta-nos o simbolismo da amizade pelo relacionamento entre os viajantes. Quando da necessária aceitação dos viajantes pelo gigante Utgardloki em seu palácio, é Loki a tomar a iniciativa e propor um certame, em espírito de grupo de amigos; e Thialfi a submeter-se à prova simbolizando serviço amistoso a seu senhor, o deus do trovão. Todas essas atitudes das personagens míticas parecem remeter, em suma, a um simbolismo que visa à ascensão, na perspectiva de medir forças, aliança amistosa entre eles para demonstrar o poder.

Dessa análise de simbolismos e atitudes simbólicas, parece-nos compreender que o conto "O companheiro de viagem" seja um texto sobreposto a outros em suas dimensões imagéticas, são "retecidos" mitemas ou microenredos das narrativas popular e mítica. A cada "camada" de símbolo escavada percebe-se que Hans Christian Andersen, consciente e intencionalmente ou não, teceu a sua narrativa a partir de imagens-símbolos anteriores, conservadas na memória desde sua infância, reengendrando-as com arte e bom gosto, na postura de quem aderiu ao romantismo de uma segunda geração do movimento literário e cultural dinamarquês, para elaborar uma viagem heroica com valores da tradição oral, do maravilhoso cristão e da narrativa mítica.

Há um outro simbolismo em "O companheiro de viagem": o homem que faz companhia a João, ao final desaparece subitamente diante do jovem, já em condição de herói consagrado, tendo conquistado a princesa e o reino. Semelhante recurso aparee na narrativa mítica "Thor no País dos Gigantes", ao final desaparecem subitamente, conforme o narrador, tanto o gigante Utgardloki, quanto o reino de Utgard diante de Thor e seus companheiros de viagem. Há igualmente um anúncio feito pelo gigante: ser tudo encantamento. Andersen parece recuperar esse simbolismo presente também em narrativas do maravilhoso judaico-cristão e que aparece também nas narrativas míticas nórdicas, embora nessas últimas com um objetivo diferente. No conto popular "O companheiro", o homem que acompanhara o camponês apenas se vai, porque os sinos do céu o chamam.

Andersen narra com um certo "realismo" romântico, no sentido que constrói sua efabulação com situações do cotidiano, imprimindo um tom próximo ao leitor nas configurações de temas exigentes ou elevados. Um conto que vindo do povo, tende a popularizar-se de novo, a entrar no agrado de adultos, jovens e crianças que se encantam com o simbolismo do imaginário, de onde podem haurir expressão e conhecimento, transpondo

cores e brilhos, animação e imaginação com técnicas que transformam elementos simbólicos ancestrais em uma narrativa figurativa, por imagens (Cf. BOSI, 2006, p. 32).

A análise do conto está a nos afirmar que as imagens-símbolos da história mítica estão vivas na literatura, que são construtoras dessa dimensão antropológica expressa em simbolismo imaginário, que coloca os seres (humanos e da natureza) em relação. Essa relação que se dá também entre as narrativas como nos permite pensar que o conto "O companheiro de viagem" expresse, em nuanças próprias do gênio de Hans Christian Andersen, o que define seu conto como um palimpsesto. Um texto reescrito sobre as marcas do outro, ampliando-o, deformando-o, revitalizando-o.

Se algumas imagens-símbolos da narrativa de Andersen ressoam das camadas anteriores das páginas do conto popular norueguês "O companheiro", e igualmente outras ou as mesmas imagens que recorrem nos motivos da narrativa "Thor no País dos Gigantes", estamos diante de um texto que lê o outro, uma literatura hipertextual, que Gérard Genette definiu como "literatura de segunda mão": "[...] a arte de "fazer o novo com o velho" que tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais repletos de sabedoria (Cf. GENETTE, 2010, p. 144).

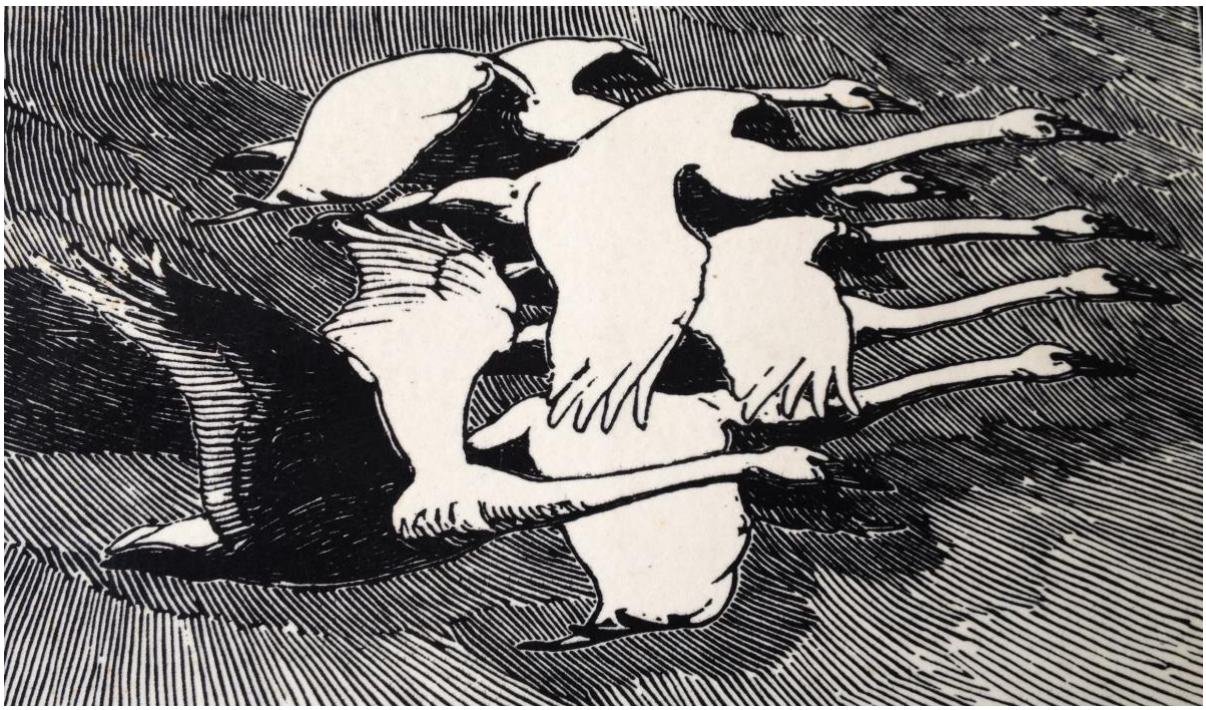
Essas imagens que Andersen recupera, da narrativa mítica e mais especialmente do conto popular norueguês, são conjugadas com aquelas outras, fruto de seu gênio criador, retiradas da sua memória e – parece-nos – de sua biografia, como sustentam tantos críticos e estudiosos de sua obra. Gerárd Genette afirma que a "hipertextualidade é do domínio da bricolagem" (GENETTE, 2010, p. 144), termo que, tendo sido recuperado em seu valor positivo, e que "Lévi-Strauss em certas de suas análises deu-lhe alguns títulos de nobreza".

Andersen aplicou a técnica do palimpsesto para escrever por imagens. Sua obra e especialmente o seu conto "O companheiro de viagem" são escrituras por imagens. É de se notar como a sua habilidade oferece ao leitor imagens sonoras, rítmicas, visuais, míticas para compor a viagem do herói, na qual subjaz a viagem da existência.

O escritor dinamarquês, com sua fantasia genuína, soube dar grande nobreza aos poucos contos e mitos que recriou com uma arte que contempla expressividade, conhecimento e articulação da matéria poética. O seu fazer estético serve-se dos símbolos arquetípicos que encantam gerações há décadas, leitores das mais diversas latitudes do planeta, como o comprovam as constantes edições traduzidas de sua obra, atualmente em mais de 157 países, hoje leitura curricular em diversas nações do mundo. Embora não tenhamos acesso em língua portuguesa a suas poesias e seus romances, temos a percepção de que, no Brasil, a obra do menino pobre dinamarquês que se tornou escritor é muito prestigiada em escolas (apesar de

ainda poucas), cursos de línguas estrangeiras e ainda motivo de deleite e de inspiração para recriações de muitos escritores e ilustradores. Andersen capta as imagens e as transforma em imagens-símbolos nas suas histórias, revivificando-as.

Fotografia 6 – Xilografia "Cisnes selvagens" – Crédito: Johannes Larsen (1867-1961)



Fonte: Ilustração de capa da obra *Panorama da Literatura Dinamarquesa*

"[...] há intertextualidade toda vez que o texto, por remeter a um outro texto, é enriquecido em literariedade, amplificando, modificando ou definindo o seu significado".

Nicola Gardini (2006, p. 11)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma premissa. Pode-se ver um desafio instigante na formulação de um *corpus* a partir da literatura de Hans Christian Andersen, esse vasto campo de pesquisa literária que são os seus contos e sua obra artístico-literária. Já que a obra mais formalmente adulta, seus romances e peças teatrais, registra o completo débito de uma tradução em português. Tal desafio se firmou dadas duas situações: a ainda aventada e escassa produção acadêmica sobre o autor dinamarquês no âmbito acadêmico da Área de Literatura para crianças e jovens e outros saberes (FFLCH-DLCV), o que nos moveu no sentido de verificar os trabalhos acadêmicos nos quais já foram investigados contos de Hans Christian Andersen. Identificamos então, apenas dois trabalhos acadêmicos[242]. Uma tese sobre um projeto gráfico, uma dissertação sobre brinquedos na infância. Percebemos ainda a exígua produção editorial crítica, no Brasil, sobre a obra anderseniana.

O interesse pelos contos do autor advém de nossas leituras em diferentes fases da vida, da infância aos dias de hoje. E foi o que nos fez focar em sua obra, como um campo temático para investigação acadêmica. A então recente edição de *Contos de Hans Christian Andersen – Traduzidos do dinamarquês* (2011) – permitiu-nos o acesso a uma mais vasta seleção de suas histórias versadas em português diretamente de seu idioma, por Silva Duarte, o saudoso lusófono que traduziu e publicou os contos em Portugal (2005).

Com o nosso projeto para ingresso no Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, selecionamos, como objeto de análise e pesquisa, o conto anderseniano "O companheiro de viagem". O nosso projeto de investigação para o doutorado foi apresentado em um evento dessa Área de pesquisa, o XIV Encontro de Estudos de Literaturas de Língua Portuguesa, ocasião em que foi indicado um aporte teórico, pelo coordenador da sessão de comunicações, na qual apresentamos o Projeto. Tratava-se, portanto, de uma imersão no imaginário antropológico de Gilbert Durand. Desde então, em comum acordo com a orientação da Profª Drª. Maria Zilda Cunha, passamos às específicas leituras, enriquecidas com outros teóricos, visando a investigar a viagem em suas imagens-símbolos na história "O companheiro de viagem" em diálogo com o conto popular norueguês, "O companheiro" e a narrativa mítica nórdica, "Thor no País dos Gigantes".

---

[242] CORTEZ, Mariana. *Por linhas e palavras: o projeto gráfico do livro infantil contemporâneo em Portugal e no Brasil.* Orientadora: Profª. Dra. Maria dos Prazeres Mendes. PPECLLP-DLCV-FFLCH.USP, São Paulo, 2008 (tese de doutorado) e PARREIRAS, Ninfa de Freitas. *A psicanálise do brinquedo na literatura para crianças.* PPECLLP-DLCV-FFLCH-USP. São Paulo, 2006, (Dissertação de Mestrado).

Levantamos um questionamento norteador da pesquisa: que imagem-símbolo da viagem pode emergir do conto "O companheiro de viagem", de H. C. Andersen enquanto narrativa simbólica em diálogo com o conto popular e a narrativa mítica? Sobre tal caminho investigativo nos detivemos e nos movemos, agora apresentaremos a seguir o nosso intento de resposta.

1. A imagem emergente em "O companheiro de viagem"

A viagem no conto anderseniano é uma imagem compósita. A imagem manifesta-se como a vida, não se aprende, como diz Durand (2012, p. 411), é essa imagem-símbolo que obedece a um dinamismo organizador. Verificamos que a viagem se situa como esquema arquetipal na mobilidade, na movência humana real ou imaginária (Cf. DURAND, 2012, p. 128). As situações simbólicas constitutivas da narrativa de Andersen compreendem as imagens da "casa" ou seus homólogos: igrejas, hospedarias, palácio; outros ambientes externos figuram como bosques e cimos de montanhas... Simbolismo que a teoria do imaginário duraniano nos indica situar no esquema da ascensão, caracterizado pela subida da casa da personagem João ao palácio real. Essa é a viagem da ascensão do herói.

Do ponto de vista da motivação da viagem, encontramos a imagem da realização do sonho, que é a viagem. O sonho, imagem presente na narrativa e encontrável – mediante o dialogo comparativo detectador da intertextualidade – também no conto popular, traz o simbolismo não de uma vivência remota, mas de um objetivo a ser alcançado, lança a personagem para o devir, indicação muito presente no esquema arquetípico da ascensão.

Mas a imagem do sonho vem à tona apenas quando do reconhecimento da amada pelo herói. Por esse aspecto, identificamos que a motivação da mobilidade, do sair da personagem de sua terra, coloca-se muito mais no desejo de liberdade de ir (e vir), característico do ser humano. Enquanto percebemos que o motivo de partir ao encontro da amada, no conto popular, estrutura uma outra imagem, explicitamente a do enamorado que não consegue deixar de ir em busca de sua princesa e de seus tesouros. A imagem-símbolo em função do "viajar", na narrativa mítica analisada, expressa-se na decisão de um deus, de ir medir forças com seus antagonistas, no país dos gigantes.

Nota-se assim que "sonho" e "vontade" são as motivações para o "partir", são os indicadores do simbolismo da viagem. A narrativa literária de Andersen parece obedecer a uma alternância de situações que engendram os simbolismos da morte e da vida que leva a pensar um simbolismo de concepção cristã, veiculado pelo autor, de que da morte surge vida.

Assim vem configurado na cena inicial da casa de João onde o pai está prestes a morrer e "a luz sobre a mesa estava quase se extinguindo" (ANDERSEN, 2012, p. 63) igualmente ao pai que estava a falecer. Essa seria uma situação preparatória para o irromper da decisão de viajar, a decisão de viver, por parte do herói. Essa imagem-símbolo é criada especificamente por H. C. Andersen para o seu conto. Não é verificada no simbolismo das outras narrativas para ser recriada. O que nos parece concluir que o contista capta a imagem também de suas vivências biográficas.

A imagem que se apreende da viagem no conto de Andersen, em seu diálogo com as outras narrativas, é que a viagem se situa no que Gilbert Durand detalha no seio do imaginário, como um arquétipo que converge para o vasto esquema da mobilidade no tempo. O conto anderseniano apresenta esse simbolismo de ascensão, manifesto pela viagem que é a ascensão, seja a viagem em si, seja a viagem imaginária real como as outras (Cf. DURAND, 2012, p. 128). Os esquemas ascensionais são os que englobam os símbolos em imagens em busca da luz, da realização do herói. E isso é quanto verificamos no conto "O companheiro de viagem".

2. Características imagéticas da viagem no conto de Andersen

O conto "O companheiro de viagem" é articulado a partir de imagens-símbolos (cenários de morte, situações relacionais entre as personagens, o canto, o teatro de marionetes, a dança, a festa no palácio real, superação dos feitiços da princesa, o reino conquistado) constituídas com primorosa picturalidade pelo autor.

Escritas picturais que são evocadas conforme proposto no pensamento romântico, mas Andersen imprime um certo "realismo" típico dele. A cena de um buldogue que avança para atacar uma boneca rainha, do teatro de marionete, é imbuída desse "realismo" anderseniano. É uma cena que remete ao universo lúdico da criança, mas também do adulto afeiçoado à arte de representar.

E a riqueza de detalhes que aguçam a imaginação, quando configura a restauração dos bonecos do titereiro, faz emergir no leitor uma imaginação rítmica: dançam meninas, cocheiros e cozinheira. É a força dinâmica do imaginário que ativa a imaginação do leitor por meio desses símbolos: personagens do titereiro, dança etc.

São imagens-símbolos rítmicas, picturais, melodiosas, performáticas que emergem dessa narrativa anderseniana. E tudo isso confere à narrativa um encanto que a torna permanente e de valoração artística inconteste.

3. Imagens arquetípicas: da vida, das leituras, do contexto romântico

Há cenas compostas por imagens, no conto "O companheiro de viagem", que nos parece indicarem situações da vida do autor, outras de leituras feitas, outras do contexto sociocultural de seu tempo, o romantismo. A imagem-símbolo da morte do pai da personagem João faz lembrar o que Andersen escreveu sobre a noite da morte do próprio pai, como narra em *O conto de fada da minha vida*:

> Na terceira noite, meu pai morreu. O cadáver permaneceu sobre o leito, eu e minha mãe nos deitamos por terra, fora. E por toda a noite um grilo cantou continuamente. "Ele está morto" – disse minha mãe. "Não precisa que cantes, a virgem do gelo veio buscá-lo!"; eu entendi a que ela se referia; lembrei que no inverno precedente, meu pai nos tinha mostrado que as janelas estavam geladas e sobre o vidro havia uma figura de uma jovem que estendia os braços. "Certamente, quer me tomar consigo!", tinha dito brincando; agora que jazia ali morto, e minha mãe havia se lembrado [daquela ocasião]. Isso que ele havia dito me ocupava a mente. (ANDERSEN, 2015, p. 14-15) [Tradução nossa]

Outra imagem presente no conto que nos parece estar relacionada às vivências do escritor encontra-se na narrativa que ele faz sobre o teatro de marionetes, brincadeira que o ocupou nos primeiros anos de vida.

Imagens de leituras, no referido conto, podem ser associadas às leituras da Bíblia ou das *Mil e uma noites,* ouvidas do próprio pai, quando ainda criança. Segundo o Prof. Johan De Myllius[243], um dos mais renomados conhecedores do pensamento de Andersen na Dinamarca hoje, haveria apenas alguns poucos contos dentre os 156 escritos pelo contista, que conteriam motivos dos contos tradicionais. Um deles é notoriamente "O companheiro de viagem" que derivaria de narrativas bíblicas apócrifas do Antigo Testamento, história de Tobias que se tornaram histórias populares na Dinamarca, embora alguns evidentes motivos estejam diretamente ligados ao conto nórdico em sua versão norueguesa.

Associamos igualmente à leitura dos mitos escandinavos, embora De Myllius defenda que Andersen não gostasse de histórias folclóricas como matéria para alimentar sua imaginação criadora. Todavia, a história mítica de "Thor no País dos Gigantes" além de trazer o arquétipo da viagem, ao menos alguns microenredos figuram em ambas as manifestações simbólicas: a narrativa mítica e o conto "O companheiro".

---

[243] DE MYLLIUS, Johan. Entrevista audio sobre obra e vida de H. C. Andersen. [Universidade de Odense]. Aarup, 15 abr. 2016.

Andersen é um contista do romantismo já avançado ou mesmo tardio, mas encontra na imagem-símbolo o "meio" para construir contos de fada literários, (re)criados a partir de sua fértil imaginação.

4. O escritor de imagens

O conto popular comparado com o conto anderseniano faz-nos notar, embora ambos percebidos como contos de fada, que o primeiro se funda na compensação do sacrifício, na correção de comportamento de personagens, em um desfecho tranquilizador, ao passo que o segundo segue o decurso da existência, caprichoso e irreversível. Não há retorno. Há certa dose de humor, discreto ensinamento, mas sem moralismos, epílogo inesperado. É nesse artifício que Andersen compõe suas imagens-símbolos, seus arranjos melódicos e visuais, quase cinematográficos.

O conto popular, sabemos, é anônimo, permanente e de desconhecida gênese geográfica, circula onde o levam seus contadores nem sempre identificados, já o conto literário anderseniano traz a sua marca autoral, seu estilo preciso, seu gosto pelo concreto, pelo pormenor vivo e familiar, sempre claro, direto e evocativo.

Hans Christian Andersen é um romântico que lança mão da narração imagética que favorece a uma elaboração e aplicação com base nos mais variados tipos de imagens verbais, mesmo correndo o risco de quebrar a linearidade da trama convencional (Cf. EGGESPERGER, 2017). Essa convicção é rompida quando Andersen, recriando o conto tradicional "O companheiro", utiliza-se também de alguns elementos mitêmicos da narrativa mítica e cria um palimpsesto de alta carga simbólica, cujas ressonâncias dessas narrativas anteriores se fazem sentir na configuração da viagem, das personagens etc. Mas o escritor dinamarquês "arquiteta" diferentes outros microenredos em seu conto com base no próprio imaginário, certamente resultados de sua criatividade em interação com o meio social e cultural de seu tempo e de tempos remotos, com a memória. Neste processo criacional por "transformação" ele caracteriza a sua narrativa, conforme a teoria desenvolvida por Gérard Genette: o hipertexto que contém imagens de um hipotexto.

Hans Christian Andersen é um escritor para todos os públicos, que escreve com um simbolismo imagético, escondido nas entrelinhas de sua narrativa, evidente e seu temas, os quais cabe ao leitor decifrar. A "viagem do herói" em sua obra é essa imagem arquetípica antiga e sempre atual, forjada por imagens-símbolos. Enfim, Hans Christian Andersen serve-se delas para transmitir a sua cosmovisão de uma humanidade contaminada ou sustentada pela

bondade, como resulta da análise do comportamento de suas personagens, quase todas são boas – em “O companheiro de viagem” –, ou mesmo do contraste entre algumas das principais personagens, resolvidas pelo simbolismo diairético (no caso do feiticeiro) ou pela libertação do feitiço da princesa, para o regime da luz. O contraste entre o mal e o bem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS LITERÁRIAS

ANDERSEN, Hans Christian. "O Companheiro de viagem". In: *Contos de Hans Christian Andersen. Traduzidos do Dinamarquês.* Trad. Silva Duarte. São Paulo : Paulinas, 2011.

ASBJØRNSEN, Peter Christen e MOE, Jørgen. "O companheiro". Trad. Dinah de Abreu Azevedo. In: *Contos populares noruegueses*. São Paulo : Landy, 2003.

RIOS, Rosana. "Thor no país do gigantes". In: *Volta ao mundo em 80 mitos.* Porto Alegre : Artes e Ofícios, 2010.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE OUTRAS OBRAS LITERÁRIAS

ANDERSEN, Hans Christian, *Fiabe e storie. Traduzione integrale dal danese a cura di Bruno Berni.* Roma : Donzelli Ed., 2014.

Livro de Tobias. Cap. 4-13. In: *Bíblia do Peregrino.* Trad. Ivo Storniolo e José Bortolini. Edição para estudos. 3.ed. São Paulo : Paulus, 2017.

JACOBS, Joseph (org.). "Como o filho do Rajá conquistou a princesa Labam". In: *Contos de fadas indianos.* Trad. Vilma Maria da Silva. São Paulo : Landy, 2001.

SOEIRO, Ricardo Gil. *Palimpsesto.* Porto : Deriva, 2016.

VASCONCELOS, Paulo Sérgio (Ed.). "História de Aladim e a princesa Badr al-Budur". *In: As mil e uma noites. Contos selecionados.* Disponível em: https://apreendaapreender.files.wordpress.com/2012/05/as-mil-e-uma-noite.pdf. Acesso em 10 jan 2017.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS TEÓRICAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *De Voos e Ilhas.* Literatura e comunitarismos. São Paulo : Atelier, 2003.

ANDERSEN, Hans Christian. *Ricordi.* Trad. M. Rinaldi. Roma : De Luca Ed., 1977.

_____. *Uma Visita a Portugal em 1866.* Trad. Silva Duarte. 2.ed. Lisboa : Instituto de Alta Cultura, 1984.

_____. *La fiaba della mia vita.* Trad. Bruno Berni (org.) Roma : Donzelli, 2015

Apocalipse. In: *Bíblia de Jerusalém.* São Paulo : Paulus, 2013.

ARAÚJO, Alberto Felipe e BAPTISTA, *Variações sobre o Imaginário. Domínios, teorizações, práticas hermenêuticas.* Lisboa : Instituto *Piaget*, 2003.

BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela.* Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 1989.

_____. *A Poética do espaço.* Trad. Paulo Neves 2.ed. São Paulo : Martins Editora, 2008.

_____. *A psicanálise do fogo.* Trad. Paulo Neves. 3.ed., São Paulo : Martins Fontes, 2008.

BÖÖK, Martin Frederik Christofferson. *H. C. Andersen. A Biografhy.* Trad. G. C. Shoolfield. Norman (EUA) : University of Oklahoma Press, 1962.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte.* 7.ed., São Paulo : Ática, 2006.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de Mitos Literários.* 3.ed. Rio de Janeiro : José Olympio, 2000.

_____. *Littérature comparée.* In: *Encyclopedia Universalis en ligne,* Roma, 2011. Disponível em: www.universalis.fr - Acesso em 12 Fev. 2017.

CAMINITI, Simonetta. "Andersen e i Vittoriani – La ricezione di H. C. Andersen nella cultura anglosassone". In *La Frusta Letteraria – Rivista di critica culturale online.* 2010. Disponível em: http://www.lafrusta.net/riv_Andersen_e_i_vittoriani.html - Acesso em 16 fev. 2017.

CARPEAUX, Otto Maria. *Sobre letras e artes / Otto Maria Carpeaux.* Seleção, organização e prefácio Alfredo Bosi ; assessoria editorial e apêndices de Maria do Carmos Waizbort. São Paulo : Nova Alexandria, 1992.

_____. "Romantismo por Carpeaux: Das origens do Romantismo ao fim do movimento: o evacionismo, o byronismo, os radicais e utopistas". In: *História da Literatura Ocidental*. Volume VI. São Paulo : Leya, 2012.

CARVALHAL, Tânia Franco. *O próprio e o alheio:* Ensaio sobre literatura comparada. Porto Alegre : Editora UNISINOS, 2003.

CESARANI, Remo. *Raccontare il postmoderno.* Torino : Bollati Boringhieri, 1997.

_____. *Guida allo studio della letteratura.* Roma-Bari (Italia) : Laterza, 1999.

CHAVELIER, Jean e GHEERBRAANT, Alain. *Dicionário de símbolos.* Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 29.ed. Trad. Vera da Costa e Silva [et. al.]. Rio de Janeiro : José Olimpio Ed., 2016.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil – Teoria – Análise – Didática.* São Paulo : Moderna, 2000.

_____ . *O conto de fadas: Símbolos – mitos – arquétipos*. São Paulo : Difusão Cultural do Livro, 2003.

CONCINA, Chiara. "Intertestualità, recezioni, generi". In: BERTALOZZI, Raffaella (ed.). *Letteratura comparata.* Brescia (Itália) : La Scuola, 2010.

DE MYLLIUS, Johan. *Naturens stemm i Hans Christian Andersen Eventry.* Odense : The Hans Christian Andersen Center University, 1989.

_____. Entrevista sobre obra e vida de H. C. Andersen. Universidade de Aarhus. Aarhus, 15 abr 2016 (Audio).

Dicionário de Nomes Próprios.

Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br> Acessado em: 16 fev. 2017.

DURAND, Gilbert. *Sobre a exploração do imaginário, seu vocabulário, métodos e aplicações transdisciplinares: mito, mitanálise e mitocrítica.* Palestra pronunciada na Universidade de Grenoble

II e publicada em *Recherches et Travaux: L'Imaginaire* – Univ. Grenoble III – *Bulletin* 15, 1977 – Trad. Dr. José Carlos de Paula Carvalho (EDA/FEUSP) e Dr. Denis D. Badia (Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade Mackenzie). In: *Revista Faculdade de Educação.* 11(1/2), São Paulo, 1985, p. 243-273. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/rfe/article/viewFile/33348/36086 - Acesso em 10 Fev. 2016.

_____. *A imaginação simbólica.* Trad. Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo : Cultrix / EDUSP, 1988.

_____. *Beaux-arts et archetypes.* Paris : PUF, 1989.

_____. *Campos do Imaginário.* Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa : Instituto Piaget, 1998.

_____. *Intervista a Gilbert Durand*, a cura di Lisa Tropea. In: *ITERA.* MOYE, (FR), 18 de maio de 2000. Disponível em: *http://www.filosofia.unimi.it/itinera/mat/interviste/?ssectitle=Interviste&rvwdid=durandg&rvwrid=tropeal&format=html* - Acesso em 10 Fev. 2016.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário. Introdução à Arquetipologia Geral.* Tradução: Hélder Godinho. São Paulo : Martins Fontes, 2012.

EGGESPERGER, Klaus. Palestra sobre *"O fantástico e o desejo em 'A menina dos fósforos' – de Hans Christian Andersen".* USP, São Paulo, 5 mai 2017 [E-book no prelo].

ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito.* Trad. Manuela Torres. Lisboa : Edições 70, 2000.

_____. *Mito e Realidade.* Trad.Pola Civelli. São Paulo : Perspectiva, 2000.

FORESI, Pasquale. "O ágape no cristianismo" In: *ABBA* – Revista de Cultura. Vol. VIII, São Paulo : Cidade Nova, 2005.

FROMM, Erich. *A arte de amar.* Trad. Milton Amado. 1.ed., São Paulo : Martins Fontes, 2000.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos – Literatura de segunda mão.* Trad. Cibele Braga et Al. Belo Horizonte : Edições Viva Voz. 2010.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A Poesia como Pintura. A Ekphrasis* em Albano Martins. Cotia, SP : Atelier Editorial, 2015.

GUILLÉN, Claudio. *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata.* (1985). Trad. Antonio Gargano. Bologna : Il Mulino, 2004.

_____. *Un pensiero mobile. Prolegomeni alla letteratura comparata.* In: ORDINI, N. *La letteratura comparata: questioni di método.* Nápoles : Liguori Editore, 1992.

JUNG, Carl Gustav. *Os tipos psicológicos.* Trad. Maria Luiza Appy et. al. Petrópolis (RJ) : Vozes, 1972.

_____. *Fundamentos de Psicologia Analítica.* Trad. Maria Luiza Appy et. al. Petrópolis : Vozes, 1972. Petrópolis (RJ) : Vozes, 1972.

_____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo.* Trad. Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 11ed. Petrópolis (RJ) : Vozes, 2014.

KRISTEVA, Julia. *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi.* Trad. Piero Ricci. Milão : Feltrinelli, , 1978.

LANGER, Johnni. (Org.). *Dicionário de mitologia nórdica. Simbolos, mitos e ritos.* São Paulo : Hedra.

LOPOPOLO, Mariangela. *Che cos'è la letteratura comparata.* Roma : Carocci editore & Bussole, 2012.

LUBICH, Chiara. *A arte de amar.* 3.ed. Trad. Irami B. Silva. São Paulo : Cidade Nova, 2017.

MALRIEU, Philippe. *A Construção do Imaginário.* Trad. Susana Sousa e Silva. Lisboa : Instituto Piaget, 1996.

MELETÍNSKI, Eleasar M. *Arquétipos Literários.* Aurora Fornoni Bernadini et al. Cotia (SP) : Atelier, 1998.

_____. [Org. et al.]. *A estrutura do conto de magia.* Trad. Aurora Fornoni Bernardini [et al.]. Florianópolis : Ed. UFSC, 2015.

NELSON, TED. Disponível in: http://pt.m.wilipedia.org/wiki/hipertexto, 2005. Acesso em 20 Mar. 2017.

NYBORG, Eigil. *Den indre linie i H. C. Andersens Eventyr:* en psykologisk studie [*A linha interna dos contos de fadas de Hans Christian Andersen: um estudo psicológico.* (Inédito)]. Trad. Ana Maria Martins da Costa Santos Langkilde e Niels Jørgen Langkilde. København-DK : Gyndendal, 1962.

ONFRAY, Michel, *Teoria da viagem: poética da geografia.* Trad. Paulo Neves. Porto Alegre : L&PM, 2009.

PAGEAUX, Daniel-Henri. *Le scritture di Hermes.* Palermo : Sallerio, 2010.

PEARSON, Carol S. *O Heroi interior.* São Paulo : Cultrix, 1992.

POUILLON, Jea *O tempo no romance.* Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo : Cultrix/EDUSP,1974.

PRADINES, Maurice. *Traité de psycologie.* V. 3. Paris . P.U.F., 1946

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de narratologia.* Porto : Almedina, 2000.

REMAK, Henry H. H. *Comparative Literature: Method and Perspetive.* Carbondale : Southern Illinois University Press, 1961.

RIFFATERRE. *La produzione del testo.* Trad. Giorgio Zanetti. Bolonha : Il Mulino, 1989.

ROUGEMONT, Denis. *História do Amor no Ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. 2ª ed. Remorm. – São Paulo : Ediouro, 2003.

SCANAVINO, Carola. *Tra l'abisso e il cielo.* Catanzaro [Itália] : Abramo, 2000.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento.* Trad. Luís Fernando N. P. Franco. Campinas : Editora da UNICAMP, 1990.

SILVA DUARTE, João José Pereira da. *Hans Christian Andersen: Vida e obra.* Lisboa : Livros Horizonte, 1995.

SILVEIRA, Nise da. *Jung* – Vida e Obra. 14ed. São Paulo : Paz e Terra, 1994.

SOARES, Maria Isabel de Mendonça. *Hans Christian Andersen – Vida e obra.* Lisboa : MEC-DGEP, 1974.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário.* Brasília : Editora UnB, 2003.

YUNES, Eliana et al. “Que rei é este?". In: *Hans Christian Andersen - Diferentes Heróis, diferentes caminhos*. Rio de Janeiro : Leia Brasil, 2008.