

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

ALAUANDA DE VASCONCELOS FERNANDES

A RAINHA DA NEVE, DE HANS CHRISTIAN ANDERSEN: A
CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO FANTÁSTICO NAS AVENTURAS DE
GERDA

UBERLÂNDIA
JUNHO/2017

ALAUANDA DE VASCONCELOS FERNANDES

A RAINHA DA NEVE, DE HANS CHRISTIAN ANDERSEN: A
CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO FANTÁSTICO NAS AVENTURAS DE
GERDA

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários, da Universidade Federal de
Uberlândia, como parte dos requisitos para
obtenção do título de Mestre em Letras –
Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Estudos sobre as
especialidades e o fantástico na arte.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Marisa Martins
Gama Khalil.

UBERLÂNDIA
JUNHO/2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

F363r
2017 Fernandes, Alauanda de Vasconcelos, 1990-
 A Rainha da Neve, de Hans Christian Andersen : a construção do
 espaço fantástico nas aventuras de Gerda / Alauanda de Vasconcelos
 Fernandes. - 2017.
 104 f.

 Orientadora: Marisa Martins Gama Khalil.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
 Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.
 Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.102>
 Inclui bibliografia.

 1. Literatura - Teses. 2. Literatura dinamarquesa - História e crítica -
 Teses. 3. Andersen, H. C. (Hans Christian), 1805-1875 - Crítica e
 interpretação - Teses. 4. Andersen, H. C. (Hans Christian), 1805-1875. -
 A rainha da neve - Teses. I. Gama-Khalil, Marisa Martins. II.
 Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
 Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

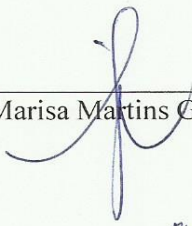
ALAUANDA DE VASCONCELOS FERNANDES

**A RAINHA DA NEVE, DE HANS CHRISTIAN ANDERSEN: A
CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO FANTÁSTICO NAS AVENTURAS DE
GERDA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado Acadêmico em Estudos Literários em Estudos Literários do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Uberlândia, 28 de julho de 2017.

Banca Examinadora:



Prof.^a Dr.^a Marisa Martins Gama-Khalil / UFU (Presidente)



Prof.^a Dr.^a Maria Cristina Martins / UFU



Prof.^a Dr.^a Silvana Augusta Barbosa Carrijo / UFG

Aos meus pais, ao meu irmão, ao meu noivo e todas as pessoas amadas que seguraram minhas mãos durante esta jornada única, repleta de percalços e conhecimentos.

AGRADECIMENTOS

De todos os momentos difíceis pelos quais passei em minha vida, acredito que o mestrado, até hoje, foi um dos meus maiores obstáculos. Assim como uma protagonista de um conto de fadas, precisei enfrentar tantos desafios, alguns que, inclusive, pareciam invencíveis. Contudo, tive o apoio de pessoas incríveis que não permitiram que eu desistisse da minha jornada. A elas dedico todo o meu esforço.

Agradeço, inicialmente, a Deus, por ter me dado forças para enfrentar minha ansiedade e ter me proporcionado uma intensa fé para nunca desistir do que é realmente importante para mim.

Ao meu pai, Antônio, que não se encontra mais entre nós, mas foi aquele que sempre, com muito amor e carinho, acreditou em meu potencial, investiu em meu conhecimento, sendo o principal responsável por eu ter chegado até aqui. A ele dedico esta dissertação.

À minha mãe, Maria Terezinha, por cuidar tão bem de mim e ouvir todas minhas lamúrias, angústias e medos, incentivando-me, mesmo diante das minhas dúvidas, a seguir sempre em frente.

Ao meu irmão, Doughert, mesmo sendo tão calado, obrigada por me ouvir em silêncio, sem censuras, meus momentos de desespero; por assumir o lugar do meu pai nas caronas para Uberlândia e me ajudar a terminar os meus estudos.

Ao meu essencial ponto de apoio, meu noivo Heitor, pelas cobranças e noites em claro ajudando-me nas correções da dissertação ou me incentivando a terminar. Obrigada por todo amor e carinho e, especialmente, por acreditar em meu potencial e apoiar minhas escolhas.

Aos meus familiares, que mesmo de forma silenciosa, torceram por minhas conquistas.

Aos meus amigos da vida, Camila, Nilfan, Kamilla, Lilly, Ian, Jonathan, pelas boas risadas, pelo tempo de amizade e por todo amor. Obrigada por me ouvirem, entenderem meus problemas e me darem um colo, quando queria chorar.

Aos meus amigos da escola pelo carinho e preocupação comigo, estando dispostos a sempre oferecer uma “mãozinha”, quando eu me sentia perdida. Meu muito obrigada especial à Rejane e à Izabel.

Aos meus alunos com os quais divido tanto aprendizado, conhecimento, amor e carinho. Obrigada, ainda, pelo incentivo e preocupação em saber quando eu finalizaria meu mestrado.

Ao Grupo de Estudos em Especialidades Artísticas (GPEA), pelo compartilhamento de ideias e conhecimentos.

Aos Professores Dr. João Carlos Biella e Dra. Maria Cristina Martins, por fazerem parte da minha banca de qualificação e pelas discussões que foram fundamentais para a escrita da dissertação.

Por fim, o meu agradecimento mais importante, à minha orientadora, Professora Dra. Marisa Martins Gama-Khalil, por toda dedicação, apoio, carinho e compartilhamento de saberes literários. Obrigada por me inspirar a amar ainda mais meu trabalho.

Tudo o que você olhar poderá se tornar um conto de fadas, e você poderá começar uma história a partir de tudo aquilo que tocar.

Hans Christian Andersen

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar a construção do maravilhoso e os espaços que compõem o conto *A Rainha da Neve*, de Hans Christian Andersen, a fim de verificar como esses componentes influenciam na viagem da personagem Gerda. A menina deixa sua casa, após seu melhor amigo, Kay, ser raptado pela Rainha da Neve e levado para o seu castelo congelado. No maravilhoso é comum que os heróis saiam em uma aventura e se deparem com seres mágicos. Assim, perceberemos que a protagonista inicia uma jornada de busca por Kay, deparando-se com bruxas, animais falantes, mulheres dotadas de poderes mágicos, os quais a ajudam a realizar seu propósito. A maneira como ela se relaciona com esses espaços faz com que haja uma subjetivação de Gerda, na qual ela experimenta um processo que elabora sua subjetividade da infância à maturidade. Isso ocorre devido aos encontros que ela tem com as outras personagens e consigo mesma. Kay também cresce e ambos amigos voltam mudados para casa. Para analisar a construção do maravilhoso, a fundamentação se ancorará nos estudos de Tzvetan Todorov, Remo Ceserani, David Roas, Filipe Furtado, Louis Vax, J.R.R Tolkien, Gama-Khalil e Le Goff. Em relação ao espaço, utilizaremos as pesquisas de Antonio Dimas, Mikhail Bakhtin, Marília Amorim, Gaston Bachelard, Yi-Fu Tuan, Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Quanto ao estudo do percurso da heroína e o enfrentamento das dificuldades encontradas pelo caminho, recorreremos às teorias de Vladimir Propp a respeito dos contos maravilhosos, mas também serão importantes os apontamentos de Carolina Marinho sobre o maravilhoso na literatura e, mais uma vez, os de Tolkien, sobre as histórias de fadas; e, por fim, para analisar a subjetivação das personagens principais, serão utilizados trabalhos desenvolvidos por Foucault.

PALAVRAS-CHAVE: *A Rainha da Neve*, Andersen, maravilhoso, espaço, subjetivação.

ABSTRACT

The present work analyzes the marvelous and the spaces that compose Hans Christian Andersen's fairy tale *The Snow Queen*, in order to verify how these components influence the journey of the character Gerda. The girl leaves her home after her best friend, Kay, is kidnapped by the Snow Queen and taken to her frozen castle. In the marvelous it is common for heroes to go on an adventure and encounter magical beings. Thus, we will realize that the protagonist begins a journey searching for Kay, on her way she encounters witches, talking animals, women with magical powers, that help her achieve her purpose. The way she relates to these spaces creates a subjectification of Gerda, in which she grows up and becomes an adult. This happens because of her meeting with all these characters and herself. Kay also grows up and both friends return home. In order to analyze the marvelous, we will base on the studies of Tzvetan Todorov, Remo Ceserani, David Roas, Filipe Furtado, Louis Vax, J.R.R Tolkien, Gama-Khalil and Le Goff. In relation to space, we will use the researches of Antonio Dimas, Mikhail Bakhtin, Marília Amorim, Gaston Bachelard, Yi-Fu Tuan, Michel Foucault, Gilles Deleuze and Félix Guattari. As for the study of the heroine's journey and the confrontation of the difficulties encountered along the way, we will study Vladimir Propp's theories about the wonderful tales, considering also Carolina Marinho's notes and Tolkien's about fairy tales; and, finally, Foucault's works will be used to analyze the subjectivation of the main characters.

KEY WORDS: *The Snow Queen*, Andersen, marvelous, space, subjectivation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. OS CONTOS TRADICIONAIS E AS PARTICULARIDADES DA OBRA DE ANDERSEN.....	21
1.1. Contos de fadas e o maravilhoso.....	27
1.2. O legado de Hans Christian Andersen.....	39
1.3. O espaço cronotópico da obra.....	45
1.4. O medo das personagens.....	67
2. O PERCURSO DA HEROÍNA GERDA.....	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
REFERÊNCIAS.....	100

INTRODUÇÃO

Os estudos ligados às produções de obras literárias infantis, nos últimos anos, têm alcançado seu espaço na crítica literária, apesar do gênero literário possuir pouco mais de três séculos de existência. Sua história remonta ao início do século XVIII, momento em que as crianças começam a ser vistas de forma diferente de um adulto, sendo necessária a criação de textos direcionados apenas para elas.

Remontando ao período histórico em que a literatura infantil se torna relevante, temos a construção da figura da criança como um ser frágil, necessitado de cuidados atentos por parte de seus familiares, após um longo tempo em que a tenra idade não era importante e as crianças conviviam entre os mais velhos, sendo tratados como adultos em miniatura. Durante a Idade Média, não havia diferenças entre adultos e crianças, ambos eram tratados igualmente: participavam de guerras, festas, reuniões políticas, sendo somente excluídos das decisões mais importantes. Contudo, com o fortalecimento da unidade familiar e patriarcal burguesa, após o enfraquecimento do sistema feudal, surge a preocupação em retirá-los dessa realidade e inseri-los no contexto de ensino e aprendizagem, a fim de educá-los para um futuro. Diana Lichtenstein Corso expõe que, inicialmente,

[n]ão havia uma distância clara entre casa e trabalho, nem entre o mundo da infância e o dos adultos, assim como tampouco havia uma preocupação com a formação das crianças, pois nem havia uma clara ideia de que a infância, tal qual a concebemos, existisse. Na partilha ocorrida posteriormente, que fez com que casa e trabalho, adultos e crianças se separassem, os contos de fadas ficaram em casa com os pequenos. (CORSO, 2016, p.24)

No contexto burguês, as mulheres e as crianças são afastadas do trabalho, as jovens são estimuladas ao matrimônio, as amas de leite perdem o seu valor e é reforçado o valor da esposa como papel fundamental na criação de seus filhos, permitindo a ascensão e o fortalecimento dos laços familiares. No século XVIII, as famílias mostram-se mais unidas e afetuosas, graças à influência da religião protestante e do liberalismo.

No século XIX, exatamente quando a infância atingiu seu ápice de importância na sociedade e com a reforma da Escola, a literatura infantil surge com o objetivo de reorganizar o ambiente escolar e a produção de textos voltados para os filhos dos burgueses, preservando a unidade do lar. Com as classes proletárias, a mudança de olhar em relação às crianças ocorre por meio de um processo mais lento, uma vez que muitos

tinham que trabalhar para manter o pleno funcionamento da sociedade capitalista e contribuir com a renda familiar.

As primeiras histórias infantis escritas possuíam um cunho estritamente pedagógico, servindo como base para o desenvolvimento da linguagem verbal, além de permitir o contato da criança com a representação do mundo real. Assim, por muitos anos, essa literatura foi tida como um processo artístico menor, uma vez que os textos eram escritos por adultos para dominação da infância e em função do caráter pedagogizante de boa parte das obras. Dentre os textos existentes na época do surgimento da literatura infantil, os contos de fadas foram os que mais se adequaram à leitura das crianças e, de acordo com a ótica moralizadora burguesa, a maioria deles passou por um processo de adaptação à linguagem e ao universo infantil. Regina Zilberman e Lígia Magalhães afirmam que, principalmente,

os contos de fadas revelaram-se bastante adequados ao novo público emergente. Em primeiro lugar, porque não se pode escamotear a circunstância de que a fantasia é um importante subsídio para a compreensão de mundo por parte da criança: ela ocupa as lacunas que o indivíduo necessariamente tem durante a infância, devido ao seu desconhecimento do real; e ajuda a ordenar as novas experiências, frequentemente fornecidas pelos próprios livros (ZILBERMAN; MAGALHÃES, 1987, p.16)

De acordo com os estudiosos, os contos de fadas, dessa forma, foram responsáveis por construir, por meio da fantasia, os valores fundamentais de bondade, generosidade, moralidade.

Os literatos a se ocuparem inicialmente dos contos de fadas e embarcarem em narrações fantásticas e maravilhosas foram Charles Perrault (1628-1703) e, posteriormente, os irmãos Grimm. A maioria das histórias foram recolhidas através de relatos resgatados pela memória coletiva de um povo de uma determinada região e passadas, posteriormente, para o papel, sendo editadas em livros. O autor francês, Perrault, por exemplo, foi responsável por recontar famosos contos populares como “Cinderela”, “Chapeuzinho Vermelho” e “A Bela e a Fera”, em sua obra *Contos da Mamãe Gansa* (1697). Além de publicá-los por meio do gênero contos de fadas, deu uma finalização diferente a elas, em cada narrativa havia uma moral em forma de poesia.

Os leitores iniciais de Perrault não eram crianças, mas sim um grupo de mulheres denominado *Preciosas*. Influenciadas pela poetisa e romancista Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon, sobrinha de Perrault, liam os contos do autor e os divulgavam. Ainda, essas mulheres foram responsáveis pela propagação do feminismo, buscando liberdade de ideias e um espaço cultural e social digno a elas (GAMA-KHALIL et al., 2009).

Inspirados também pelos textos de Perrault, os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, reescreveram-nas, em 1852, em sua obra intitulada *Contos de fada para o lar e as crianças*. É importante observar, porém, que nem todos os contos dos Grimm tiveram como base os de Charles Perrault. Tendo como alvo o público infantil, os textos foram adaptados a uma linguagem simples e de fácil interpretação, preocupando-se sempre com o tom educativo e moralizante que o narrador deveria repassar ao seu leitor. Nessa época, as escolas estavam passando por uma reforma para serem adaptadas ao ensino de crianças. Dessa forma, para aqueles engajados na reconstrução da escola aos moldes burgueses, era preciso criar uma literatura que valorizasse essa época e ensinasse aos pequenos como se portar em sociedade.

Como filólogos e bibliotecários, os Grimm também buscaram nas narrativas e histórias populares da Alemanha as raízes das lendas e mitos do passado, a fim de coletar a tradição oral e transpô-la para a linguagem escrita. Segundo Katia Canton

[é] certo que os contos de fada normalmente têm uma linhagem que vem dos primórdios da tradição oral, passando por manuscritos medievais e chegando, a partir da invenção da prensa, à literatura. Mas cada história, em sua versão, agrega em si valores particulares, ligados à história e ao contexto do autor que a escreveu ou transcreveu, somados a valores universais, que estão na espinha dorsal ou na estrutura desse conto. É por isso que, por exemplo, a Cinderela de Charles Perrault, escrita na França do século XVIII, é bem diferente da Cinderela dos irmãos Grimm, que vem da Alemanha do século XIX. (CANTON, 2005, p.7)

Nesse contexto, coadunando com a ideia acima citada, o dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1857) tornou-se um renomado autor de contos de fadas, em uma sociedade em que as histórias populares faziam parte da vida social. Contudo, afirma Canton (2005, p.08), que poucos foram os textos transcritos, a maior parte são inéditos e repassam valores próprios e experiências individuais, diferenciando-o de Perrault e dos irmãos Grimm. Andersen ficou conhecido, principalmente, por seus

contos “A Pequena Sereia” (1837), “O Patinho Feio” (1843) e “A Vendedora de Fósforos” (1845).

Apesar de ter conseguido reconhecimento no meio literário, Andersen teve uma vida marcada por dificuldades. No dia 02 de abril de 1805, na cidade de Odense, ele nasceu, proveniente de uma família simples – o pai, Hans Christian, era sapateiro e a mãe, Anne Marie Andersdatter, lavadeira. Nos primeiros anos de sua vida teve pouco acesso à educação, mas o seu pai o ajudou com a leitura de textos escritos e a mãe contava histórias envolvendo o folclore do país.

Aos 14 anos, vai à Copenhague, capital da Dinamarca, tentar a vida como ator, mas acaba se dedicando a escrever peças para o teatro, inicialmente criticadas. Graças a amigos próximos, o autor conheceu Jonas Collin, membro da comissão do teatro, o qual proporcionou a Andersen um estudo formal. Em 1828, consegue ingressar na Universidade de Copenhague, mas não termina os estudos, pois queria se dedicar à vida de escritor.

Em Roma, inicia a escrita do seu primeiro romance *O improvisador* e o lança em 1835, sendo reconhecido e aclamado por essa obra tanto no seu país, quanto na Alemanha, tornando-o, na época, um dos autores de maior importância na Europa. Nesse mesmo ano, publicou os contos “Companheiro de Viagem”, “O Isqueiro Mágico”, “O Pequeno Claus e o Grande Claus”, “A Princesa e a Ervilha” e “As Flores da Pequena Ida”. Os críticos desprezaram seus contos como sendo fracos e com nenhuma moral a repassar aos seus leitores. Durante toda a vida, sofreu com as críticas que o deprimiam e irritavam. Com o passar do tempo, foi reconhecido e atingiu o merecido sucesso.

A vida do escritor também foi dedicada a viagens pela Alemanha, Suíça, França, Portugal, lugares nos quais ele adquire as vivências e os materiais para a produção de sua obra literária. Sua escrita é extensa, contando com diversos romances, contos de fadas, cartas, poemas, textos teatrais, autobiografias.

Além disso, muito de sua vida foi retratada em seus próprios contos. Vemos a questão de vários personagens serem de uma classe social baixa, mas são capazes de ultrapassarem qualquer dificuldade, movidos pela crença. A descrição de pessoas comuns e humildes em seus textos é recorrente, o que não era comum na literatura dinamarquesa da época. Para exemplificar, Ana Maria da Costa Santos Menin (1999,

p.101) ressalta que “pesquisadores brasileiros, entre eles Carvalho [s.d.], atribuem não somente ao conto *O patinho feio* como também ao romance a *Fábula de minha vida* (1855) e, em parte, ao conto a *Rainha da neve* (1844) a característica de serem autobiográficos”. Na sua autobiografia *The fairy tale of my life* – obra não traduzida no Brasil –, Andersen revela o motivo de poder relacionar a sua vida às suas histórias:

[m]inha vida é um bonito conto de fadas, cheia de acontecimentos maravilhosos e felizes. Mesmo se, quando eu era um menino e vivia num mundo pobre e desamparado, uma boa fada me encontrasse e dissesse “Escolha seu próprio caminho na vida e o objetivo que queres alcançar, e depois, de acordo com o desenvolvimento da tua mente, e como a razão requer, vou orientá-lo e defendê-lo”, meu destino não poderia ter sido dirigido de modo mais sábio e feliz. A história de minha vida vai dizer ao mundo o que ela diz a mim: - Há um Deus amoroso, que dirige todas as coisas para o melhor. (ANDERSEN, 1954, VAGULA, 2016, p. 92, Tradução da autora)

Segundo o autor, seu caminho sempre esteve amparado por um Deus bondoso, que lhe permitiu seguir sua jornada da maneira que deveria ser. Dessa forma, torna-se quase improvável não relacionar a obra ao seu autor. No conto selecionado para esse trabalho, notamos a presença do frio e da neve comum da Dinamarca, a pobreza das crianças e a fé na religião. Não é objetivo deste trabalho movermos nosso olhar em busca de traços comuns da vida de Andersen na sua obra; contudo, externamos nosso ponto de vista sobre o assunto, que é condizente com a noção de biografemas de Barthes (1982): o autor nunca se encontra inteiro em sua obra, por mais que sua pretensão seja essa; ele se pulveriza na escrita e esta apresenta traços, marcas do escritor.

Considerado como o maior escritor de influência na Dinamarca, o autor conta que sua obra foi tanto inspirada em contos ouvidos durante a infância como também nos contos populares de seu país. Andersen a esse respeito menciona que:

[n]a minha infância gostava de ouvir contos e histórias, muito deles estão ainda verdadeiramente vivos na lembrança; alguns parecem-me originariamente dinamarqueses, inteiramente brotados do povo, não encontrei em nenhum outro estrangeiro o mesmo. À minha maneira, contei-os, permiti-me qualquer alteração que achei adequada, deixei a fantasia refrescá-los em imagens de cores empalidecidas. (ANDERSEN, 1837 apud DUARTE, 1995, p.60 e 61)

Devido a sua grandiosidade, ele é tido como um dos únicos autores que soube retratar o espírito dinamarquês, possuindo notória influência sobre a obra de outros contistas conterrâneos, como Bernhard Severin Ingemann (1789-1862) em sua obra *Canções Matutinas e Noturnas para crianças e Crianças da Aldeia*; Carsten Hauch (1790-1872) em *A Torre de Babel em Miniatura*; em Jens Peter Jacobsen (1847-1885) no romance *Maria Grubbe*, entre outros autores.

No cenário internacional, inspirou o sueco Augusto Strindberg (1849-1912), o qual se considera um discípulo de Andersen, após traduzir a obra do contista dinamarquês, aos 25 anos. Muitos estudiosos verificam que na produção literária de Strindberg, há a mesma capacidade de Andersen de observar e descrever o que se encontra ao seu redor. Contudo, Duarte (1995, p.88) destaca que enquanto Andersen busca o melhoramento da humanidade, o sueco deseja aprimorar os animais, as plantas, as coisas e a natureza.

Outros escritores também citam os contos de Andersen em seus textos, como Thomas Mann (1875-1955) em *O Guarda Vestidos e Doutor Fausto*. Duarte (1995, p.90) ainda revela que o irlandês James Joyce (1882-1941) afirmou que nesse mundo não há nenhum escritor como o poeta da Dinamarca, que conseguiu escrever tão bem para as crianças.

Em comemoração ao centenário do autor, a edição do jornal *Politiken* de 1905, juntamente com professores portugueses e franceses em Letras, descreve Andersen como incomparável a qualquer outro escritor, sendo considerado o melhor contista infantil, sem sucessor no cenário europeu.

Os livros do dinamarquês se tornaram tão conhecidos que, atualmente, encontram-se traduzidos em mais de cem línguas, tais como as nórdicas, asiáticas, germânicas, celtas, românicas, grego, húngara, inclusive em línguas artificiais e escritas para cegos, entre outras. Em 2015, a empresa de tradução literária, *7Brands*, montou um infográfico com as obras mais traduzidas no mundo. De acordo com o site, Andersen se encontra em quinto lugar, perdendo para *O Pequeno Príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry; *As Aventuras de Pinóquio*, de Carlo Collodi; *O Peregrino - A Viagem do Cristão da Cidade da Destruição para a Jerusalém Celestial*, de John Bunyan; e *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol. Apesar de já ter sido amplamente traduzido, os tradutores encontram muita dificuldade em manter os textos similares aos originais, pois o

dinamarquês é complexo de ser estudado e aprendido; além disso, o autor utilizou amplamente a linguagem falada. São consideradas como as melhores traduções às edições alemãs e inglesas (DUARTE, 1995, p.92).

Quanto à problemática das traduções, existem aquelas que não mantêm vínculo com os originais. Alguns autores preferem adaptar as obras de Andersen com a suavização da conclusão dos contos trágicos, como em *A Vendedora de Fósforos*. Na versão de Andersen, ela morre por inanição e, na adaptação publicada por uma editora em Nova York, como expõe Duarte (1995, p.91), a menina é encontrada por uma família que decide cuidar dela, retirando-a da rua. Além disso, existem as adaptações, peças de teatro, produções cinematográficas e musicais, as quais produzem um enredo independente do texto base.

A obra a ser analisada neste presente trabalho é *A Rainha da Neve* (1844), bastante lida nos países europeus, mas pouco conhecida no Brasil. Atualmente, foi adaptada para o cinema na animação *Frozen: Uma aventura congelante* (2013) e no drama *O Caçador e a Rainha do Gelo* (2016). A edição escolhida para estudo foi lançada pela editora Tessitura. A tradução aqui utilizada foi feita pelo escritor e tradutor Per Johns diretamente da língua dinamarquesa. Como há diversas traduções e adaptações das obras de Andersen, optamos por trabalhar com uma versão que se comprometesse com uma tradução próxima ao original.

Entre os autores de contos de fadas, preferimos Hans Christian Andersen devido a sua capacidade de criar histórias que encantam. Duarte (1995, p.07) revela como se dá esse fascínio nos leitores: “Muitos que leram os contos de Andersen ficaram com um firme resíduo de fantasia e sonho que se obstina em certa apreciação [...]”. Além disso, mesmo após tantos anos de lançamento de seus textos, sua produção literária permanece atual, já que o tratamento que Andersen deu aos temas, sempre primando pela estética, dirigiu-se às questões humanas.

Buscamos no meio acadêmico por dissertações e teses que tivessem a obra a ser estudada como objeto de pesquisa. Contudo, poucos trabalhos foram localizados. Parece que a obra em questão foi minimamente explorada, de acordo com as pesquisas realizadas no banco de teses da CAPES. Outras obras do autor já foram desenvolvidas em trabalhos de mestrado e doutorado. Quanto às dissertações, encontramos as pesquisas: *Uma leitura do feminino em contos de Perrault e Andersen*, defendida na

UFRJ, por Camila Maria Silva Nascimento, em 2001, tratando sobre as personagens femininas nos contos de fadas dos autores em questão; *A psicanálise do brinquedo na literatura para crianças*, defendida na USP, em 2006, por Ninfa de Freitas Farias, a qual faz uma leitura psicanalítica do conto “O Soldadinho de Chumbo” em comparação com “O Conto de Escola”, de Machado de Assis; “*O patinho feio*” e “*O rouxinol e o imperador da China*”, de Hans Christian Andersen: *a literatura infantil em uma 4ª série do ensino fundamental em Presidente Prudente – SP*, defendida na UNESP, em 2007 por Rosana da Silva Santos Jurazeky, com o objetivo de orientar os professores a como trabalhar com esses textos de Andersen na sala de aula; *A Representação da Criança nos Contos De Hans Christian Andersen: O Desvelar de um Paradigma*, defendida em 2009, na UEM, por Véra Beatriz Medeiros Bertol de Oliveira, analisando a representação da personagem criança nos contos: “As flores da pequena Ida”, “O porco de bronze”, “O anjo”, “Os sapatos vermelhos”, “A pequena vendedora de fósforos” e “Dance, dance, bonequinha!”; o trabalho *A estética da recepção contribuindo para o ensino de literatura infantil: uma experiência com o conto “A pequena vendedora de fósforos”, de Hans Christian Andersen (1805-1875)*, defendida em 2010, na UNESP, por Fernanda Cristina Ribeiro Faria, tratando a respeito da recepção desse texto por alunos da 5ª série.

As teses de doutorado encontradas foram: “*O patinho feio*” de Hans Christian Andersen: *o ‘abrasileiramento de um conto para crianças*, defendida por Ana Maria da Costa Santos Menin, na UNESP, em 1999, discutindo como se deu a tradução do conto no Brasil; *Por linhas e palavras: o projeto gráfico do livro infantil contemporâneo em Portugal e no Brasil*, defendida por Mariana Cortez, em 2008, na USP, analisando as ilustrações de Manuela Bacelar (Portugal) e Roger Mello (Brasil) para o conto A sereiazinha de Andersen; *Um percurso teórico-metodológico para leitura de “O Isqueiro Mágico” e “A Rainha Da Neve”, de Hans Christian Andersen (1805-1875)*, defendida por Rosana da Silva Santos Jurazeky, na UNESP, em 2014, fazendo um percurso da estrutura textual e temática dos dois contos com objetivo de sugerir atividades para contribuir com o ensino da literatura infantil em sala de aula; e, por fim, o trabalho intitulado como *Andersen e o ensino de estratégias de leitura: relações entre leitores e textos*, defendido por Vania Kelen Belão Vagula, em 2016, na UNESP, o qual

desenvolve estratégias metacognitivas de leitura, com textos de Andersen, principalmente “O patinho feio”.

Como visto, a obra escolhida por nós neste presente estudo é apenas uma vez citada, na pesquisa de Rosana da Silva Santos Jurazeky, a qual se preocupa em analisar o conto em questão e trabalhá-lo em sala de aula, diferente do nosso objetivo, que é analisar o percurso espacial e maravilhoso da protagonista. Para embasamento teórico a respeito das obras de Andersen, utilizaremos as pesquisas de Ana Maria da Costa Santos Menin, Rosana da Silva Santos Jurazeky, Vania Kelen Belão Vagula e Véra Beatriz Medeiros Bertol de Oliveira.

O trabalho tem como objetivo principal analisar o espaço fantástico e maravilhoso que compõe a obra. Dividiremos a dissertação em dois capítulos, sendo que, no primeiro, dividiremos o trabalho em quatro subcapítulos, nos quais analisaremos como os contos de fadas estão relacionados à narrativa maravilhosa principalmente em *A Rainha da Neve*; a tradição dos contos de Andersen na Dinamarca e no mundo e a religiosidade presente em suas narrativas; os espaços que contribuem com ou atrapalham as ações e atitudes de Gerda no desenvolvimento do enredo para se reencontrar com Kay; e, por fim, a construção do sentimento de medo, angústia que Gerda sente durante toda sua jornada e o de Kay, por ser raptado pela Rainha da Neve e ficar preso no castelo dela, tornando-se um bloco de gelo.

No segundo capítulo, analisaremos as categorias que Vladimir Propp elenca em seu texto *Morfologia do Conto Maravilhoso*, relacionando ao texto de Andersen a ser analisado, de modo a vislumbrarmos e analisarmos mais detidamente toda a trajetória de Gerda. E, neste capítulo, a base teórica não será apenas constituída pelas teses de Propp sobre o conto popular e maravilhoso, mas também pelos apontamentos de Tolkien (2013) sobre os contos de fadas, pelo estudo de Carolina Marinho (2009) sobre o maravilhoso, e por outros estudos que fornecem subsídios para a análise do percurso de Gerda, como, por exemplo, os ensaios de Michel Foucault (2014) sobre a subjetividade.

CAPÍTULO 1
OS CONTOS DE FADAS TRADICIONAIS E AS
PARTICULARIDADES DA OBRA DE ANDERSEN

Os contos de fadas fazem parte de uma longa tradição oral nunca esquecida. Apesar de não ser possível datar precisamente o momento em que foram contados e recontados, através dos tempos, essas narrativas são redescobertas por crianças e adultos, continuando a serem difundidas pelo mundo.

O vocábulo conto tem origem do latim *computare* e significa enumerar episódios de um relato. Carolina Marinho (2009, p.94) expõe que a estudiosa Michele Simonsen em sua obra *O conto popular* defende que a palavra possui uma certa dificuldade de compreensão em sua terminologia. Um conto popular seria aquele que se transmite oralmente; o relato de um acontecimento fictício parte da oralidade e se baseia em histórias pertencentes ao folclore. Já o conto é uma narrativa curta, com uma única unidade dramática, um conflito, espaço reduzido e poucos personagens. Apesar dos sentidos diferentes, podemos notar que, ao unir os termos, temos as famosas narrativas conhecidas como “Branca de Neve e os Sete Anões” e “Chapeuzinho Vermelho”, as quais se iniciaram no âmbito da tradição de um determinado povo e foram recolhidas e materializadas pela escrita para atingir um maior número de leitores.

Historicamente, nas variadas tentativas de remontar a tradição dos contos populares, muitos teóricos perceberam que, possivelmente, o seu relato tenha se iniciado durante a pré-história, com os anciões das tribos, os quais contavam as histórias ao redor de fogueiras. Essas narrativas se destacavam por se mesclarem aos mitos e ao cotidiano dos sujeitos – narradores e ouvintes.

Já, na Antiguidade, a literatura maravilhosa manteve os elementos dos primeiros povos, como seres mágicos, animais fantásticos, feiticeiros e deuses, adicionando, nesse ínterim, a imagem de um herói ou heroína enviada em uma jornada, buscando um objetivo final ou o autoconhecimento. Posteriormente, as narrativas foram sofrendo novas mudanças devido à transmissão oral, além das modificações históricas, sociais e culturais de cada época.

É possível percebermos que os contos eram narrativas muito antigas, provavelmente, originadas dos mitos dos povos mais antigos como os hindus, persas, gregos, romanos, judeus, os quais ressaltavam o conflito do homem com os acontecimentos incompreensíveis provocados pelos fenômenos da natureza. Os chamados contos de fadas, dessa maneira, eram apenas o relato da vida cotidiana com a adição de aventuras e poderes mágicos. Anos mais tarde, as fadas também se tornam

uma das personagens dos contos, representando mulheres belas, perfeitas e dotadas de poderes sobrenaturais.

Quando lemos um conto de fada, por muitas vezes, esperamos nos deparar, em algum momento da leitura, com a presença de uma fada mágica capaz de abençoar e ajudar o herói a enfrentar todas as dificuldades encontradas até o final de sua jornada. Contudo, a presença desses seres nem sempre é fundamental para o desenvolvimento da história. Isso ocorre, de acordo com Nelly Novaes Coelho (1987, p.13-14), por haver diferenças entre conto de fadas e contos maravilhosos. Quanto à forma, as narrativas são praticamente similares, contudo há mudanças quanto ao nível da problemática motriz. No caso dos contos de fadas, o maravilhoso está sempre presente, podendo haver ou não a presença de fadas. As histórias se desenvolvem dentro da magia feérica, no qual estão presentes reis, rainhas, príncipes, princesas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfoses, etc; e tem como eixo gerador uma problemática existencial, em que o herói ou a heroína passam por desafios e obstáculos para conhecer a si próprio ou resgatar alguém amado.

Já nos contos maravilhosos, as fadas são inexistentes. As narrativas se desenvolvem em um cotidiano mágico, onde vivem animais falantes, duendes, gênios e o espaço e o tempo são familiares para as personagens. Os heróis ou anti-heróis desses contos não procuram resolver uma questão existencial, mas sim social. Eles, normalmente, são personagens que vivem na miséria e saem em busca de uma maneira de sobreviver, tentando conquistar bens, riquezas, poder material, etc, para se autorrealizarem.

Quanto às fadas, elas integram a cultura do folclore europeu, e acredita-se que sua origem tenha se dado com os celtas. Elas integram, de acordo com os exorcistas, os demonólogos e os sábios, os espíritos elementares, de origem pagãs, as quais vivem entre os céus e a terra. São seres virtuosos capazes de interferir na vida de um homem para ajudá-lo em situações difíceis, pois, de acordo com Jesualdo (1978, p.117), as fadas são detentoras de talismãs, pedras preciosas e armas encantadas. Como encarnação do mal, elas seriam as bruxas maldosas, capazes de atrapalhar a jornada do herói ou a felicidade de uma donzela. O caráter dessas personagens sofreu diversas mudanças ao longo do tempo.

Sosa (1978, p.122) explica que, antes do surgimento da religião cristã, o homem primitivo acreditava que as fadas boas controlavam a sorte por meio da vara de condão e as crianças más eram subjugadas por fadas igualmente ruins. Desde então, elas eram vistas como seres capazes de dar dons e virtudes e fiscalizar atos reprováveis. Quando o Cristianismo se tornou a religião oficial de alguns países, elas foram substituídas pela fé. Em alguns países, elas assumiram diversas formas, como na Alemanha, elas podiam ser graciosas ou bárbaras. Já na França, elas sofreram diversas mutações e foram profetisas, castelãs, damas do bosque e domésticas. No Brasil, por exemplo, Nossa Senhora assume o lugar da fada madrinha em muitas histórias, como é o caso de “Bicho de Palha”, narrativa recolhida por Câmara Cascudo, em Natal, Rio Grande do Norte. “Bicho de Palha” é uma convergência entre “Pele de Asno” e “Gata Borralheira”. No final do enredo tem-se a revelação: “Casaram logo. Bicho de Palha contou sua história, e a varinha de condão, cumprida a vontade da velhinha, que era Nossa Senhora, desapareceu, deixando-os muito felizes na terra.” (CASCUDO, 1986, p.48).

Esses entes mágicos são essenciais nas narrativas como, por exemplo, a “Cinderela” e “A Bela Adormecida do Bosque”, ambas recontadas por Perrault e pelos irmãos Grimm com poucas alterações. Na primeira, temos a história de uma garota bondosa, escravizada pelas irmãs adotivas e pela madrasta má. Ao receber o convite para um grande baile no castelo, Cinderela expõe à família o seu anseio de participar, porém, sem roupas apropriadas era impossível. Ajudada por uma fada, ela consegue ir à festa, conhecer o príncipe e se apaixonar por ele. Graças ao sapato de cristal esquecido nas escadarias do castelo, o rapaz consegue encontrá-la e casar-se com ela. Dessa forma, o papel dessa criatura dotada de magia propicia a felicidade da sofrida garota.

Na segunda narrativa citada, após muito ser desejada, a rainha e o rei são agraciados com o nascimento de uma bela princesa. Para festejar, eles convidam todas as fadas que vivem nos arredores. Contudo, eles se esquecem de uma velha fada, a qual vive distante e isolada do reino. Ao saber da festa, ela amaldiçoa a garota à morte, quando na adolescência tocar em uma roca. Para salvá-la, uma das fadas que não havia dado o seu presente, desfaz a maldição, sendo que no lugar da morte, teria que dormir por um século. Quando faz 15 anos, ela espeta seu dedo e dorme durante o tempo previsto. Ao acordar, depara-se com um belo príncipe, o qual havia ido ao castelo em busca da lenda de uma linda mulher adormecida. Ambos se apaixonam, casam-se e têm

dois filhos. Após a morte do seu pai, o príncipe torna-se o rei e leva a Bela Adormecida e as crianças para casa. A mãe do príncipe, descendente de ogros, insatisfeita com a situação, tenta devorar a nora e seus netos. Quando o rei descobre, sua mãe fica infeliz e pula em um poço de víboras, morrendo devorada. Nesse caso, é graças a uma fada que a linda princesa não tem uma morte prematura.

No caso do conto a ser analisado, *A Rainha da Neve*, vemos que as fadas não estão literalmente presentes na história. Porém, como ressalta Tolkien (2013, p.11), na língua inglesa *fairy tale* não se refere apenas a elfos e fadas, mas sim ao Reino Encanto, o qual é habitado por anões, bruxas, trolls, entre outros seres, além de oceanos, sol, lua, terra e o próprio ser humano. Sosa (1978, p.116-117) ainda expõe que, na verdade, a palavra fada tem origem grega e indica o que brilha, ou seja, são narrativas que fazem as suas ideias brilharem, contando sobre o destino de uma pessoa.

Após traçar, brevemente, uma das possibilidades do surgimento dos contos de fada e relatar como as fadas estão presentes em algumas histórias ou não, é preciso buscarmos uma definição literária, uma vez que percebemos diversos parâmetros repetitivos ao longo dessas narrativas, como o “Era uma vez...” na abertura do texto, as dificuldades que o personagem deve sofrer para obter a sua própria felicidade ou das pessoas que quer bem, e a conclusão com o final “e foram felizes para sempre.”.

O final feliz, entretanto, em alguns textos recolhidos por Perrault, não é uma regra. Tomemos, como exemplo, o conto “Chapeuzinho Vermelho”. Após o começo clássico conhecido pelos leitores, descobrimos que o fechamento da história compilada pelo autor é trágico, pois a menina é comida pelo lobo, sem nenhum caçador para salvá-la de seu trágico destino. Já na versão original dos camponeses franceses recolhida por Robert Darton (1988) e publicada na obra *O grande massacre dos gatos*, o encerramento é mais sangrento do que o de Perrault, sendo que Chapeuzinho é convidada a comer e beber da carne e do sangue da vovó. Após, segue uma cena em que a garota se despe para o lobo e é devorada. Ninguém a resgata. Igualmente, alguns originais de Andersen apresentam também finais trágicos, como “A Pequena Sereia” que termina sua vida como espuma do mar.

Com o passar do tempo, os irmãos Grimm participaram do projeto de adaptar as histórias, imprimindo um final feliz aos contos, para agradar o público infantil, durante a revolução burguesa. Os burgueses, preocupados com a reformulação da escola,

buscavam adaptações e publicações de livros que fossem condizentes com o universo e imaginário dos pequenos. Assim é importante

ressaltar que a versão dos Irmãos Grimm foi escrita sob determinadas condições de produção, e tais condições direcionaram os recursos que primavam pelo eufemismo da tragédia que a narrativa continha – na versão oral e na versão francesa de Charles Perrault. (GAMA-KHALIL et al, 2009, p.41)

As mudanças conduzidas, dessa forma, pelos Grimm, como ocorre no conto “Chapeuzinho Vermelho”, no qual a menina é salva por um caçador que mata o lobo, imprimem uma visão pedagogizante, uma vez que Chapeuzinho desobedece a mãe na escolha do caminho, mas também positiva, devido ao final feliz para os leitores da época. Sobre essas transformações, Maria Cristina Martins expõe:

De fato, estudos contemporâneos como os de Maria Tatar, Ruth Bottigheimer, Marina Warner e Jack Zipes revelam que tanto Charles Perrault quanto os irmãos Grimm acabaram por operar transformações profundas e significativas no cerne das histórias oriundas da tradição oral, ao adaptá-las para publicação nas coletâneas que compilaram. No caso de Perrault, as adaptações foram feitas em consonância com os valores e expectativas burgueses da sociedade da época. (MARTINS, 2015, p.22)

Nos próximos subcapítulos, iremos analisar os contos de fada e o maravilhoso, os contos de Andersen e a tradição em que eles foram originados, bem como o estudo do espaço, do tempo e o medo na obra em análise, *A Rainha da Neve*. No primeiro item, explanaremos sobre o significado dos contos de fadas segundo diversos estudiosos e sobre a presença do maravilhoso em diversificadas narrativas e no conto em questão. Em seguida, buscaremos falar da peculiaridade de Andersen ao criar histórias inéditas, as quais agregam traços maravilhosos, místicos e religiosos. Por fim, verificaremos o espaço que compõe a aventura de Gerda, assim como o tempo narrativo e o medo que a menina sente ao enfrentar cada desafio.

1.1 – CONTOS DE FADAS E O MARAVILHOSO

Os contos de fadas, durante sua produção oral, tinham como função entreter os camponeses na época do frio. O ato de contar essas histórias inicia-se quando o homem compreendeu um pouco sobre o funcionamento da natureza. Nesse momento, ele começou a falar sobre o “acontecido”, ou seja, relatar os fatos ou as experiências. Contudo, o relato sempre acompanhava invenções imaginárias. Assim, as histórias surgem do existente, das práticas diárias, como um dia de trabalho, a luta diária do homem pela alimentação e, além disso, integram-se, nesse contexto, seres mágicos, mundos maravilhosos, acontecimentos inexplicáveis, em que as fadas podem ou não estarem presentes.

Tolkien (2013, p.11) salienta que os bons contos de fadas têm como temática as aventuras de um homem em um reino perigoso ou nos sombrios confins. Segundo o autor, o Reino Encantado é difícil de ser descrito ou definido, mas tem como propósito principal uma aventura, moralidade, fantasia, sendo melhor traduzido pela palavra magia. Todas essas características estão presentes no maravilhoso: mundos repletos de animais falantes, homens dotados de poderes mágicos e capazes de realizar atos impossíveis e improváveis para a nossa chamada realidade.

O maravilhoso, assim, permeia todos os contos de fadas. Em *A Rainha da Neve* desde o início temos a narrativa de um duende que produz um espelho mágico com o poder de aumentar a maldade no coração das pessoas. Quando Gerda sai em busca de Kay, entes dotados de magia asseguram sua chegada ao castelo da Rainha da Neve e o resgate de seu amigo.

O maravilhoso, explicita Todorov (1980, p.30), relaciona-se diretamente aos contos de fadas, pois “os acontecimentos sobrenaturais não provocam nele surpresa alguma: nem o sonho que dura cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas.”. Dessa forma, todas as situações vivenciadas pelo herói no reino encantado e perigoso estão de acordo com as características do maravilhoso. Contudo, não iremos usar o termo gênero para definir o maravilhoso, mas sim, modo fantástico, como demonstraremos a seguir, de acordo com a análise do conto em questão.

Observamos que, ao longo da narrativa, Gerda é capaz de se comunicar com a natureza e com andorinhas dotadas com a fala. Segundo Propp (1997), por mais que as

ações dos contos de fadas sejam possíveis na nossa realidade, ao lermos a narrativa não nos questionamos sobre a veracidade dos fatos. Se nossa perspectiva fosse a de gênero, o conto em análise se enquadraria no maravilhoso. Contudo, adotaremos a perspectiva de modo e veremos que o maravilhoso está inserido no modo fantástico.

Nesta pesquisa, buscaremos as principais bibliografias sobre as teorias do modo fantástico, que agregam o maravilhoso e podem colaborar para a análise do conto de fadas. Relacionaremos, ainda, essas teorias aos estudos sobre o espaço literário por meio de uma análise dos principais textos teóricos e críticos que contribuirão para o desenvolvimento deste trabalho.

Inicialmente, estabeleceremos as diferenças entre gênero e modo fantástico. Notamos que, atualmente, alguns estudiosos possuem divergências entre classificar a literatura fantástica como gênero literário ou modo literário. De acordo com Gama-Khalil, esse embate ocorre pois,

[a]lguns estudos tentam organizar as diversas formas da narrativa fantástica e agrupá-las em “gêneros”. Nesse caso, dando ênfase às diferenças, demarcam territórios em que o fantástico ficará situado ao lado de gêneros vizinhos. Em outra linha de entendimento, teóricos procuram compreender essa literatura por uma visão que privilegia não somente a diferença, mas as similitudes e, nesse sentido, adotam a perspectiva do “modo”. (GAMA-KHALIL, 2013, p. 19)

O francês Louis Vax em *Arte Y Literatura Fantásticas* (1963), responsável por catalogar a literatura fantástica de acordo com os seus temas, destaca que o feérico (o que pertence ao mundo da fantasia) e o fantástico são duas espécies do gênero maravilhoso. Nos contos populares, os personagens são reis, rainhas, princesas, príncipes, sogras más. Os heróis e heroínas, cercados de acontecimentos inexplicáveis, alcançam o maravilhoso ao final de uma grande viagem. Em contrapartida, o fantástico apresenta homens como nós, dentro do mundo real, surpreendidos pela presença do incompreensível. Ao longo do texto, o francês ainda descreve a presença do fantástico em outros gêneros literários, como a poesia, a literatura policial, o trágico, entre outros.

Já búlgaro Tzvetan Todorov em sua obra intitulada *Introdução à literatura fantástica* (1968), tornou-se o mais famoso teórico a organizar os estudos até então existentes sobre a narrativa fantástica, caracterizando-a como um gênero. Para o autor, a expressão “literatura fantástica” refere-se a um gênero literário e o seu propósito era

descobrir uma regra que pudesse ser aplicada em diversos textos para descrevê-los como obras fantásticas.

Todorov desenvolve o estudo sobre os três gêneros vizinhos: o fantástico, o estranho e o maravilhoso. A respeito do fantástico, ele defende que somos transportados ao seu âmbito quando se mantém a dúvida se tudo foi realidade ou apenas um sonho:

Num mundo que é bem o nosso, tal qual o conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que vive o acontecimento deve optar por uma das soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação, e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são. Ou então esse acontecimento se verificou realmente, é parte integrante da realidade; mas nesse caso ela é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é um ser imaginário, uma ilusão, ou então existe realmente, como os outros seres vivos, só que o encontramos raramente. O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza; assim que escolhemos uma ou outra resposta, saímos do fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 2006, p. 129)

Para haver o fantástico deve existir uma incerteza entre a realidade e o imaginário, provocando no leitor a hesitação. Essa experimentação é feita por um ser que conhece as leis naturais e, em determinada situação, se vê diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural. Além disso, para o estudioso é preciso haver três condições para constituição do fantástico. Primeiro, o leitor deve avaliar o mundo das personagens em comparação ao seu e hesitar entre uma explicação natural ou sobrenatural. Em seguida, o personagem também pode viver essa hesitação e, por fim, o leitor deve descartar a interpretação alegórica e a poética. Para Todorov, a primeira e terceira condições são essenciais para a literatura fantástica.

O estranho está ligado à sensação de medo, mas os fatos relatados por essas narrativas podem ser resolvidos por uma explicação lógica e racional. A maneira como os acontecimentos são descritos incitam uma reação semelhante à narrativa fantástica. Já o maravilhoso desenvolve-se a partir dos episódios sobrenaturais em que a hesitação dos leitores e das personagens é inexistente:

No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos contados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos. Os contos de fadas, a ficção científica são algumas das variedades do maravilhoso; mas eles já nos levam longe do fantástico. (TODOROV, 2006, p. 141)

O maravilhoso, como descrito, está presente principalmente nos contos de fadas, pois neles encontramos lobos falantes, varinhas e lâmpadas mágicas, naturalizados a esses mundos ficcionais. Na obra estudada, percebemos que as características dessa categoria permeiam todo enredo, pois, ao tornar-se um menino maldoso devido aos estilhaços do espelho, Kay é afastado de seus amigos e de sua família pela Rainha da Neve. Ou seja, o estilhaço de um objeto, o espelho, transforma o menino, muda o seu caráter e suas relações com os outros se alteram. A partir desse momento, sua amiga Gerda decide atravessar o rio e sair pelo mundo; nessa aventura ela encontra seres mágicos como bruxas, flores que contam suas histórias de vida, uma rena e corvos falantes e flocos de neve em forma de animais.

Todorov, em seu citado estudo, cita alguns tipos de maravilhoso: o hiperbólico em que os fenômenos não são necessariamente sobrenaturais, como, por exemplo, um homem falar que viu um animal falar; o exótico, no qual os acontecimentos sobrenaturais não são narrados como sendo impossíveis; o instrumental, no qual um objeto impossível de existir em determinada época é usado e, com o tempo, ele passa a existir; e, por último, o científico em que a ficção científica explicaria o inexistente a partir de leis da ciência contemporânea.

A autora Nelly Novaes Coelho (1987) também propõe uma classificação para o maravilhoso, dividindo-o em: metafórico, no qual o leitor deve apreender a linguagem metafórica e decodificá-la; o satírico, em que situações do passado são expostas para denunciá-las como erradas, tornando a história engraçada; o científico, no qual as narrativas com acontecimentos irracionais ocorrem em um espaço e tempo diferentes do nosso; o folclórico ou popular, no qual se encontram as lendas, contos e mitos provenientes de uma herança cultural; e o fabular, em que os animais são os personagens principais e são usados para expor um ensinamento para o leitor.

Compactuando com as ideias de Todorov, encontra-se Filipe Furtado em sua obra *A construção do fantástico na narrativa*. De acordo com Furtado (1980), no contexto da

literatura fantástica, existe a ambiguidade, conceito que se aproxima da hesitação de Todorov. A respeito do maravilhoso, Furtado expõe:

[n]o maravilhoso não se verifica sequer a tentativa de fazer passar por reais os acontecimentos insólitos e o mundo mais ou menos alucinado em que eles têm lugar. Estabelece-se, deste modo, como que um pacto tácito entre o narrador e o receptor do enunciado: este deve aceitar todos os fenómenos nele surgidos de forma apriorística, como dados irrecusáveis e, portanto, não passíveis de debate sobre a sua natureza e causas. Em contrapartida, a narrativa não procurará levá-lo dolosamente a considerar possível o sobrenatural desregrado que lhe propõe, mostrando-lhe desde cedo que a fenomenologia nela representada não tem nem pretende ter nada de comum com o mundo empírico. (FURTADO, 1980, p.35)

Igualmente como Todorov, Furtado explicita que para haver o maravilhoso não há necessidade de explicação dos acontecimentos insólitos, fazemos um pacto com o narrador, aceitando todo aquele mundo e suas histórias como sendo verdadeiras. Dessa forma, o insólito estará presente ao longo de todas as narrativas maravilhosas, desencadeando no leitor a sensação do impossível, incrível e inusitada, uma vez que os relatos não fazem parte do mundo real e do nosso comum cotidiano. Já no estranho, a ambiguidade se faz presente, mas é desfeita por explicações racionais.

David Roas, no prefácio *La amenaza de lo fantástico* (2001), aproxima-se das ideias de Furtado e considera o fantástico como um gênero, defendendo a hesitação como um traço essencial para a definição dessa literatura. A história para ser considerada fantástica deve abrigar em seu âmago o sobrenatural, mesmo que algumas narrativas mantenham a ambiguidade ou não. Diferentemente, Furtado explicita que a literatura do sobrenatural é responsável por conter as diversas espécies como, por exemplo, o fantástico, o maravilhoso e o estranho.

Contrariando toda essa descrição, seis anos após a obra de Todorov, Irène Bessièrre lança seu ensaio *El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza*, refletindo que, ao classificá-la como gênero, a literatura fantástica ficaria limitada. Dessa forma, era preciso identificá-la a partir de uma lógica narrativa, a qual se constitui por temáticas que incitam a incerteza. Como explicitado a seguir:

El relato fantástico provoca la incertidumbre, en el examen intelectual, porque utiliza datos contradictorios reunidos según una coherencia y

una complementariedad propias. No define una cualidad actual de objetos o seres existentes, como tampoco constituye una categoría o um género literário, pero supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, refleja, bajo el aparente juego de la invención pura, las metamorfoses culturales de razón y del imaginário colectivo. (BESSIÈRE, 2001, p.84 apud GAMA-KHALIL, 2013, p. 25)

Na citação acima, notamos que a estudiosa acredita que a narrativa cria uma lógica, um jogo impossível de ser questionado e decifrado. Ao entrar em contato com os escritos de Bessière e outros teóricos, Remo Ceserani (2006) em sua obra *O fantástico*, elenca os principais procedimentos narrativos e retóricos que podem ser encontrados no modo fantástico, como: a posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração; a narração em primeira pessoa; um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem; o envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor; passagem de limite e de fronteira; o objeto mediador; as elipses; a teatralidade; e o detalhe. O autor ressalta, nesse capítulo, que as características listadas não são encontradas apenas nas histórias fantásticas, mas podem ser utilizadas constantemente nessas obras.

Ao lermos a novela foco deste estudo e o texto de Ceserani, verificamos a presença de alguns desses itens citados, como a posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração, a fim de nos envolver no jogo da narrativa e nas aventuras da personagem, provocando prazer e capturando o leitor para o texto, como, por exemplo, na primeira história, na qual o narrador nos informa que a narrativa vai começar e quando chegarmos ao fim, saberemos mais do que no início; o envolvimento do leitor por meio da surpresa e do medo em partes em que Kay é capturado pela Rainha da Neve ou Gerda é presa pela pequena ladra; a passagem de fronteira da segurança do lar para uma peripécia inesperada, ou seja, a saída de Gerda de sua casa e o enfrentamento de sua aventura em busca de Kay.

Em relação aos sistemas temáticos recorrentes, de acordo com Ceserani (2006), temos os ambientes em que a narrativa se desenvolve; são eles: a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo; temas como a vida dos mortos, a loucura, o duplo, o nada; o indivíduo como sujeito forte da modernidade; a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível; e o Eros e as frustrações do amor romântico. Em *A Rainha da Neve*, temos a presença do duplo, no qual temos, principalmente, o espelho

do bruxo. Ceserani (2006, p.83), explica que o espelho é capaz de refletir diversas vezes a imagem humana, sendo que para trás de si, o homem possui uma duplicação obscura. Assim, o espelho do bruxo mostrava àqueles que se espelhavam, apenas a maldade no coração das pessoas.

Se em seu livro *A construção do fantástico na narrativa* (1980), Filipe Furtado adota a perspectiva de gênero para a designação do fantástico, no *E-dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*, ele adota a noção de modo fantástico, fundamentado principalmente pelas pesquisas feitas por Rosemary Jackson, em relação aos estudos do modo fantástico:

Perante o grande número e a heterogeneidade dos textos (e, mesmo, dos gêneros) aqui envolvidos, convém examinar com alguma atenção aquilo que invariavelmente surge em qualquer deles e justifica, portanto, a sua subsunção no modo fantástico. Trata-se, afinal, do único factor que, a despeito da sua índole extra-literária é comum a todos: o conceito geralmente designado por sobrenatural. Porém, apesar de muito corrente, esta expressão levanta óbices quanto à sua plena adequação aos elementos aqui considerados. De facto, no seu sentido mais comum e mais lato, deixa subentender que as entidades ou ocorrências por ela qualificadas ultrapassam a natureza conhecida, situando-se, de algum modo, num plano simultaneamente exterior e superior. [...] Assim, o conceito expresso pelo termo aqui proposto recobre não só as manifestações de há muito denominadas sobrenaturais, mas, ainda, outras que, não o sendo, também podem parecer insólitas e, eventualmente, assustadoras. Todas elas, com efeito, partilham um traço comum: o de se manterem inexplicáveis na época de produção do texto devido a insuficiência de meios de percepção, a desconhecimento dos seus princípios ordenadores ou a não terem, afinal, existência objectiva. (FURTADO, 2011, p. 1)

Todas as obras que têm as características citadas por Furtado, dessa forma, são agregadas pelo sobrenatural metaempírico e pelo modo fantástico. As fadas, os vampiros, os lobisomens já estão agregados a esse termo, mas, ao longo do tempo, essas entidades que nos assustam podem mudar, sendo necessário encontrar uma forma mais abrangente de classificação. A visão genológica de Todorov se limitava apenas aos textos dos séculos XVIII e XIX, adotamos, assim, a noção do modo fantástico, uma vez que ela é capaz de abarcar todos os acontecimentos inexplicáveis, insólitos, do passado e dos dias atuais.

O conto *A Rainha da Neve* é dividido em sete partes, nomeadas como histórias: “A que fala de um espelho e seus estilhaços”, “A de um menino pequeno e uma

meninazinha”, “O jardim de flores da mulher que conhecia feitiços”, “Príncipe e Princesa”, “A pequena ladra”, “Duas mulheres: A Lapã e a Finesa” e “O que aconteceu no castelo da Rainha da Neve e depois”. Nessa obra temos a narração da vida de dois pequenos amigos pobres, Kay e Gerda, que são separados pelas travessuras de um ser malvado.

A obra é considerada o mais longo e complexo conto de fada do autor dinamarquês Hans Christian Andersen. Nas sete histórias contidas dentro de uma única, temos um mundo cheio de personagens variadas, desde bruxas a animais falantes. A respeito desse reino de seres diferentes, o renomado escritor Tolkien afirma:

[o] reino dos contos de fadas é amplo, profundo e alto, cheio de muitas coisas: lá se encontram todos os tipos de aves e outros animais; oceanos sem praias e estrelas sem conta; uma beleza que é encantamento e um perigo sempre presente; alegria e sofrimento afiados como espadas. Um ser humano talvez possa considerar-se afortunado por ter vagueado nesse reino, mas sua própria riqueza e estranheza atam a língua do viajante que as queira relatar. E, enquanto está lá, é perigoso que faça perguntas demais, pois os portões poderão se fechar e as chaves se perder. (TOLKIEN, 2013, p. 6)

No reino dos contos de fadas, como frisado por Tolkien, não cabem questionamentos sobre a aventura fantástica em que a protagonista terá que embarcar para conseguir alcançar seu intuito. Assim, em cada parte do conto em foco, percebemos a introdução de novos perigos, personagens com poderes mágicos e grande inteligência, como o manejo das facas usadas pela pequena ladra ou a princesa que sabe tudo sobre o mundo por meio de leituras de todos os jornais, os quais tratava de esquecer após algum tempo, e espacialidades diferentes para cada história: uma cidade grande, um belo jardim, castelos e o frio da Finlândia e da Lapônia.

Por meio de sua organização textual, percebemos que podemos definir a narrativa de Andersen *A Rainha da Neve* como um conto de fada que se estrutura como novela literária, pois é dividida em histórias que se compõem como uma sequência de aventuras de uma personagem. Remontando o significado da palavra novela, notamos que, no italiano, o vocábulo já foi usado com o sentido de conto e, na Idade Média, era relacionada a narrativas fabulosas e fantásticas, ligadas ao inverossímil. Segundo Massaud Moisés, esse gênero pode ser assim entendido:

a novela já era cultivada, de forma embrionária, na Antiguidade greco-latina. Mesclando o relato verídico ao fantástico ou mítico [...]. O desfiar de aventuras visando o entretenimento – considerado, por um estudioso, característico dessas narrativas que denominou, de um “romance”, é um ingrediente fundamental na configuração da novela. (MOISÉS, 2006, p.104)

Dessa forma, é possível classificar *A Rainha da Neve* como uma novela literária, uma vez que a personagem principal se aventura em espaços diversos em diferentes histórias, além de contar com a presença do maravilhoso. Moisés (2006, p.112) enfatiza que os episódios de uma novela possuem um ritmo de acontecimentos acelerados, repleto de novidades, como se pode perceber no breve resumo do enredo que será realizado para elucidar o leitor sobre o “fio” da história.

O estudioso a respeito da obra de Andersen, Duarte (1995, p.77), conta que a escolha de nomear seus contos como histórias veio do próprio autor dinamarquês. Segundo Andersen, a palavra não foi escolhida arbitrariamente, pois, em sua língua popular, o povo, as crianças e os camponeses as denominavam de histórias. Com o tempo, despreocupou-se com a designação correta para sua obra e começou a misturar os dois termos, como ocorre no texto literário dessa pesquisa: a divisão da narrativa é feita em sete histórias, mas as flores, no terceiro capítulo, relatam seu próprio conto de fada.

As aventuras de Gerda iniciam-se após a invenção de um espelho mágico por um bruxo, objeto maligno capaz de expandir a maldade humana, uma vez que tudo aquilo que nele se refletia deformava-se e mostrava seu lado mais repugnante. O bruxo e seus aprendizes voam vertiginosamente pelos céus para espelharem coisas e pessoas, até que o espelho lhes escapa das mãos e quebra-se em bilhões de pedacinhos. Dois desses pedaços atingem o menino Kay, amigo de Gerda. O pedacinho que lhe atinge o olho, torna-o frio e insensível, e o outro atinge-lhe o coração, transformando este em um bloco de gelo. O garoto, devido ao incidente, torna-se perverso e, em uma de suas travessuras, é levado para a fortaleza gelada da Rainha da Neve. Inconsolada com a situação, Gerda deixa a segurança de sua casa, sua amada cidade, partindo para uma inusitada viagem, na qual ela encontra amigos para ajudá-la a encontrar Kay e inimigos para impedi-la de realizar seu intuito. Ao chegar ao reino, enfrenta o mais complexo dos desafios: ser lembrada pelo seu amigo, que havia se esquecido das pessoas as quais amava.

Tomando a obra em análise, a primeira história é uma espécie de prólogo, a qual enuncia o que virá nas próximas seis. Intitulada como “A que fala de um espelho e seus estilhaços”, essa narrativa é iniciada com a voz de um narrador onisciente intruso, avisando-nos que em breve a narração principal irá se iniciar, sendo necessária a atenção do leitor para as explicações seguintes, pois ele contará como foi construído um espelho que distorcia tudo o que era bom.

Prestem atenção! Vai começar nossa história. E quando chegarmos ao fim dela, saberemos mais do que agora sabemos sobre um bruxo muito mau, dos piores que se conhecem, um verdadeiro diabo!
[...] E agora, ouçam com atenção o que aconteceu em seguida.
(ANDERSEN, 2013, p. 3)

Nesse trecho é possível pensarmos na *mathesis*, uma das forças da literatura defendidas por Roland Barthes em sua *Aula*, que é a força dos saberes. Segundo o autor, no cotidiano, somos impedidos de dizer exatamente o que pensamos, mas pela literatura conseguimos trapacear com a língua. Assim, Gama-Khalil (2013, p.23) reflete que “A *mathesis* é a força dos saberes, o meio pelo qual a literatura veicula de forma oblíqua e rizomática as sabedorias, os conhecimentos que os homens elaboram.”. Diferentemente da linguagem comum, na qual os pensamentos devem ser ordenados, a literatura permite a movência dos saberes, permitindo que os leitores ampliem seus conhecimentos.

Dessa forma, percebemos que logo no início da narrativa, como exemplificado no excerto acima, temos um narrador que faz uma brincadeira com os saberes. Ele é conhecedor dos próximos acontecimentos, nós leitores saberemos mais no decorrer de cada história e somente ao final da história compreenderemos a totalidade do que ocorreu na vida dos amigos Kay e Gerda.

Nessa primeira narrativa, temos um narrador que nos convida a participar dessa aventura de maravilhas, a qual começa com um bruxo/duende capaz de criar objetos para auxiliá-lo em sua maldade. Os bruxos são seres contrários às fadas, enquanto elas geralmente são bondosas e realizam desejos, eles destroem a felicidade dos heróis ou heroínas das histórias.

Assim, esse bruxo cria um espelho, que se quebra ao se aproximar do reino dos anjos e de Deus, e sua perversidade toma uma maior proporção, pois os estilhaços se esparramam por toda a terra, atingindo o melhor amigo de Gerda, transformando-o em

um garoto impiedoso. A partir desse fato, o mundo da menina é desestabilizado, pois, inicialmente, ela tem que lidar com um amigo que a maltrata, depois ele a deixa para viver com a Rainha da Neve e, por fim, não a reconhece quando vai resgatá-lo.

Outra bruxa presente é a velha que surge quando a pequena sai de sua casa e entra em um barco no rio. A senhora a resgata, mas a faz esquecer de Kay. Apesar de não acarretar nenhum mal físico à menina, ela a aprisiona em sua casa, tornando-a sua amiga. No momento em que Gerda recorda-se da sua missão, ela sofre com o tempo perdido e teme não encontrar mais informações sobre o paradeiro do garoto.

Nelly Novaes Coelho em sua obra *O conto de fadas* (1991) caracteriza o maravilhoso como uma narrativa que se desenvolve dentro da chamada “magia feérica”, ou seja, aquela que inclui reis, rainhas, bruxos, fadas, metamorfoses, objetos mágicos, em que o tempo e o espaço estão fora do tempo e do espaço conhecidos por nós, tendo como conflito a problemática existencial. Assim, para rever seu amigo novamente, Gerda deve passar por todas provações e voltar para casa com Kay.

Durante o tempo feliz e também no de adversidades, o inverno é configurado sempre como um tempo de dificuldades, pois durante o frio, eles não podem brincar com as rosas, uma vez que elas também não desabrocham nessa época. Em um desses períodos inverniais, sem ter como sair de casa, a avó conta a eles sobre a história da Rainha da Neve e, na mesma noite, um acontecimento fantástico e assustador se revelou a Kay: a Rainha se materializou para o menino, tendo um vislumbre da bela presença da mulher:

o floco de neve começou a crescer mais e mais, tornando-se por fim a figura inteira de uma mulher vestida do mais fino tecido branco, que parecia costurado a partir de milhões de flocos estrelados. Era muito bela e encantadora, mas toda feita de gelo, de gelo brilhante que ofuscava, embora se mostrasse como um ser vivo. Seus olhos o olhavam como duas claras estrelas, mas não havia neles nenhum repouso ou calma. Ela fez sinal com a cabeça na direção da janela e acenou com a mão. O menino se assustou e pulou da cadeira ao chão; nesse instante, era como se diante da janela tivesse passado uma ave de grandes proporções. (ANDERSEN, 2013, p. 4)

Ao surgir uma encantadora mulher a partir de um floco de neve, estamos na presença do fantástico. O sobrenatural, visto aqui na forma da Rainha da Neve, surge sem qualquer explicação e Kay se assusta e cai da cadeira. Temos nesse momento o que

Filipe Furtado (1980, p. 20) define como elemento metaempírico, que é tudo aquilo que “está além do que é verificável e cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades”. Enfim, o que observamos na passagem é a irrupção de um acontecimento insólito, que não costuma acontecer e que dá à narrativa a ideia de um mundo/espço maravilhoso, um mundo de *mirabilia*. Em associação às ideias anteriores, articulamos o seguinte argumento de Le Goff:

o maravilhoso perturba o menos possível a regularidade quotidiana; e provavelmente é exatamente este o dado mais inquietante do maravilhoso medieval, ou seja, o fato de ninguém se interrogar sobre a sua presença, que não tem ligação com o quotidiano e está, no entanto, totalmente inserida nele. (LE GOFF, 2010, p.23)

Dessa forma, por não saber explicar se aquela visão foi ou não realidade, o menino retoma a sua vida comum, esquecendo-se do medo e do fenômeno que havia vivido na noite anterior.

Por fim, vemos que o maravilhoso esteve presente em todo o conto. Após viver toda essa aventura, juntamente com Gerda, o leitor não se preocupa em buscar interpretações para os acontecimentos sobrenaturais, os encontros com animais falantes vivenciados pela menina e o isolamento de Kay no castelo da Rainha da Neve, simplesmente aceitamos e esperamos ansiosamente para que a protagonista vença e encontre aquele que ela busca. Assim sendo, não há uma necessidade de uma explicação pautada pela razão e lógica, basta apenas que a recepção do maravilhoso ocorra pela aceitação do insólito.

1.2 – O LEGADO DE HANS CHRISTIAN ANDERSEN

O escritor Hans Christian Andersen somente se tornou reconhecido na área literária após publicar seus famosos contos de fada como “O patinho feio”, “A Vendedora de Fósforos”, “A Roupas Nova do Rei”, “O Soldadinho de Chumbo”, “A Pequena Sereia”, entre outros. Segundo o próprio autor, de todos os textos que ele publicou (peças teatrais, biografias, livros de viagens), os contos foram os que levaram mais tempo para serem reconhecidos pela crítica.

Apesar de todos os percalços de uma vida pobre e sofrida, Andersen conseguiu reconhecimento em vida e, atualmente, devido a sua ampla contribuição para a literatura infantil, a data de seu aniversário, 2 de abril, é considerada Dia Internacional do Livro infantil e juvenil. Além disso, o mais importante prêmio da literatura infantil e juvenil, o *International Board on Books for Young People (IBBY)*, considerado uma espécie de Nobel da Literatura, recebeu o seu nome em homenagem à importância de seus escritos. No Brasil, Lygia Bojunga e Ana Maria Machado já foram agraciadas com a medalha.

Há, ainda, na cidade de São Paulo, localizada no bairro Tatuapé, uma biblioteca, a qual recebeu o nome do autor, com um amplo acervo de seus contos, adaptações, revistas sobre Andersen, biografias em línguas diversas, filmes infantis e outros textos da literatura infantil. O lugar foi inaugurado em 1952, com enfoque nos contos de Andersen, mas, em 2007, tornou-se temática em contos de fadas. Diariamente, há eventos com contações de histórias, palestras, teatro, filmes voltados tanto para crianças como adultos.

A escola carnavalesca do Rio de Janeiro, Imperatriz Leopoldinense, em 2005, escreveu um samba enredo que homenageava Andersen e Monteiro Lobato. A canção cita as obras “Sapatinhos Vermelhos”, “A Pequena Sereia”, “O Rouxinol” e “A Roupas nova do Rei”.

O primeiro livro de contos infantis de Andersen foi publicado em 1835, com o nome de *Eventyr, Fortalte for Born*; em uma tradução literal teríamos *Contos - histórias contadas para crianças*. Em 1844, ele lança uma nova coletânea *Nye Eventyr* (Novos Contos) e retira a palavra *Born* (crianças), pois não gostava de ser conhecido como autor de contos infantis, mas sim como um poeta. Relativo a essa questão, no fim da vida, foram mostrados a ele dois projetos de monumentos, sendo que em um ele

aparecia rodeado de crianças. Andersen disse que era uma trivialidade pensar nele como apenas um poeta das crianças, quando, na verdade, ele pensava em escrever para todas as idades, uma vez que suas obras traziam felicidade para qualquer idade. Anos depois, publica seu último livro *Nye Eventyrog Historier* (Novos Contos e Histórias). Em 1872, o autor já havia escrito cerca de 150 contos e histórias. A respeito do seu sucesso, Andersen revela:

Pergunto a todos que me lêem: acaso já imaginastes qual deva ser o sentimento de júbilo que se apossa daquele que contribuiu para o progresso científico, para o enriquecimento do espírito, para o aperfeiçoamento das artes, no instante em que vê reconhecido seu trabalho? Aquele exato momento em que todos os sofrimentos enfrentados em sua jornada pela vereda dos espinhos – mesmo os auto-inflingidos se transformam em conhecimento, verdade, poder, clarividência e saúde? É então que a desordem se torna harmonia, e que Deus revela a um determinado ser humano um conhecimento que ele, por sua vez, em seguida haverá de partilhar com todos os seus semelhantes. (ANDERSEN apud OLIVEIRA, 2009, p.06)

Na Dinamarca, entretanto, como já afirmamos anteriormente, seus primeiros escritos não obtiveram muito êxito, pois seus textos não possuíam moral e eram escritos em linguagem corrente. Os críticos da época ressaltavam que o autor deveria aprender com os franceses e seguir os moldes deles. Andersen não seguia totalmente os padrões, em razão de encontrar

no conto a forma apropriada para dar expressão às suas vivências e às ideias do tempo, avolumando-se a sua obra contística desde as narrativas simples do princípio em pensamentos, máximas filosóficas ou ensinamentos morais. Os contos não podem ser denominados morais, na sua parte principal e não se subordinando na sua generalidade a ideias filosóficas ou princípios morais, não quer dizer que lhes falte conteúdo de pensamento. O certo é que [...] a existência é bela e rica do belo viver. (DUARTE, 1995, p.83)

Assim, Andersen não se preocupava em transmitir uma moral aos seus leitores, mas sua preocupação era antes de tudo estética. Os textos de Andersen vão muito além da redutora modelização moralizadora; eles se caracterizam pela polissemia, desencadeando muitos sentidos e, com isso, variadas interpretações, pois, como Duarte explicita:

Muito nos ensina a ver e a viver, abrindo-nos os olhos para o mundo a nossa volta, pois a existência é bela e rica. O mal e o bem não são absolutos, tudo depende de como enfrentamos os destinos. Aguça-nos o olhar para o que é genuíno e não genuíno nos homens e dá-nos o dom incompreensível da poesia [...]. (DUARTE, 1995, p.86)

Embora a base da obra de Andersen seja um mundo em que eventos fantásticos irrompam, o autor também revela a sociedade sofrida e pobre experimentada no contexto da ascensão econômica e expansão industrial da época. Vemos essas características, por exemplo, no conto “A Vendedora de Fósforos”, uma pobre menina faminta que observa uma família rica jantando a ceia de Natal e sonha em fazer parte daquela realidade. Em *A Rainha da Neve*, Kay e Gerda são duas crianças pobres que vivem em uma cidade grande e não possuem um espaço dedicado a brincadeiras.

Com o tempo, seus contos obtiveram um extenso reconhecimento. Assim como os autores anteriores, Perrault e os irmãos Grimm, muitas histórias de Andersen foram resgatadas da tradição popular e do folclore nórdico, como, por exemplo, “A Princesa e o Grão de Ervilha” e “O Companheiro de Viagem”. Contudo, os demais trabalhos vieram de sua experiência com as narrativas que ele ouvia da literatura popular durante suas viagens ao redor da Europa e da sua própria vida, fazendo com que Andersen se tornasse conhecido pela singularidade de suas criações. De acordo com Ana Maria Machado (2002, p.72), ele “foi mais além e criou várias histórias novas, seguindo os modelos dos tradicionais, mas trazendo sua marca individual e inconfundível – uma visão poética misturada com profunda melancolia”.

Como vimos na introdução, é necessário ressaltar ainda que os contos de Andersen não seguem totalmente os modelos padrões dos contos de fadas com o início “era uma vez” ou “naquele tempo” e, no final, “foram felizes para sempre”, exceto “A Princesa e a Ervilha”, o qual começa com “era uma vez” e conta a história de um príncipe que buscava uma princesa para se casar; até que um dia uma bela mulher aparece no castelo e, para constatar se ela era uma princesa ou não, a mãe do príncipe pede para colocar uma ervilha embaixo de diversos colchões e cobertas. A garota não consegue dormir à noite e fica provada sua identidade, fazendo com que o rapaz se casasse com ela e fosse feliz eternamente. Ou “A Polegarzinha”, que relata a história de uma mãe que desejava ter uma filha bem pequena. Ela recorre a uma bruxa que dá a ela um grão para ser plantado. Da planta nasce uma flor e uma menina minúscula. Ao

crianças crescer, aparecem diversos pretendentes querendo casar com Polegarzinha, como sapos, toupeiras e besouros. A menina consegue fugir de todos, encontra o príncipe das flores e une-se a ele. No final, ela ganha asas de uma grande mosca branca para voar entre as flores, tornando-se uma espécie de fada.

Outros contos do autor ora apresentam uma personagem que deve viver uma aventura para encontrar a felicidade e outros possuem princípio e término infelizes. No primeiro caso, temos “O Patinho Feio”, um pato que nasce em meio a semelhantes, mas não se reconhece como fazendo parte do bando. Ele deixa a família em que nasce e tenta encontrar um lugar para si. Porém, nesse tempo, caçadores tentam matá-lo; é adotado por uma velha cega que acredita que ele é uma galinha e botará ovos; e, por fim, prende a perna em um rio gelado, mas é resgatado por um homem. Quando chega na casa da família, seus filhos querem brincar com o pato, o qual se assusta e foge. Nesse momento, ele verá no lago outros cisnes e se reconhecerá como um deles, tornando-se feliz no desfecho da jornada.

Já, em “O Elfo da Rosa”, percebemos um percurso de sofrimento do início ao fim do conto. A história fala sobre um elfo que dormia de flor em flor. Um dia, vê um casal se despedindo, visto que o rapaz iria trabalhar longe de sua amada. A mulher dá ao amado uma flor e se despede dele. O irmão da moça, enciumado com o relacionamento, decapita o amante e o enterra com a flor. Vendo aquilo, o elfo vai até a casa da moça, entra em seu ouvido e relata o ocorrido. Ela vai até o buraco em que seu amor está enterrado, pega a cabeça do homem e a planta em vaso. Dele, nasce um belo lírio, regado pelas lágrimas da pobre garota. Quanto mais belas as flores ficavam, mais a vida ia deixando a garota. No final, ela e seu irmão morrem. Ela de tristeza e ele ao aspirar o pólen da planta. Duarte expressa que Andersen

se esforçou continuamente por encontrar a forma que o satisfizesse. Buscou, em oposição à literatura de seu tempo, um estilo simples, comunicativo, sem ornatos. Fez uso dum enorme espírito de invenção, sempre presente na sua obra. [...] Melhor descreve e narra o que viu e observou, a sua fantasia alicerça-se sempre em algum fundamento, não vem do nada, os impulsos vêm de fora, de notas e observações. (DUARTE, 1995, p. 18)

Podemos perceber que a obra de Andersen aborda temas variados; todavia, é preciso perceber que sua obra perpassa e se insere no período político e social de sua

época, como a ascensão econômica, a expansão industrial, a abundância para alguns e a pobreza para outros. Dessa forma, suas personagens principais aparecem como seres bons, ingênuos, amáveis e “vivem mais pelas emoções do coração do que pelas forças do intelecto” (COELHO, 1991, p.149). Gerda, em *A Rainha da Neve*, é essa menina afável, a qual toma para si a responsabilidade de encontrar Kay e levá-lo para casa. Graças à pureza de seu coração, ela conquista todos a sua volta para ajudá-la em seu objetivo. Quando a situação fogia de seu controle, a pequena buscava refúgio na fé cristã.

Não obstante, Gerda seguiu o seu caminho. [...] Corriam flocos de neve rente ao chão e, quanto mais se aproximavam, mais cresciam; [...]. É que aqui eles se apresentavam como as sentinelas avançadas da Rainha da Neve.

Gerda então rezou o Padre-nosso, [...]. (ANDERSEN, 2013, p.26)

Kay também tenta encontrar a ajuda de Deus, enquanto era levado para a fortaleza da Rainha, “Aterrorizado, ele quis rezar o Padre-Nosso, mas tudo o que se lembrava naquela hora era a tabuada da multiplicação.” (ANDERSEN, 2013, p.07). Dessa maneira, a presença de um Pai bondoso, que sempre está disposto a ajudar, figura em grande parte da obra de Andersen.

Em relação à presença divina nas obras que possuem por base o maravilhoso, o autor Le Goff (1983, p.22), afirma que o maravilhoso, entre os séculos XVII e XVIII, foi dividido em: *mirabilis*, *magicus* e *miraculosus*. O primeiro se refere ao maravilhoso e sua origem pré-cristã; o segundo, à magia negra e ao satânico; e, por fim, o maravilhoso cristão e os milagres da religião. No caso do *miraculosus*, todas as dificuldades se resolviam graças à autoria de Deus, responsável por permitir os acontecimentos maravilhosos. Mesmo depois da Idade Média, percebemos que, quando o maravilhoso aparece relacionado à fé ou ao milagre, ele descortina o quanto a fé cristã é forte no mundo ocidental, uma vez que ela é capaz de explicar tudo e ser a razão para todas as coisas.

Na segunda narrativa que compõe *A Rainha da Neve*, observamos que as crianças contemplam as rosas florescerem com uma beleza única e, criadas para acreditarem em Deus e no menino Jesus, aprenderam o seguinte salmo: “As rosas florescem nos vales; onde falamos com o menino Jesus” (ANDERSEN, 2013, p.4). Observamos que, durante

toda a aventura da menina, os ideais da religião, do espaço do celestial, a guiam e a levam a tomar as decisões que considera corretas para alcançar seu objetivo.

Os valores espirituais permeiam diversos textos de Andersen e, muitas vezes, o bem e o mal coexistem na narrativa, como na obra analisada, em que temos um bruxo maldoso que fabrica um espelho e tenta ir ao reino dos céus. Gerda e Kay, ao contrário, são os seres bons que sofrem com a crueldade do ser. Kay fica frio e mau, mas apenas por efeito do estilhaço do espelho do bruxo. Dessa maneira, o *magicus* e o *miraculosus* estão presentes nessa história.

Outros tipos de perversidade são relatados nos escritos do autor, como as diferenças e as injustiças sociais. No conto “As Velas”, uma senhora rica presenteia uma família pobre com uma vela de cera de qualidade. As crianças sentem-se imensamente felizes com o regalo. Contudo, para jantar, elas só tinham batatas. Em contraposição, na casa rica da velha mulher, havia uma festa e um belo banquete. Mesmo diante da desigualdade, uma das meninas ainda agradece o prato de comida:

A mesa foi posta e as batatas foram comidas. Oh! Como souberam bem! Foi realmente uma refeição festiva, e, ainda por cima, cada um teve uma maçã. A criança mais pequena recitou um pequeno verso:
Tu bom Deus, muito te tenho a agradecer, que uma vez mais me tenhas dado de comer! Amém. (ANDERSEN, 2012, p.41)

Dessa forma, vemos que o autor expõe para a sociedade da época as mazelas vividas pelo povo naquele período, mostrando aqueles que não foram “abençoados” com a fartura, mas por outro lado encontram a felicidade nas oportunidades dadas pelo poder divino.

Assim, por meio do maravilhoso e dos traços religiosos, Andersen propõe aos seus leitores uma leitura reflexiva sobre os problemas que eram presentes em seu tempo e, embora seus escritos datem do século XIX, essas questões ficcionalizadas por ele são atuais e vividas por nós em pleno século XXI.

1.3 – O ESPAÇO CRONOTÓPICO NA OBRA

O espaço possui grande relevo na narrativa estudada, já que a protagonista da história realiza uma viagem por vários lugares, sendo estes importantíssimos para a configuração dos sentidos deflagrados. Essa viagem promove diversos desafios, especialmente em Gerda, que se metamorfoseia: ela deixa de ser uma criança, transformando-se em uma pessoa madura. Apenas os ensinamentos e aprendizados enquanto pequena permaneceram.

No conto, cada história acontece em um espaço e estação da natureza diferente. Por meio de cada um deles, Gerda tem seus encontros com outros personagens que a ajudam a atingir seu desejo. Tendo em vista essa questão, Antonio Dimas expõe que o espaço é essencial para o desenvolvimento e o desenrolar da narrativa, como vemos a seguir:

[e]ntre várias armadilhas virtuais de um texto, o *espaço* pode alcançar o estatuto tão importante quanto os outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura, etc. É bem verdade que, reconhecemos logo, em certas narrações esse componente pode estar severamente diluído e, por esse motivo, sua importância torna-se secundária. [...] Uma terceira hipótese ainda, esta bem fascinante!, é a de ir-se descobrindo-lhe a *funcionabilidade* e a *organicidade* gradativamente, uma vez que o escritor soube dissimulá-lo tão bem a ponto de harmonizar-se com os demais elementos narrativos [...]. (DIMAS, 1987, p.5-6) [grifos do autor]

No conto de Andersen, o espaço inicial é a casa das crianças, lugar de proteção, onde elas brincam e passam a maior parte do tempo. Ao ser atingido pelos estilhaços de vidro do espelho mágico, Kay deixa a cidade com a Rainha da Neve e começa a viver, isolado, no castelo da Rainha. Com o tempo, seu corpo vai se transformando em um bloco de gelo. Já Gerda deixa sua morada e fica presa em um jardim, conhece um palácio, um castelo de ladrões e é conduzida por uma rena falante para a Finlândia, local em que vive a temida Rainha da Neve. Todos os espaços citados, sejam eles de aprisionamento ou de novas descobertas, contribuem para constituir a subjetividade de Gerda, tornando o texto mais fascinante a cada contato com personagens ou espacialidades diferentes.

Outro ponto a ser estudado no conto de fadas a respeito da espacialidade, é a presença da cronotopia, conceito cunhado pelo filósofo Mikhail Bakhtin. O autor cita esse termo pela primeira vez no ensaio *Formas de tempo e de cronotopo no romance* (1937)¹ e em sua obra *A imaginação dialógica* (1981), nos quais ele ressalta que a cronotopia se refere às ligações e à indissolubilidade entre espaço e tempo. Baseado nas teorias da relatividade de Einstein, o teórico russo relaciona o termo com as peripécias do homem pelo mundo e é por meio do espaço que os índices temporais são observados. Segundo Marília Amorim (2006, p.102), a palavra “traz no nome um maior equilíbrio entre as dimensões de espaço e de tempo. [...] O cronotopo na literatura é uma categoria da forma e do conteúdo que realiza a *fusão dos índices espaciais e temporais em um todo inteligível e concreto*”. Assim, no texto literário foco desta dissertação, destacamos as características da passagem da protagonista pelo jardim das flores, pelo castelo da princesa, pela caverna da pequena ladra, pela casa das mulheres lapã e finlandesa até chegar ao castelo da Rainha da Neve, espaços nos quais notamos a presença da cronotopia nas ações de nossa heroína.

Deduzimos, assim, que a obra *A Rainha da Neve* está permeada pela característica do cronotopo da estrada. A estrada representa a trajetória da personagem e é por esses caminhos que ocorrem os principais encontros, responsáveis por marcar as suas escolhas por determinadas trajetórias. Bakhtin (1998, p.222) revela que rara é a obra que é construída fora do cronotopo da estrada, pois esse se relaciona aos encontros e às aventuras de uma narrativa.

Percebemos que em cada narrativa, Gerda terá vários encontros pelo caminho. O primeiro será com a velha bruxa e as rosas. Nesse espaço, ela fica aprisionada por um tempo, mas descobre, com a ajuda das rosas, que Kay está vivo. A princesa fornece a Gerda vestimentas e uma condução para continuar a viagem; a ladra oferece uma rena mágica para a pequena menina alcançar a Lapônia e a lapã e a finlandesa dão a ela todo conhecimento necessário para enfrentar seu destino. Bakhtin (1998, p.223) reforça que os encontros, às vezes, são responsáveis pela determinação do destino de um indivíduo, ou seja, se Gerda não houvesse se reunido com essas personagens, provavelmente, ela nunca teria as informações necessárias para alcançar o reino da Rainha da Neve.

¹ Esse ensaio encontra-se no livro BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Unesp, 1998.

É muito intensa também na narrativa a marcação temporal realizada pelas quatro estações do ano: primavera, verão, outono e inverno. Segundo Bakhtin (1997, p.273), a presença da natureza é percebida por Rousseau em seus textos: “Rousseau percebe com profundidade o tempo na natureza; nele as estações do ano estão em estreita interpenetração com o tempo da vida humana.” No caso, as estações são as responsáveis por facilitar ou dificultar a vida de Gerda. Pois, em se tratando do inverno, o espaço do gelo, do frio e da neve, o qual dura um longo tempo na jornada da pequena menina, pode representar um empecilho em sua busca, atrasando-a no cumprimento do seu destino.

Além disso, Duarte (1995, p.79) demonstra que, no conto, a Rainha da Neve e as estações do ano são representadas como seres vivos e o gelo, a neve e o frio podem ser concebidos como símbolos da morte. Sendo assim, nos momentos de maior dificuldade, a neve está presente, como quando a menina deixa a casa da velha bruxa, ao sair da casa da finlandesa e ao chegar no reino gelado da Rainha.

Sem esses ambientes e suas temporalidades não seria possível Gerda conseguir realizar o seu intuito e completar o seu objetivo. Assim sendo, a cronotopia, na obra, encontra-se atrelada a toda a trajetória da protagonista, facilitando o seu deslocamento e proporcionando sua metamorfose com a passagem do tempo.

Interpretamos, ainda, ao longo dos capítulos, as heterotopias e as atopias a respeito do espelho criado pelo bruxo e o espelho da razão no qual se senta a Rainha da Neve, com base nos estudos desenvolvidos por Michel Foucault e enunciado em sua conferência “Outros Espaços” (2001).

É importante salientar que os estudos do fantástico e do espaço não são feitos de forma isolada. Eles estão vinculados um ao outro, como enfatiza Gama-Khalil (2012, p. 32) “temos comprovado, em teóricos da literatura fantástica, que um dos principais motores da irrupção do insólito relaciona-se às formas de elaboração do espaço na diegese.” À vista dessa conceituação, ao observarmos a obra de Andersen, constatamos que as aventuras e encontros fantásticos e maravilhosos não seriam realizáveis sem a presença do espaço e do tempo guiando Gerda e tornando-a forte para lidar com a última prova, enfrentar a Rainha e levar Kay para casa.

A primeira narrativa versa sobre as diabruras de um bruxo, responsável por criar um espelho que reflete a maldade no coração das pessoas. Para análise do espelho, é

fundamental nos embasarmos nos estudos a respeito do espaço de Michel Foucault (2001) presente especialmente em seu texto *Outros Espaços*. Nessa conferência, o autor ressalta que estamos vivendo o período com enfoque nas vivências espaciais. Foucault inicia seu estudo mostrando-nos a configuração dos espaços desde a Idade Média, com seus lugares sagrados e profanos, abertos e fechados, entre tantos outros, conhecidos como espaços de localização. Com Galileu, a era da localização termina e tem início a era da extensão, pois o mundo se amplia para o homem. Depois, no século XX, a relação dos homens com os espaços modificou, inicia-se, de acordo com Foucault, a era dos posicionamentos. Atualmente, ainda informa Foucault, há mais saberes desenvolvidos na área, como a longa obra de Bachelard, na qual as qualidades do espaço são frisadas, observando sua fixação, mobilidade, altura como baixo ou alto, leve ou obscuro.

Para Foucault, os espaços escolhidos para a análise serão os de fora, aqueles em que temos relações com outros de maneira contraditória e somos levados a adotar determinado posicionamento em espaços de contradição, em movimento, como visto na citação a seguir:

[o] espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si mesmo um espaço heterogêneo. Dito de outra forma, não vivemos em uma espécie de vazio, no interior do qual se poderiam situar os indivíduos e as coisas. Não vivemos no interior de um vazio que se encheria de cores com diferentes reflexões, vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irreduzíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos. (FOUCAULT, 2001, p. 414)

De acordo com o trecho citado, constatamos que somos levados a agir nos lugares que nos cercam e adotar inúmeros posicionamentos, atitudes em relação ao espaço. Esses posicionamentos são, por exemplo, a respeito de lugares transitórios, como os cinemas ou cafés, ou ainda fechados ou de repouso, como a casa ou um quarto. Nesse contexto, Foucault configura esses espaços em utopias e heterotopias.

As utopias são os posicionamentos sem lugar, espaços idealizados, os da sociedade perfeita. Por isso, as utopias têm a capacidade de consolar. Já as heterotopias são “espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam

efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam” (FOUCAULT, 2001, p. 415); esses são os espaços dos reais posicionamentos, no qual temos culturas variadas, pessoas em movimento, instáveis, com linguagens distintas, incomodando e inquietando todos os que fazem parte de uma sociedade.

Marisa Gama-Khalil (2008, p.04), em relação aos estudos de Foucault (2001), interpreta que entre as utopias e as heterotopias, para o autor há a atopia, na qual se encontra o espelho. Heterotópico, porque o lugar que ocupo, em frente ao espelho, é real, existe nesse plano; mas utópico, devido minha reflexão ser virtual, está ausente desse lugar, é a projeção de não lugar, construindo, assim, o conceito de atopia.

O espelho feito pelo bruxo em *A Rainha da Neve* é a representação da atopia de Foucault. A criação do ser malvado era capaz de distorcer aqueles que nele o miravam. O que era bom mostrava-se enevoado, já o ruim e o horrendo era nítido e ficava ainda pior. Tudo era visto de maneira deformada pelo objeto, inclusive as mais belas paisagens não ficaram livres de serem refletidas. Assim, o que era real, a heterotopia, ou seja, a pessoa boa ou um lindo lugar mostrava-se diferente do esperado e o que era exibido, o virtual, é uma utopia às avessas que incomoda. O desejo de se ver refletido tal como é não é realizado, apenas um riso debochado era visto quando a pessoa refletida possuía bondade em seu coração. Observe o trecho a seguir:

[e]ra muito engraçado, divertia-se o bruxo. Se um pensamento bom e puro passasse pela cabeça de uma pessoa, o que se via no espelho era um riso debochado, fazendo com que o bruxo-capeta se divertisse cada vez mais com o engenho de sua invenção. Os que frequentavam sua escola de bruxarias, que ele mesmo criara e dirigia, explicava a quem quisesse ouvi-los que tinha acontecido um verdadeiro milagre: só agora – diziam – era possível ver-se como eram de fato o mundo e as pessoas. Eles corriam por todos os cantos com o espelho, e, por fim, já não havia país ou pessoa que não tivesse sido distorcido por ele. (ANDERSEN, 2013, p.03)

Ao percorrer todo o mundo, ele conseguiu realizar seu intento, que era criar uma imagem virtual de espaço ruim e deturpado, exatamente como o desejo do ser profano. Veja que, para sua maldade se propagar, ele criou uma escola, onde seus alunos reproduziam sua perversidade.

Em seguida, a descrição do espaço da segunda história diz respeito à cidade em que as crianças moram e a impossibilidade de ter um jardim extenso. Segundo o narrador, os amigos viviam: “[n]uma grande cidade onde existem tantas casas e moram tantas pessoas, não sobra espaço suficiente para que todas tenham um pequeno jardim e, assim, a maioria tem de contentar-se com as flores que vicejam num pote” (ANDERSEN, 2013, p.3). É interessante notar que, diferentemente de outros contos de fadas, os quais se passam no campo, esse se inicia em uma cidade, como em muitos outros contos de Andersen, por exemplo, “A Vendedora de Fósforos”, “A roupa do imperador”.

Criados como irmãos, Gerda e Kay estavam sempre juntos seja nas brincadeiras ou para ouvir as histórias da avó. O tempo, logo no início dessa parte, é marcado pela estação do inverno, período que sempre os impedia de se ver ou brincarem no jardim. Por serem pobres, os pais colocaram caixas nas calhas e, nesse espaço, eles se divertiam e eram felizes durante todo o resto do ano. Como os espaços eram limitados, as pessoas se reorganizavam de acordo com a necessidade, classificando-se assim como uma heterotopia, de acordo com o estudo de Foucault.

A pobreza, como já afirmamos, é um tema recorrente em muitos contos de Andersen. Segundo Duarte (1995, p.80-81), como o autor foi pobre na infância, vivenciando-a dolorosamente, ele utiliza o tema amplamente em suas obras. Em A Rainha da Neve, há outros personagens simples além de Gerda e Kay, como os corvos domésticos, o bando de ladrões, a lapã e a finlandesa.

Diariamente, subiam no telhado e ficavam com as rosas que os pais haviam plantado, olhando sua beleza, exceto no inverno, por se tornar um lugar perigoso. Como vemos na citação abaixo:

[a]í os pais inventaram de colocar as caixas em sentido transversal sobre a calha, de modo a quase se tocarem uma à outra, assemelhando-se assim juntas a um passadiço de flores. As fileiras de ervilhas pendiam por cima das caixas e as roseiras cresciam em grandes ramos, que se enroscavam nas janelas e se inclinavam uns sobre os outros: era quase como se fosse um arco triunfal de verduras e flores. As caixas eram muito altas e as crianças sabiam que não lhes era permitido subir nelas por conta própria, mas obtinham, por vezes, licença para ficar, alternadamente, dentro de uma delas para ali brincar sob as rosas, com muito gosto e satisfação. Menos no inverno, naturalmente, quando este prazer se mostrava irrealizável. (ANDERSEN, 2013, p. 4)

O espaço da casa e da calha onde eles brincavam é simbolizado como um lugar de topofilia, segundo Tuan em sua obra *Topofilia – um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente* (2012). O conceito se refere à relação afetiva que uma pessoa pode estabelecer com o espaço. Kay e Gerda amavam as rosas e seus lares. Outros espaços, como, por exemplo, o jardim da feiticeira, surge, inicialmente, como um local tranquilo de se ficar, protegido dos perigos do mundo, mas, com o passar dos dias, a menina estabelece uma aversão, ou seja, topofobia, por estar presa e não se lembrar de nada. Quando surge a possibilidade de fugir, ela deixa o local rapidamente.

Em uma cena inicial, os dois amigos estavam sentados observando um livro de estampas de bichos e aves e, ao bater cinco horas no relógio sagrado da igreja, estilhaços do profano espelho atingem o coração e o olho do pequeno Kay. Suas atitudes, em relação a Gerda mudam e ele passa a maltratá-la. O numeral cinco, nesse contexto, representa o símbolo da perfeição e da vontade divina, o qual deseja ordem (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p. 241). Contudo, a partir desse fato, a ordem é desestabilizada e a amizade dos dois começa a mudar.

A partir desse momento da narrativa, o que havia de real, de heterotópico no menino, ou seja, sua visão integral sobre o mundo, já não existia mais. Por meio do objeto amaldiçoado, ele enxergava apenas a maldade. O seu coração começou a se tornar um pedaço de bloco de gelo. Seu comportamento sofre algumas mudanças de infantis para adolescentes, quando ele deixa de interessar-se pelos livros de estampas, a questionar as histórias da avó e suas brincadeiras têm agora um “quê de cerebral” (ANDERSEN, 2013, p.6).

Kay deixa a cidade levado pela Rainha da Neve. Há um lapso temporal entre o inverno e o início da primavera, que representa um momento de muita dificuldade e tristeza para a menina, porque, após muito procurar pelo garoto, todos passam a acreditar em uma possível morte, já que não há vestígios do local em que ele possa estar ou ter sobrevivido a uma nevasca.

Ao iniciar a estação do florescer das rosas, após um longo e escuro inverno sem notícias, ela busca informações sobre o paradeiro do amigo. A natureza dá indícios de que Kay possa estar vivo, contribuindo para que ela seja capaz de deixar sua vida tranquila para trás e consiga buscá-lo. Bakhtin (1997, p.227) afirma que “A natureza pura e benfazeja acolhe o homem puro e bem-aventurado. O objeto do desejo, do ideal,

é separado do tempo real e da necessidade: não é objeto de uma necessidade, mas objeto do desejo.” Como a menina é pura e sua vontade de procurar o amigo é legítima, todos os animais, plantas e seres que compõem esse meio ambiente decidiram ajudá-la durante toda sua peripécia até que ela alcance seu objeto de desejo, no caso, seu companheiro de brincadeiras. A natureza e seus animais, nesse sentido, possuem uma essência espiritual, chamada de animismo. Na obra, eles são capazes de expressar sua opinião, pois ao perguntar ao sol e às andorinhas se o menino havia morrido, a resposta é a mesma; esses seres não acreditam que Kay houvesse deixado o mundo terreno. Posteriormente, veremos flores que cantam sua própria história, um corvo e uma rena falante:

- Calçarei meus sapatos vermelhos, disse ela uma manhã, aqueles mesmos que Kay conhece tão bem, e irei ao rio perguntar-lhe o que sabe a respeito.

E foi numa manhã bem cedo que ela beijou a velha avó, que ainda dormia, calçou os sapatos vermelhos e, sozinha, saiu pela porta da cidade, dirigindo-se ao rio, Lá chegando, perguntou:

- É verdade que levaste contigo meu irmão de criação? Eu te darei meus sapatos vermelhos se me devolveses Kay. (ANDERSEN, 2013, p. 10)

O espaço de segurança, o qual é representado pela sua casa, é deixado para trás. Lá ficaram seus pais, sua amada avó, as flores que os dois amigos tanto gostavam de observar e brincar ao redor delas. Gaston Bachelard (2008, p.26) ressalta que o lar é sinônimo de abrigo, de proteção, lugar acolhedor, espaço que permite que o morador sonhe em paz. Ao partir, essa simbologia não será encontrada em outros espaços e ela passa a viver só em meio a tantos perigos ou cercada de insegurança.

A presença da cor vermelha é recorrente por toda a narrativa, nas rosas e nos seus sapatos favoritos, os quais ela tenta dar ao rio a fim de que ele diga onde está Kay. Em pesquisas realizadas no site oficial da Dinamarca, há uma explicação a respeito da cor vermelha da bandeira. A coloração indica positividade para os dinamarqueses, simbolizando a coragem e a bravura dos cavaleiros que lutavam nas Cruzadas durante a Idade Média e a cruz branca, indica o cristianismo. Podemos observar que Gerda é a representação dessa bravura, sendo capaz de desbravar um longo percurso para alcançar o amigo. Além disso, a religiosidade da personagem a impulsiona a não desistir de seus objetivos.

Ao passar pelo portão de sua cidade, os espaços fantásticos e maravilhosos começam a atuar na aventura da menina. Vemos a questão de passagem de limite e de fronteira citada por Remo Ceserani (2006), já mencionada neste capítulo, a respeito dos procedimentos possíveis de compor uma narrativa fantástica. Assim, Gerda deixa o seu lugar habitual e passa para a extensão do incompreensível e enigmático, como ressalta Ceserani (2006, p.73) “o personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender”. Nesse espaço insólito, ela é ajudada por animais e flores falantes, além de encontrarmos mulheres dotadas de poderes mágicos.

O rio representa, de acordo com as noções de espaço liso e estriado de Gilles Deleuze e Félix Guatarri, comentadas no texto *Nomadização dos espaços urbanos*, de Auterives Maciel (2000), o espaço liso direcional, não organizado, sendo sua superfície capaz de se expandir por diversas direções em um plano amorfo e indeterminado. Diferentemente do espaço estriado, o qual é linear, organizado e ordenado. As águas, então, movem-se estranhamente quando a menina dá a ele os seus sapatos vermelhos em busca de respostas sobre a localização de Kay.

Pareceu-lhe então que as ondas se moviam de forma estranha. Ela pegou os sapatos vermelhos, aquilo que mais gostava e os jogou no rio, mas eles caíram perto da margem e as marolas logo trataram de trazê-los de volta: era como se o rio não quisesse tomar-lhe o que de mais precioso possuía, já que ele também não tinha levado o pequeno Kay. (ANDERSEN, 2013, p. 0)

Constatamos na citação o quanto as águas do rio configuram-se como um espaço liso, pois esse nunca permanece parado, mas sim em contínuo movimento e essa mobilidade conduz Gerda até a casa da feiticeira. Para Deleuze e Guattari (1997), o espaço liso é nômade e sua superfície pode se expandir em diversas direções. Sua propagação é descentrada, podendo sofrer mutações.

Como o rio demonstrava, por meio de marolas que ele não havia levado o menino, Gerda entra em um barco e as marolas conduzem-na por um caminho desconhecido e indeterminado. Ao ver as margens do rio ficando muito distantes, ela se assusta e começa a chorar, pois não havia mais formas de voltar à segurança de seu lar, o medo toma conta dela.

O barco será o meio responsável por retirá-la do espaço estriado, ordenado, no qual vivia, ou seja, da sua casa e da cidade, conduzindo-a pelo espaçamento liso, representado pelo rio. “O barco seguia, empurrado pela correnteza. A pequena Gerda ficou sentada imóvel, descalça, de meias apenas: seus sapatinhos vermelhos flutuavam atrás do barco, mas não conseguiam alcançá-lo, já que este aumentava sua velocidade.” (ANDERSEN, 2013, p.10).

Gama-Khalil (2012) relaciona os espaços lisos estudados por Deleuze e Guattari com o espaço heterotópico de Foucault, assim como estriado ao utópico. Já que o barco se move por meio das águas, é possível dizer que o objeto é uma heteropia. Sobre a embarcação na qual a menina entra, Foucault (2001, p.422) afirma que “é a heteropia por excelência. Nas civilizações sem barcos os sonhos se esgotam, a espionagem ali substitui a aventura e a polícia, os corsários.” Temos, dessa maneira, a compreensão do motivo necessário para que Gerda abandonasse tudo e fosse ao encontro de Kay, na medida em que era preciso recuperá-lo e trazê-lo de volta para que eles fossem felizes outra vez.

Como não havia caminhos de volta, ela se vê obrigada a aceitar sua aventura e as dificuldades de seu caminho. Sua primeira dificuldade se dá quando ela chega à casa de uma anciã que a enfeitiça para que ela nunca a deixe, essa parte da novela é intitulada como “O jardim de flores da mulher que conhecia feitiços”. Para a menina se sentir mais confortável, a velha dá a ela edredons de cor vermelha e a casa também possuía janelas da mesma cor e inclusive o rosto de Gerda era parecido com uma rosa. Esses recursos espaciais e a coloração vermelha foram ressaltados a fim de que a pequena se sentisse em casa e nunca abandonasse a feiticeira, visto que ela desejava ter companhia. Rodeada com a cor que tanto amava e representava as rosas de sua casa, ela seria capaz de estar confortável nesse novo lugar, podendo se esquecer de seu querido amigo.

Durante muito tempo, a felicidade toma conta dela, brincando no pomar entre as cerejeiras e as flores, levando-a a se esquecer de Kay. Para que Gerda nunca se recordasse de seu jardim, da sua jornada e de Kay, a velha penteia o cabelo de Gerda, fazendo-a esquecer-se de sua história, e esconde as rosas sob a terra, onde elas permanecem por um longo período. Contudo, no momento em que vê uma flor pintada no chapéu da velha, suas memórias retornam:

No dia seguinte, de novo brincou com as flores sob o sol quente, e assim passaram-se muitos dias. Gerda conhecia cada uma das flores, mas por maior que fosse seu número, ainda assim achava que faltava uma, embora não soubesse qual era. Um dia, olhando para as flores pintadas no chapéu de abas largas da velha, notou que a flor mais bonita que havia nela era justamente uma rosa. A velha tinha esquecido de retirá-la do chapéu na ocasião em que as fizera sumir no jardim. (ANDERSEN, 2013, p. 11)

Prestando atenção no chapéu da velha, Gerda se lembra das rosas plantadas nas caixas de sua casa e de Kay. As rosas representam o elo espacial entre os amigos e também remetem à segurança do lar, lugar para onde ela voltaria somente após ter resgatado Kay. Mesmo quando a velha havia escondido as rosas, a pequena sentia que no jardim faltava alguma coisa e, ao lembrar-se de sua missão, todas as rosas, antes enterradas, reaparecem no jardim e conversam com a menina. As rosas são o motivo para que ela continue a percorrer sua jornada, uma vez que, para ambos, a flor evoca tempos de alegria, da felicidade de estarem em casa sempre juntos, com a avó, unidos como irmãos.

Nesse momento, ela descobre que não deve mais ficar nesse lugar, pois seu amigo continua perdido. É possível notarmos que jardim é uma fronteira, um microespaço que a prende do mundo de fora, o macroespaço. De acordo com Foucault, esse espaço do jardim também pode ser heterotópico, por ser capaz de sintetizar o macrocosmo no microcosmo.

A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis. [...] o exemplo mais antigo, talvez, seja o jardim. Não se pode esquecer que o jardim, espantosa criação atualmente milenar, tinha no Oriente significações muito profundas e como que sobrepostas. O jardim tradicional dos persas era um espaço sagrado que devia reunir dentro do seu retângulo quatro partes representando as quatro partes do mundo, com um espaço mais sagrado ainda que os outros que era como o umbigo, o centro do mundo em seu meio (é ali que estavam a taça e o jato d água); e toda a vegetação do jardim devia se repartir nesse espaço, nessa espécie de microcosmo. [...] O jardim é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo. (FOUCAULT, 2009, p. 418)

Como frisado pelo autor, o jardim é a justaposição de vários lugares, um espaço não linear, no qual as diversas flores sintetizam o mundo, elas são espaços nesse

microcosmo que representam espaços no macrocosmo. Esse espaço faz com que Gerda se sinta em casa por um tempo, mas, com o tempo, ela percebe que esse espaço não era como a sua morada e um objetivo maior estava a sua espera, era preciso retomar sua jornada, fugindo daquele lugar.

Aproveitou para fugir até onde o jardim terminava. A porta que se abria para ele estava fechada, mas ela sacudiu com força a maçaneta enferrujada e conseguiu abri-la, correndo em seguida, de pés descalços, para o vasto mundo lá fora. Por três vezes olhou para trás para ver se havia alguém em seu encaço, mas não havia ninguém. [...] quando olhou à sua volta, percebeu que o verão havia acabado e que o outono já ia adiantado, coisa que não se podia sentir no interior do maravilhoso jardim, onde o verão era eterno [...]. (ANDERSEN, 2013, p. 14)

Escapando daquele espaço prisional e se reencontrando com o vasto mundo, Gerda verifica que no jardim de maravilhas, onde até as flores são capazes de contar suas histórias, como veremos no próximo capítulo, o tempo não sofre nenhuma transformação, sendo eternamente verão e as flores estão sempre desabrochando. Interessante notar que, nesse caso, o espaço prisional é projetado como um lugar bonito e bom, o jardim, que é normalmente construído e percebido como uma topofilia. Acontece que essa topofilia porta em seu interior uma topofobia, na medida em que se configura como uma prisão e impede a jornada de Gerda em busca de seu amigo e em busca de si. Nesse sentido, Andersen nos oferece espaços que são complexos e paradoxais. Como já observamos anteriormente, Bakhtin (1998, p.211) nomeia como cronotopia as relações entre o decorrer do tempo e a vivência em determinado espaço. Nesse espaço, contudo, o lugar estava congelado no período do desabrochar das flores e o tempo era fixo também, não permitindo seu crescimento ou modificação. Enquanto, lá fora, as estações do ano passavam e ela continuava sem notícias de Kay. Saindo pelo portão, ela constata que o outono chegara, tornando tudo cinzento e pesado, frio e as folhas do salgueiro já estavam amarelas, noticiando a chegada do outono. Gerda sente essa mudança temporal como um horror, um medo de estar perdendo a chance de descobrir pistas de como localizar o menino, além de representar novos perigos em sua jornada.

A próxima jornada da menina ocorre no capítulo intitulado “Príncipe e Princesa”. A estação havia mudado e o inverno já mostrava seus atributos, quando um grande

corvo apareceu para ela, saltitando na neve. Mais uma vez, o insólito está presente na narrativa, já que o animal é capaz de usar a fala humana para se comunicar, e percebemos que para Gerda “o mundo inteiro se torna maravilhoso e o próprio maravilhoso se torna o habitual (sem deixar de ser maravilhoso).” (BAKHTIN, 1998, p. 269)

Imediatamente, sem se questionar a respeito da situação estranha e sobrenatural, o seu mundo já havia se tornado distinto e repleto de acontecimentos sobrenaturais, Gerda pergunta a ele se alguém no reino tem notícias de seu amigo. Ele diz não saber muito, mas que no castelo vive uma princesa muito sábia, a qual buscava um noivo com tanto conhecimento quanto o seu.

O castelo, conforme enuncia Bakhtin (1998, p. 351-352), pode ser também considerado um cronotopo, uma vez que seu espaço é marcado pelos séculos dos mobiliários, das armas, dos retratos de ancestrais e nas relações entre as sucessões dinásticas, além das gerações que ali viveram. A princesa desse lugar mostra seu poder por intermédio de sua sabedoria, a qual levou anos para ser adquirida por meio de leituras dos jornais do mundo inteiro, mas seu profundo conhecimento estava em sua capacidade de lê-los e esquecer-los depois. Novamente é o paradoxo que norteia os sentidos construídos na narrativa. Ler os jornais e depois esquecer denuncia a efemeridade das notícias publicadas. Os conhecimentos que não se apagam são aqueles inerentes à condição humana. Percebemos que, assim como o castelo, que é transcrito como uma cronotopia, devido sua temporalidade e seu acúmulo de objetos, o jornal também possui a diversidade de objetos e tempos, contudo essa diversidade é evanescente.

O corvo conta a Gerda que um dia a princesa decidiu se casar e o jovem príncipe seria escolhido entre aqueles que fossem capazes de se articular de maneira clara e se sentissem em casa na nova morada real. Contudo, não foi fácil encontrar alguém, dado que

[o]s pretendentes surgiam aos borbotões, havia muita correria e ânsia para se apresentar, mas não deu em nada, nem no primeiro nem no segundo dia. Todos sabiam se expressar muito bem quando estavam na rua, mas assim que atravessavam os portões do castelo e viam a guarda com seus uniformes prateados, nas escadarias os criados vestidos de ouro e as grandes salas iluminadas, assombravam-se. (ANDERSEN, 2013, p. 14)

Como descrito, temos aqui a relação de topofobia, quando os pretendentes entravam no castelo e visualizavam a grandeza do espaço em que a princesa vivia, já que eles não eram capazes de conversar com a princesa de forma natural. Era impossível para os homens tentarem conquistá-la, pois a riqueza do lugar, a maneira como os soldados de prata e os criados de ouro se comportavam, amedrontava-os. No terceiro dia, um rapaz modesto e sábio apareceu na cidade a fim de colher um pouco da inteligência da princesa. Esse homem não sentiu aversão ao lugar que a princesa mora, mas sim, uma sensação de topofilia. Impressionada com a postura do rapaz e sua habilidade em se comunicar, a princesa se casa com ele.

Acreditando ser Kay, nossa heroína implora para entrar, mas por estar sem sapatos, é proibida. Então o corvo pede ajuda a sua namorada, a qual trabalha no lugar. Quebrando as regras, a corva caseira leva-a ao encontro do príncipe e da princesa. É interessante observar a presença de animais no conto, que agem como seres humanos, no caso, ambos os corvos trabalham para o reino. Duarte (1995, p.69-70) explica que no universo de Andersen “Todos animais, plantas, coisas e seres fantásticos possuem a capacidade de compreender a fala do homem e nela se expressarem. As suas faculdades são humanas, pensam e raciocinam, sentem e vivem como seres humanos.”. A esse respeito, Ricardo Azevedo também ressalta que os

vestígios das mais antigas tradições, que costumam impregnar muitas das manifestações culturais inventadas pelo povo e a crença na existência de forças divinas e transumanas. [...] o princípio de que os homens, animais, vegetais, minerais, o universo enfim, fariam parte de um único todo, o cosmo. Consequentemente, haveria uma prevalência dos valores coletivos em relação aos valores individuais, afinal, por este viés, o homem seria apenas parte de uma imensa engrenagem. Daí, também, ideias como as que imaginam que o homem possa falar com os animais e as imagens de animismo e personificação. (AZEVEDO, 2001, p. 286)

Dentro do castelo, Gerda observa sombras de cavalos e cavaleiros se movendo na parede. A corva explica que são os sonhos das pessoas nobres que ali habitam. O animal conta que nesses momentos de suspensão, eles saíam por uma caçada. Qualquer pessoa, assim, poderia contemplar suas faces durante o sono. Como as personagens desse espaço são de uma classe social abastada, os seus sonhos são despreocupados e felizes.

De acordo com Sigmund Freud (1976, p.62): “Nos sonhos está a verdade: nos sonhos aprendemos a conhecer-nos tal como somos, a despeito de todos os disfarces que usamos perante o mundo, sejam eles enobrecedores ou humilhantes”. A corva, assim, questiona que, se um dia Gerda alcançasse uma posição social melhor, se ela permaneceria tão generosa e boa como era. Todavia, essa indagação fica sem resposta. É um questionamento rico em complexidade, colocando em reflexão o maniqueísmo e a linearidade das personagens nos contos de fadas. Gerda é boa porque é pobre, mas, se não fosse, sua bondade seria mantida? O silêncio de Gerda abre um vazio narrativo e enche de complexidade a história de Andersen.

Ao encontrar o príncipe e a princesa, Gerda chora por Kay não estar naquele lugar. Eles a acalmam e permitem que ela descansa na cama de lírio vermelho. Nesse lugar, ela sonha com Deus, anjos e com Kay juntamente com ela, puxando um trenó. O sonho de Gerda, diferente dos da realeza, revela o desejo íntimo de seu coração. Ceserani (1996, p.73) afirma ser comum em narrativas fantásticas a passagem da dimensão da realidade para a do sonho, lugar do insólito.

Além disso, esse cronotopo do encontro faz com que Gerda chegue à conclusão de que todos os seres, independentemente de ser humano ou animal, todos são muito bons para ela. A generosidade das pessoas ao compreenderem a grandeza de sua busca, ajuda-a a ter coragem de enfrentar os desafios do caminho o qual ela deve percorrer.

Quanto ao espaço do castelo, as salas eram enfeitadas com flores e tudo que se via “maravilhava o olhar” (ANDERSEN, 2013, p.17). A câmara onde dormiam a princesa e o príncipe era mais majestosa ainda e suas camas eram como dois lírios. A da princesa era branca e a do príncipe, vermelha. Mais uma vez a cor vermelha da coragem e das flores que remetem à sua casa estão presentes na narrativa. Tanto o espaço da bruxa, quanto a do castelo da princesa possuem objetos análogos à sua vida na cidade grande e ao seu destino.

Um tempo se passa até Gerda deixar o castelo. Essa passagem é marcada pelo casamento do corvo da mata e da corva caseira, os quais começam a trabalhar para os nobres para um dia possuir uma aposentadoria. Como seres dotados de características humanas, suas preocupações também são iguais aos dos seres racionais. Os animais, nesse contexto, pertencem à classe proletária, enquanto, o príncipe e a princesa representam a riqueza. Ainda que haja uma oposição entre os grupos, percebemos que

as personagens não são, nesse caso do castelo, exploradas ou maltratadas por sua inferioridade. Há, na história, constante remissão à sociedade capitalista. Elementos metaempíricos e insólitos do cenário fantástico que se coadunam a elementos empíricos, sólidos, movendo possivelmente o olhar do leitor para a reflexão sobre o seu mundo. Nesse caso, a fantasia encontra-se a serviço da reflexão sobre o real.

Outra morada real é ressaltada na narrativa e esta era a morada dos ladrões. Esse espaço intimidava a pequena, diversamente do castelo da princesa e do príncipe com seus guardas prateados e servos de ouro. As classes sociais diferentes entre uma e outra são claras nesse espaço, quando o confrontamos com o espaço em que Gerda vivia.

Foi quando a carruagem parou no pátio de um castelo de ladrões, um castelo rachado de alto a baixo, com corvos e abutres esvoaçando nas fendas abertas, enquanto enormes cães, que pareciam capazes de engolir uma pessoa inteira, davam saltos para cima, mas não latiam; era proibido.

No chão de pedra de um grande e velho salão impregnado de fuligem queimava um fogaréu; [...] (ANDERSEN, 2013, p. 21)

Observamos que esse castelo não apresentava suas esplendorosas marcas do tempo e gerações, mas, sim, eram marcados pela fuligem e animais que estão relacionados a eventos de morte, tanto o corvo quanto o abutre se alimentam de restos de cadáveres. Já os cães são descritos como capazes de se alimentar de um ser humano. Todo o lugar coopera para que a sensação de que um assassinato prematuro possa ocorrer com Gerda. É produtivo pensar aqui como Andersen trabalha com realidades diversas em seus contos, não deixando de lado realidades adversas. Em seus outros contos, temas como a pobreza, a rejeição e o preconceito se fazem presentes. E, no caso da narrativa em análise, temos a oposição entre um castelo mágico e belo e um castelo real e horrendo, possibilitando ao leitor o contato com situações que podem fazer-lhe refletir sobre a condição humana.

Além disso, notamos que esse encontro com a pequena ladra faz com que Gerda perca tudo material, além de não ter esperanças, levando-a a temer a morte. O espaço da estrada facilita o saque, mas ao descobrir sobre a longa busca pelo amigo, a ladra permite que Gerda retome ao seu caminho original, possibilitando também a liberdade do animal de estimação. Sobre esses encontros Bakhtin revela:

[n]o romance, os encontros ocorrem frequentemente na “estrada”. Ela é o lugar preferido dos encontros casuais. Na estrada (“a grande estrada”) cruzam-se num único ponto espacial e temporal os caminhos espaço-temporais das mais diferentes pessoas, representantes de todas as classes, situações, religiões, nacionalidades, idades. Aqui podem se encontrar por acaso, as pessoas normalmente separadas pela hierarquia social e pelo espaço, podem surgir contrastes de toda espécie, chocarem-se e entrelaçarem-se destinos. (BAKHTIN, 1997, p.348-349)

Assim, esse espaço da estrada permite que Gerda tenha os principais encontros que dão a ela informações e objetos para que chegue ao reino da Rainha da Neve. A estrada é, pois, uma constante na trajetória de Gerda. Esse cronotopo define não só a busca que Gerda realiza, mas principalmente sua construção interna, identitária, subjetiva. Na medida em que caminha na estrada e realiza encontros com outros personagens, ela modifica-se internamente. Pois, como já havíamos observado até então, nenhuma das outras narrativas havia possibilitado referências relevantes de onde estaria Kay. Mas, ainda assim, são importantes esses espaços de desafios que a encaminham até o castelo dos ladrões e a levam a um amadurecimento em suas ações. Observe o excerto em que as pombas contam a ela onde seu amigo se encontra

- Ruh! Ruh! Nós vimos o pequeno Kay. Quando ainda éramos filhotes e estávamos no ninho, vimos uma galinha branca passar carregando nas costas seu trenó; Kay ia sentado na carruagem da Rainha da Neve, que corria rente à mata. [...]
 - O que vocês estão dizendo aí em cima? Para onde foi a Rainha da Neve? Vocês sabem? perguntou Gerda.
 - Foi para a Lapônia com certeza, onde a neve e o gelo são eternos! Pergunte só a rena presa na corda.
 - Lá há gelo e neve, é um lugar abençoado e bom! disse a rena. Lá se anda em liberdade pelos grandes vales fulgurantes. A Rainha da Neve tem ali a sua tenda de verão, mas já o seu castelo fica mais longe, na direção do Polo Norte, naquela ilha que se chama de Spitsbergen. (ANDERSEN, 2013, p. 21-22)

Observamos que as pombas fornecem duas informações a respeito de onde encontrar a Rainha da Neve. Segundo elas, na Lapônia, o frio é intenso, eterno e a Rainha detém uma tenda de verão no local. A Lapônia faz parte da Finlândia, país localizado no norte da Europa; nela há um dos picos mais altos da região e os dias com baixas temperaturas são mais recorrentes do que o calor do verão. Contudo, o frio não é eterno, pois é possível haver dias quentes, motivo pelo qual a Rainha construiu, segundo

a rena, um lugar onde passar os seus dias de verão. Além disso, as histórias a respeito do Papai Noel e suas renas mágicas remontam a esse país, no qual se encontra sua casa. Já o castelo fica em Spitsbergen, ponto mais distante do primeiro, situado na maior ilha do arquipélago de Svalbard, na Noruega, no qual a neve nunca cessa.

Gerda segue sua viagem com a rena e encontra a casa da lapã. A condição social inferior, como a da pequena ladra, é revelada na descrição da residência da velha senhora que mora em um lugar simples e pobre:

Quando pararam, estavam ao lado de uma casinha de aspecto miserável. O telhado chegava ao chão, e a porta era tão baixa que a família era obrigada a arrastar-se de barriga para sair ou entrar. Não havia na casa ninguém, a não ser uma velha, uma mulher lapã que fritava peixe junto à lamparina de óleo de baleia. (ANDERSEN, 2013, p. 24)

É importante notar a descrição dessa casa, com seu aspecto miserável. Ao longo de toda narrativa, podemos perceber que há diversos personagens que fazem parte de uma classe social baixa, como a lapã, a pequena ladra e os próprios personagens principais, Kay e Gerda. Segundo Canton (2005, p.08), Andersen sempre se identificou com os mais fracos, dando a eles um verdadeiro poder, como foi visto ao longo das narrativas em que eles aparecem. Todos, apesar da miséria em que vivem, possuem o coração nobre, capaz de ajudar aqueles que precisam. Mesmo a ladrazinha, a qual, no início, mostrou-se perigosa, preparada para matar, ao ouvir o relato de Gerda, decide libertá-la para que continue sua busca. Esse recurso é recorrente em outras obras do autor, como “O patinho feio”, “Sapatinhos Vermelhos” e, inclusive, “A Vendedora de Fósforos”, como enunciamos anteriormente. O último conto exemplificado apresenta como tema a fome e a falta de compaixão das pessoas pelos necessitados. Sem o que comer, a menina tentava vender fósforos. Sem compradores, a desnutrição e o frio a levam à morte. Contudo, conforme fica sugerido no final do conto, ela encontra a felicidade no pós-vida ao deixar o egoísmo dos homens.

Retomando a obra em estudo, percebemos que a casa da mulher lapã é simples, pobre e nem mesmo papel ela possui para escrever uma mensagem para a mulher fina, foi preciso a pele de bacalhau-seco para servir de suporte e transmitir a mensagem. Contudo, a velha mulher detém o conhecimento necessário para aconselhar a pequena menina para seguir o seu caminho e se encontrar com a fina, detentora de poderes

mágicos, capaz de ajudar Gerda a vencer a Rainha da Neve. Assim, o arquétipo do velho aparece com frequência nos contos de fadas, pois ele auxilia o herói a recobrar suas forças para seguir em frente:

O Velho sempre aparece quando o herói se encontra em uma situação desesperadora e sem saída, da qual só pode salvá-lo uma reflexão profunda ou uma ideia feliz, isto é, uma função espiritual ou um automatismo endopsíquico. Uma vez que o herói não pode resolver a situação por motivos externos ou internos, o conhecimento necessário que compense a carência, surge sob a forma de um pensamento personificado, isto é, do velho portador do bom conselho e ajuda. (JUNG, 2000, p.214-215)

Gerda chega a Lapônia sem forças, incapaz de contar sua própria história. Lembremo-nos de que Gerda enfrenta as intempéries do tempo interruptamente frio quase totalmente despida, sem sapatos e agasalhos. A velha dá comida e bebida para aquecê-la e, após isso, ela se põe a escrever um recado para a mulher finesa. Notamos que a função dessa personagem é orientar a protagonista e fazê-la recobrar a força física que havia perdido devido ao frio rigoroso.

Na sequência, Gerda continua sua aventura e sai ao encontro da finesa. No caminho, a rena e a menina observam as auroras boreais, como os seus belos fogos azuis. O fenômeno, como dito anteriormente, reflete colorações diversas, contudo a cor vermelha é a grande ênfase. Retomando ao significado da cor vermelha, Gerda se encontra próxima ao seu encontro com Kay e, após uma longa viagem, as provações se encontram quase no fim e é preciso coragem para enfrentar o possível embate entre ela e a Rainha da Neve.

Ao chegar à casa da finesa, mais uma vez constatamos o destaque nas condições sociais da mulher, pois a casa não tinha porta, por esse motivo a rena e a menina tiveram que entrar pela chaminé. Entregam a ela o bacalhau-seco com a mensagem, que ela lê três vezes, como se tentasse decorar. O número três é importante nesse momento e representa o Céu, exprimindo a ligação entre Deus por meio do intelectual e o espiritual (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p. 960). A relação entre o profano e o celestial permeia toda a obra, desde seu início com o demônio e, ao longo das histórias, quando Gerda recorre ao Padre-Nosso nos momentos de maiores dificuldades.

O último espaço que temos descrito é a do castelo da Rainha. Diferentemente dos outros, esse não possuía nada, era vazio, eternamente igual, sem mudanças, desabitado, não havia uma memória, nada sobre o que se contar. Esse lugar provavelmente reflete a própria identidade da Rainha, uma mulher de beleza fria, indiferente e sem sentimentos. Não havia nada que fosse alegre naquele lugar, apenas seus grandes salões constituídos de neve, iluminados pela aurora boreal. Inclusive, com o propósito de levar o frio para os vulcões Etna e Vesúvio, a Rainha abandona Kay sozinho, quase morrendo devido seu coração estar se transformando em um bloco de gelo. Veja a descrição abaixo de como era composto esse ambiente:

Aqui não havia nenhuma alegria, nem mesmo por vezes um baile de ursos, em que a tormenta tocasse a música e os ursos polares andassem eretos sobre as patas traseiras, ostentando as melhores maneiras. Nunca uma festa dançante, com palmas nas coxas e batidas na boca; nunca uma conversa fiada, à hora do café, das brancas senhoritas raposas. Eram vazios, grandes e frios os salões da Rainha da Neve. As luzes da aurora boreal fulgiam com tamanha exatidão que era possível prever-se quando chegariam ao auge, e quando ao ponto mínimo de intensidade. Lá dentro, no meio do imenso salão vazio, via-se um lago congelado rachado em mil pedaços, mas cada pedaço era tão igual aos outros que o conjunto chegava a parecer uma verdadeira obra de arte. E no meio desse lago, quando estava em casa, assentava-se a Rainha da Neve, que gostava de dizer que se sentava sobre o próprio espelho da razão, o único e mais perfeito que havia no mundo. (ANDERSEN, 2013, p.27)

Notamos que, por ser a Rainha, ela se senta no meio desse lago onde se encontra um espelho, denominado como espelho da razão devido à sua perfeição. Foucault (2009, p. 415) relaciona esse objeto a uma utopia, pois é um espaço sem lugar, uma vez que a imagem que é possível enxergar de uma pessoa não está lá na realidade, sendo virtual a imagem refletida, por encontrar-se lá longe, onde, na verdade não está. Além disso, é também uma heterotopia, já que o espelho existe e reflete o ambiente que ocupa. Consequentemente, o olhar retorna do espaço virtual e nesse mesmo lugar a pessoa começa a se constituir. O espelho, assim, pode ser considerado uma experiência mista, uma heterotopia, no qual o espaço em que alguém se olha é real; mas ao mesmo tempo irreal, uma utopia, já que para ser percebida, ela precisa passar pelo ponto virtual que se encontra bem distante.

Então, o espelho da Rainha da Neve é uma utopia e uma heterotopia. Apesar de ser visto como algo único, na verdade, apenas mostrava, lá longe, sua forma virtual, irreal de uma pessoa que ela não era: uma mulher bela, encantadora, com os olhos brilhantes como estrelas, mas não sem repouso ou calma neles, conforme Kay a descreve. No castelo em que morava não havia absolutamente sequer um objeto para ser refletido, era simplesmente constituído de grandes salões frios. O único a ser contemplado nele era ela mesma e, nesse lugar sem absolutamente nada, ela se compunha igualmente como o espaço que habitava: gélida, indiferente, vazia. Até mesmo Gerda ao observar em sua volta afirma “- Como está frio aqui! Que lugar imenso e vazio!” (ANDERSEN, 2013, p.30), demonstrando a ausência de felicidade nesse espaço.

Nesse trecho, ainda é importante ressaltar a divisão do lago congelado feita em mil pedaços iguais, parecendo uma obra de arte. Essa igualdade, de acordo com Maciel (2000, p.12) e os estudos de Deleuze e Félix Guatarri, remete a um espaço estriado, o qual possui funções formadas e sedimentadas, ou seja, organizadas. Dessa forma, mais uma vez, percebemos que essa ordenação remete à imutabilidade da Rainha da Neve.

Quando Kay e Gerda retomam as suas moradas, a estação primaveril avançava, o ponteiro do relógio se movia, marcando a modificação desses seres. Apenas os corações deles se mantinham inalteráveis, como crianças, mas as novas experiências vividas deixaram neles marcas e rupturas com o seu eu do passado, demonstrando que não era mais possível serem iguais. O tempo e os espaços por onde eles passaram são os responsáveis por essa transformação e, por isso, levando em conta os estudos de Bahktin (1997, p.234), os motivos da alteração da identidade de uma personagem comunica-se com todos os que estão a sua volta com outros humanos e com a natureza. Vemos, dessa forma, a necessidade da personagem de buscar novos lugares amigos e aliados em sua busca, como destacado anteriormente.

Portanto, notamos que por toda a aventura da pequena Gerda o tempo e o espaço são indissolúveis. A cronotopia da estrada marcada pelos encontros e pela temporalidade apresentada por meio das estações do ano contribuem para que a menina consiga chegar ao castelo da Rainha da Neve e resgatar Kay, além de viabilizar o crescimento individual de ambos amigos. Os estudos de Bahktin, dessa maneira, nos demonstram que não há formas de dissociar geografia e história. O autor salienta:

A capacidade de ver o tempo, de ler o tempo, o espaço e, simultaneamente, de perceber o preenchimento do espaço sob a forma de um todo em formação, de um acontecimento, e não sob a forma de uma tela de fundo imutável ou de um dado ponto. A capacidade de ler em todas as coisas – seja na natureza ou nos costumes do homem e até em suas ideias (em seus conceitos abstratos) -, os índices da marcha do tempo. (AMORIM, 2006, p.112 apud BAHKTIN, 1970, p.232)

Concluindo, percebemos que os espaços percorridos pela menina, a fim de resgatar o seu melhor amigo são constantemente marcados pela presença das estações do ano e, a cada uma, nossa personagem tem um novo encontro, com um aprendizado, um crescimento e variadas ajudas para que haja a possibilidade de que ela alcance o lugar de maior dificuldade, o castelo gelado da Rainha da Neve. Sem esses ambientes e suas temporalidades não seria possível Gerda conseguir realizar o seu intuito e completar o seu desejo de levar o pequeno Kay para casa. Assim sendo, a cronotopia, na obra, encontra-se atrelada a toda a narrativa, facilitando o deslocamento e proporcionando sua metamorfose com a passagem do tempo, transformando a personagem em uma pessoa adulta.

1.4 – O MEDO DAS PERSONAGENS

O medo do desconhecido é um dos sentimentos mais antigos que o homem pode nomear (LOVECRAFT, 1987). Acontecimentos estranhos e fatos impossíveis de explicação sempre estiveram presentes permeando nossas vidas e nos assustando. Gerda e Kay lidam com esse sentimento ao longo de toda a narrativa; o garoto ao ser levado pela Rainha da Neve e tentar compor a palavra eternidade para se livrar do domínio da Rainha, e Gerda, durante toda a sua jornada.

Kay é tomado pelo temor, primeiramente, quando, certo dia, brincando na neve com os meninos ariscos da cidade, avista a carruagem-trenó da Rainha na praça da cidade, atrela o seu trenozinho e a mulher o leva embora para o seu castelo. Nesse momento, todo o seu ser é tomado pelo medo ao perceber sua impossibilidade de se soltar da carruagem-trenó da Rainha.

Segundo Lovecraft (1987, p.1), “A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido.” Dessa forma, uma mistura de terror, pavor, ansiedade e medo da morte irão atingir Kay, quando ele se vê impossibilitado de se desatrelar da carruagem:

Por duas vezes a carruagem-trenó contornou a praça e, num instante, Kay atrelou nela seu próprio trenozinho, e agora seguia com ela. Andava cada vez mais depressa, chegando já à outra rua. Nesse momento quem dirigia a carruagem-trenó virou-se e amavelmente cumprimentou Kay; era como se conhecessem havia muito tempo. Cada vez que Kay pensava que era hora de desatrelar-se a pessoa voltava a cumprimentá-lo, e assim Kay prosseguia. (ANDERSEN, 2013, p. 7)

Sem nem ao menos tomar ciência sobre a pessoa responsável por conduzir a carruagem, levado pela sua curiosidade, Kay fica preso ao objeto. De acordo com Stephen King (2012, p. 14) “[o] Desconhecido nos amedronta...mas nós adoramos dar uma olhadinha nele às escondidas.”. Vendo-se nessa situação inesperada, o menino tenta sair dela. Contudo não consegue, porque a mulher cumprimentava-o amavelmente e, sentindo que já a conhecia, continuava permitindo que seu trenó ficasse ligado ao dela.

A ansiedade começa a tomar conta do menino, a neve a ficar forte e ele não conseguia desamarrar a corda por mais que tentasse:

Num instante ultrapassaram a porta da cidade, e começou a nevar tão fortemente que o menino não conseguia enxergar um palmo adiante do nariz, enquanto prosseguiam em carreira desabalada. Kay tentou se livrar, desamarrando a corda que ligava à carruagem-trenó, mas não adiantou; seu trenozinho estava bem preso, e já agora andava à velocidade do vento. (ANDERSEN, p. 7)

King (2012, p.25) ressalta que a experimentação desse horror explícito é atrelada à sensação da ansiedade. Esse medo/horror explícito, na narrativa em análise, é representado pela Rainha da Neve e as tentativas em vão de Kay tentar se soltar, e todo esse contexto conduz a uma profunda sensação de ansiedade, tudo vai sendo deixado para trás, as pessoas que ele ama e sua cidade natal. Além disso, contribuindo para que o horror se torne maior, começa a nevar bastante. O distanciamento do espaço conhecido e o deslocamento para o espaço desconhecido são motivos suficientes para o medo do pequeno Kay avolumar-se.

Como representação do seu temor, o menino começa a gritar fortemente, mesmo não havendo quem possa ajudá-lo, devido à velocidade com que a carruagem da Rainha voava:

Ele então gritou em altos brados, mas não havia ninguém que o ouvisse, e a neve caía em flocos espessos, e o trenó voava; volta e meia dava um pulo, e era como se estivesse passando em disparada sobre valados e cercas. Aterrorizado, ele quis rezar um Padre-Nosso, mas tudo de que se lembrava naquela hora era da tabuada de multiplicação. (ANDERSEN, 2013, p. 7)

O fato de a carruagem-trenó ser capaz de voar assusta o garoto. Lovecraft (1987, p.2), ressalta que diante de uma situação inexplicável, a reação é sempre o medo. Para fugir dessa sensação, o garoto tenta recorrer à religião, rezando um Padre-Nosso, a fim de afastar o profundo medo que toma conta dele. Contudo, apenas irá se recordar da tabuada da multiplicação. Kay tenta se ligar à força divina para ajudá-lo e afastá-lo da viagem sobrenatural que ele está prestes a iniciar, mas a racionalidade do mundo humano toma conta de sua mente. É como se a fê não fosse capaz de anular o mal; nesse sentido, a referência à tabuada é como se lembrasse a Kay que ele deveria acionar a

razão, porque só ela poderia oferecer a ele alternativas de salvação. Em relação ao sobrenatural positivo, ligada à religião, e ao negativo, Furtado ressalta:

já não se torna nocivo o emprego de elementos do sobrenatural religioso positivo se a sua intervenção no desenrolar da história for superficial e episódica. Quando tal acontece, a sua função reduz-se quase sempre a antagonizar os elementos negativos da fenomenologia meta-empírica, diminuindo-lhes o impacto ou anulando-os. Tal efeito é frequentemente traduzido na acção pela influência nefasta que os objectos de culto e os gestos rituais exercem sobre figuras ou fenômenos maléficos. (FURTADO, 1980, p.25-26)

No caso desse acontecimento com Kay, sua súplica a Deus é insuficiente, pois a força divina buscada pelo menino não foi capaz de livrá-lo do poder da Rainha da Neve. Assim, a religião não consegue impactar a mulher, uma vez que ela é um ser maléfico e Kay também possui os estilhaços do espelho construído pelo demônio.

Aos poucos, ele vai sendo levado para longe da cidade, das pessoas que conhecia e amava. Dessa forma, ele deixa o conhecido rumo a um lugar completamente diferente. Esse fato faz com que Kay perca sua segurança. De acordo com David Roas (2011, p.81), o fantástico tem o objetivo de desestabilizar o que acreditamos ser verdade. A realidade torna-se estranha, uma vez que há uma transgressão entre o espaço conhecido e não conhecido pela personagem.

Além disso, o fato de ele estar em um ambiente aberto, representado por uma forte nevasca, sem saber o que pode ocorrer logo adiante intensifica esse medo. De acordo com Marilena Chauí (2009, p.33) o espaço aberto nos expõe ao nada, propiciando o mistério e o medo. Assim, a neve pesada faz com que Kay comece a ver galinhas brancas, ou seja, criaturas fantásticas voando em frente à carruagem da Rainha. Seu próprio trenozinho é amarrado em um desses animais.

Tendo em vista as ideias de Todorov e Roas (2011, p.88), percebemos que para o primeiro, o medo não é exclusivo dos acontecimentos fantásticos, pois não dependeria apenas das estruturas formais e temáticas de um texto, mas sim de seu leitor. Todavia, contrariando esses estudos, o segundo autor diz que para o fantástico ser criado é necessária a presença do medo. Concordando com Roas, observamos no trecho anterior que o garoto teme pelo que vá ocorrer com ele diante daquele temporal, ampliando o seu temor e fazendo com que ele associe os grandes flocos de neve a galinhas.

A fim de que o menino não morresse congelado, a Rainha o beija duas vezes, afastando o frio e o aconchegando em sua pele de urso para que o menino nada mais temesse. Durante o primeiro beijo, ele nos revela sua proximidade com a morte:

Ufa! O beijo dela era mais frio do que o gelo, chegando às funduras do coração, que, sabe-se, já tinha por sua vez transformado num meio bloco de gelo. Sentia-se o menino como se fosse morrer, mas esse desconforto durou pouco; logo começou a se sentir bem. Já não o incomodava o frio penetrante. (ANDERSEN, 2013, p.07)

Vemos que, ao receber o beijo, metade de seu coração transforma-se em um bloco de gelo e ele começa a sentir a proximidade de sua morte. Levando em conta os estudos de King, “todos nós concordaríamos que um dos grandes medos com que temos de lidar de modo estritamente pessoal é o medo da morte” (KING, 2012, p.124). A própria Rainha o alerta de que se um terceiro beijo fosse necessário, ele morreria ao recebê-lo, mas o desconforto do frio cortante que o congelava passa rapidamente e ele o esquece, sentindo-se melhor.

Após esse momento de ansiedade e horror pela iminência da morte, o menino se esquece de todas as pessoas que ele ama, pois “[a] Rainha da Neve beijou Kay de novo. A essa altura Kay já tinha se esquecido da pequena Gerda, da avó e de todas as pessoas de sua casa” (ANDERSEN, 2013 p.07), perdendo, inclusive, o medo pela Rainha:

Kay olhou para ela: tão linda que era. Ele não podia imaginar que houvesse um rosto mais sábio e atraente. E nem parecia feita de gelo, como daquela vez em que a vira acenando para ele na janela. A seus olhos ela parecia completa, e já não sentia nenhum medo ao contemplá-la. (ANDERSEN, 2013 p.07)

Vendo apenas a beleza da mulher feita de gelo, ele se sente atraído em contemplá-la e conta a ela todos os conhecimentos matemáticos que uma criança poderia saber. Novamente, temos o antagonismo entre a experiência sobrenatural, no qual a Rainha representa a morte, e as experiências lógicas e racionais que aprendeu no seu mundo prosaico. O medo da morte faz com que ele busque na sua cultura terrena uma maneira de fugir daquela situação. Contudo, esse sentimento havia se esvaído, os beijos dela fizeram com que não houvesse motivos para temer o seu futuro incerto, uma vez que ela deixou de ser uma ameaça de morte.

De acordo com Lovecraft (1987, p.05), uma atmosfera de horror é criada a partir de um momento sufocante e inexplicável de medo. Kay vivência situação semelhante ao ouvir os sons fantasmagóricos de corvos grasnando, da forte tempestade e nevasca. Contudo, mesmo diante dessa situação pavorosa, ele acreditava estar confortável na presença da rainha e dorme aquecido aos seus pés. Contudo criando:

Voavam então na nuvem escura a grandes altitudes, enquanto se ouvia a tormenta que grassava e zunia abaixo, mas a ele o som ameaçador embalava como se tivesse ouvindo velhas canções populares. Voaram sobre matas e lagos, sobre mares e países, lá embaixo zunia o vento frio, os lobos uivavam, a neve faiscava e voavam por ali negros corvos grasnando esganiçados. Acima da nevasca brilhava uma lua grande e clara, e foi através dela que Kay viu lá embaixo a longa, longa noite hibernal. De dia, ele dormiu aos pés da Rainha da Neve. (ANDERSEN, 2013, p.07)

O medo do desconhecido, como supõe Lovecraft (1987), e já afirmado aqui, é um dos sentimentos mais antigos que o homem pode nomear e com o qual conviver. Essa sensação surge quando estamos diante do inexplicável e um ser que representa uma ameaça a nossas vidas. No entanto, essa emoção deixa o coração de Kay e fica aprisionada por um longo tempo. Sua única preocupação no reino gelado da Rainha é encontrar uma forma de compor a palavra eternidade e se livrar do encantamento.

Já Gerda lida com a sensação de horror durante toda a sua aventura. Ela sentia medo do seu amigo estar morto e de não o localizar. Quando entra no barco para dar ao rio seus sapatos “A pequena Gerda ficou muito assustada e começou a chorar, mas ninguém a ouvia [...]” (ANDERSEN, 2013, p.10). Roas (2011, p.18) explica que o desconhecido é uma realidade mais vasta que o conhecido. Assim, nada resta ao ser humano a não ser sentir medo. Na narrativa, o corvo questiona a menina a respeito de estar sozinha “por este vasto mundo afora” (ANDERSEN, 2013, p.14) e ela sente o temor de ouvir a palavra sozinha. Por mais que Gerda, mais adiante, encontre amigos para ajudá-la, deixa claro que na vida o terror é uma emoção contra a qual devemos lutar sozinhos, conforme afirma King (2012).

Outra situação de medo ocorre após a menina deixar o país dos príncipes. A carruagem de ouro, dada por seus amigos anteriores, percorre uma mata escura. Esse espaço aberto, permeado pela noite, chama a atenção de saqueadores que não resistem ao brilho da carruagem.

A carruagem viajava por uma mata escura, mas brilhava como um incêndio tão intenso que chegava a ferir com o seu clarão o olhar dos ladrões; era mais do que podiam resistir.

- É ouro! É ouro! gritavam. Num instante se apresentaram e seguraram os cavalos pelas rédeas, matando os cavaleiros-batedores, o cocheiro e os criados, e puxando Gerda para fora. (ANDERSEN, 2013, p. 20)

Ao se deparar com a preciosidade presente no transporte, o qual consegue iluminar o que era escuro, os ladrões não permanecem indiferentes à situação, eles ficam à espreita para ver o que passava. Isso ocorre, pois, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 671), a cor dourada do ouro remete à luz, ao sol. Dessa forma, era impossível para eles desconsiderarem aquele clarão existente na mata. E, na condição de ladrões, o transporte feito de ouro chama a atenção por ser um objeto valioso, suscetível ao roubo.

Além disso, o valor da carruagem é notado pelos ladrões por meio da visão e Tuan (2012, p.07) frisa que o olhar humano em uma floresta densa é o sentido mais importante. Ele ressalta que isso é percebido ao longo da história dos primatas, os olhos sempre foram maiores do que o nariz a fim de facilitar a visão, sendo o homem um dos poucos seres capazes de notar as cores. Dessa forma, mesmo estando no meio da escuridão, os olhos treinados dos bandidos conseguem notar a passagem de Gerda próximo à morada deles.

Os ajudantes de Gerda são mortos. Ela teria o mesmo futuro de seus amigos, contudo a pequena ladra intervém e pede à mãe para poupar a vida de Gerda. A ladra chefe do bando torna a menina prisioneira

É importante perceber a diferença social entre as duas garotas. Gerda vivia na cidade e, por mais que fosse pobre, foi criada em um lugar grande, na educação religiosa, e sabia se portar como uma menina de bons princípios éticos. Já a pequena ladra não, pois foi mimada pela mãe, vivia em castelos abandonados em meio a florestas, juntamente com um bando de outras pessoas de má índole. Ela foi tão mimada a ponto de mandar em sua mãe. Dessa forma, percebemos que há uma inversão de valores na convivência entre a mãe e a pequena ladra, pois, normalmente, a mãe simboliza a autoridade, mas, nesse caso, a ladrazinha conseguia impor sua vontade e desejos. Observamos, assim, que há um confronto entre as classes sociais, no caso a

heroína da história e a família de ladrões, os quais fazem parte de uma área geográfica marginal. A pobreza desses personagens os conduz à malandragem e os leva a tirar de Gerda seus magníficos presentes dados pela princesa que encontrara no castelo anterior. Além disso, a ladra sabia como agir de maneira experiente durante assaltos, além de manipular uma faca para ameaçar seus prisioneiros.

Mesmo sendo uma situação desfavorável, a convivência com a pequena ladra fará com que Gerda entre em contato com novas experiências, novos posicionamentos sobre o mundo. A idade similar de ambas tornará possível a aproximação entre elas. E, ainda que a situação de prisioneira lhe seja desfavorável, Gerda somará às suas experiências novos modos de ler o mundo.

As duas meninas entram na carruagem e a ladra diz que irá tirar a vida de Gerda caso ela se canse de estar junto dela. Roas (2011, p.82) afirma que o medo é um sentimento despertado em qualquer situação de ameaça, seja ela real ou imaginária. Diante dos últimos fatos, o temor toma conta de nossa aventureira e sem saber qual será o seu futuro, começa a chorar.

Os animais da pequena ladra ficam presos para não fugirem e também sofrem com as intimidações da menina. Ela possui cem pombas, dois canalhas da mata e uma rena. Todo o amor que essa menina dá aos seus bichos é por meio da ameaça, do medo e ainda os prende para não a abandonarem. Dessa mesma forma, ela lida com Gerda. Assim, de acordo com Roas (2011, p.95), o medo físico ou emocional, relaciona-se a uma ameaça física, com a morte e com uma situação terrível. No caso da obra, ela faz uso de uma faca, ou supõe que irá matar aqueles que não respeitam suas regras e ordens.

E a menina tirou uma faca comprida de uma fenda no muro, fazendo-a deslizar na garganta da rena. O pobre animal esticou as pernas de medo, enquanto a ladrazinha ria e puxava Gerda para que se deitasse na cama.

- Dormes sempre com a faca? Perguntou Gerda, olhando um pouco amedrontada para a arma.

- Sim, durmo sempre com a faca, respondeu a ladrazinha. Nunca se sabe o que pode acontecer. (ANDERSEN, 2013, p. 21)

A própria ladra também sente medo de uma possível agressão, uma vez que se ela rouba, ameaça e faz prisioneiros, alguém poderia vir e fazer o mesmo a ela. Assim sendo, sua faca sempre está com ela durante as noites de sono. Gerda tenta contar-lhe

sobre sua aventura com o objetivo de obter sua liberdade; contudo, a ladrazinha passa o braço em torno de nossa heroína a fim de que não houvesse facilidade para uma fuga e por mais que ambas fossem do mesmo tamanho, ela era capaz de impor o medo. Roas salienta o motivo de, enquanto leitores, temermos essas intimidações.

porque matan o, al menos, suponen una amenaza para la integridad física de los personajes con los que se enfrentan. El lector - proyectado emocionalmente en el texto - comparte la angustia experimentada por los personajes ante la violencia y/o la muerte. (ROAS, 2011, p.95)

Assim, a sequestradora representa uma ameaça à integridade física de Gerda, criando uma atmosfera de medo, uma vez que ela poderia passar seus dias sofrendo agressões, havendo a possibilidade de ser morta ou de ficar eternamente presa no castelo dos ladrões, sem notícias de Kay. Envolvidos na emoção, os leitores experimentam a mesma angústia em relação à narrativa, pois, naquela noite, Gerda não dormiu, temendo por sua vida. Ela não sabia se iria viver ou morrer.

Gerda sente-se feliz de, após várias estações, ter alguma notícia consistente do lugar para onde Kay foi levado. No dia seguinte, ela pede à pequena ladra que a liberte, pois havia conseguido pistas de seu irmão de criação. A ladrazinha consente, mas antes era preciso despistar a mãe.

A pequena acorda a mãe que começa a beliscá-la no nariz, o qual fica vermelho e azul. Mais uma vez, a cor vermelha é recorrente na narrativa e, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 946), dentre outros significados, a coloração remete ao amor e a paixão do relacionamento maternal. Após o gesto de carinho, a mãe bebeu o conteúdo de uma garrafa e adormeceu.

Notamos que esse encontro com a pequena ladra faz com que Gerda perca tudo material, além de não ter esperanças, levando-a a temer a morte. O espaço da estrada facilita o saque, mas ao descobrir sobre a longa busca pelo amigo, a ladra permite que Gerda retome ao seu caminho original, possibilitando também a liberdade do animal de estimação.

O medo da morte, em situações de perigo, é uma resposta natural do corpo quando o perigo está sempre à espreita e assola tanto Gerda como Kay. O pequeno garoto é vencido pelo seu temor e pelos beijos da Rainha da Neve e é levado de sua cidade natal.

Já Gerda, como a heroína dessa história, enfrenta-o e consegue conquistar a pequena ladra para ajudá-la buscar informações de seu amigo.

CAPÍTULO 2
O PERCURSO DA HERÓINA GERDA

Neste segundo capítulo, para análise do percurso escolhido por Gerda para salvar seu amigo Kay, será necessário relacionar as decisões e os desejos da personagem, tendo como base a obra escrita por Vladimir Propp, lançada em 1928, nomeada de *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Para análise, utilizaremos a edição de 2001. Nesse texto teórico, o autor russo define uma metodologia de análise para os contos maravilhosos e, ao escrevê-la, sua preocupação era estabelecer uma maneira de classificar e descrever um padrão coerente de estudo. Muitos autores anteriores tentaram fazer o mesmo, contudo, sem êxito. É interessante perceber que o texto de Propp não divide os contos de acordo com os seus temas, mas sim desenvolve uma estrutura que é comum a todos. As narrativas de Andersen, assim como as de Perrault e dos irmãos Grimm, podem ser estudadas por meio das funções elencadas pela morfologia. Nosso objetivo não é engessar a leitura da história em análise por meio de uma interpretação estruturalista, contudo evidenciar que Andersen, mesmo construindo contos de fadas autorais e singulares, e em meio a regularidades e dispersões, segue em parte a estrutura dos contos de fadas primordiais.

Em seu estudo, Propp exemplifica quando se tem as seguintes situações “1. O rei dá uma águia ao destemido. A águia o leva para outro reino; 2. O velho dá um cavalo a Sutchenko. O cavalo o leva para outro reino.” (PROPP, 2001, p.16), temos situações constantes e variáveis. Os nomes das personagens podem até ser diferentes, mas seus atos são os mesmos. Assim, a partir das ações que são similares a diversas obras, verificaremos na nossa as peripécias feitas por Gerda através das funções descritas por Propp. A respeito das funções, o estudioso russo explica que elas são frequentes e básicas a diversas narrativas do gênero, independente da forma como as personagens a executam.

De acordo com as funções, o conto começa com uma situação inicial, na qual temos a apresentação das personagens, do herói e de sua família. Em relação a esse começo, Kaufman e Rodrigues expõem uma ideia semelhante à de Propp

[o] conto é um relato em prosa de fatos fictícios. Consta de três momentos perfeitamente diferenciados: começa apresentando um estado inicial de equilíbrio; segue com a intervenção de uma força, com a aparição de um conflito, que dá lugar a uma série de episódios; encerra com a resolução desse conflito que permite, no estágio final, a recuperação do equilíbrio perdido. (KAUFMAN; RODRIGUES, 1995, p. 21 apud JURAZEKY, 2014, p.39).

No caso de *A Rainha da Neve*, temos dois inícios: na primeira narrativa nomeada como “A que fala de um espelho e seus estilhaços” e na segunda, chamada de “A de um menino pequeno e uma meninazinha”.

Primeiramente, temos a apresentação do bruxo que constrói um espelho e o carrega por todo mundo para refletir as maldades no coração das pessoas. A respeito do objeto mágico, Marinho demonstra que

[o] espelho é um objeto mágico utilizado em muitos contos com funções diversas, como passagem ou como revelação de outros mundos, ou preconizando o futuro. No caso presente, ele tem uma função mágica como uma extensão do olhar, trazendo à vista tudo aquilo que for evocado. Esse elemento é eminentemente maravilhoso, caracterizado tanto pelo seu aspecto mágico e onipotente, capaz de decifrar segredos e monitorar vidas alheias, quanto pela sua inserção absolutamente naturalista no interior da narrativa. (MARINHO, 2009, p.129)

Assim, podemos notar que o espelho é um item mágico que está presente em diversas outras narrativas como em “A Branca de Neve”, em que a rainha se espelhava para se ver como a mais bonita de todo o seu reino e ainda não podemos nos esquecer de *Alice através do espelho*, de Lewis Carroll. Em *A Rainha da Neve*, o espelho desequilibra a situação inicial e conduz ao conflito da história.

Com o tempo, as intenções do bruxo em relação ao item tornaram-se superiores a pequenas travessuras. Ele se reuniu com os seus alunos para levarem o espelho para o plano celestial, onde Deus e os anjos moravam. Contudo, ao se aproximarem, o espelho estremeceu e caiu de suas mãos, espatifando-se na terra em bilhões de pedaços com o mesmo poder do objeto completo. De alguns dos estilhaços foram montadas janelas, que transformavam a forma como os amigos eram vistos; de outros estilhaços foram confeccionados óculos, os quais refletiam a injustiça como sendo a medida correta a ser tomada em qualquer situação.

O bruxo gargalhava enquanto os fragmentos voavam pelo mundo todo até alcançarem na cidade grande onde moravam dois amigos que viviam como irmãos. Essa primeira história incita a trajetória pela qual a protagonista irá passar, pois é a partir dos estilhaços que caem nos olhos e no coração de Kay - e do afastamento deste do lar - que Gerda será movida para a sua aventura, a de resgatar Kay das mãos da Rainha da Neve. Assim, essa primeira narrativa pode ser considerada uma história de origem, pois expõe

o motivo de os dois amigos afastarem-se de suas moradas e realizarem trajetórias que irão modificá-los substancialmente.

Na segunda história, temos o início da narrativa principal, a qual relata sobre Kay e Gerda e a amizade entre eles, suas vidas na cidade grande, suas brincadeiras e crenças religiosas. De acordo com o estabelecido por Propp (2001, p. 66), essa situação inicial pode ser descrita como “definição espaço-temporal”, localizando os protagonistas em seu espaço de origem, familiar, apresentando a vida das personagens antes das modificações que irão desestabilizá-las e conduzi-las a espaços outros, desconhecidos. Nessa história dá-se também, o afastamento/ausência de um dos protagonistas, Kay. Esse afastamento/ausência é definido por Propp como a primeira das trinta e uma funções elementares dos contos de fadas tradicionais. Apesar de o autor expor todas essas funções, perceberemos que na narrativa de Andersen encontraremos apenas vinte. As trinta e uma funções não se encontram presentes em todos os contos, mesmo nos mais tradicionais.

Propp enuncia que a próxima função é impor ao herói uma proibição. Mas, não há nenhum motivo para Gerda ficar à espera de seu amigo. Dessa forma, não existe uma interdição ou transgressão, pois, as pessoas na cidade diziam que ele já havia morrido. Se há uma transgressão de Gerda é o fato de ela não se acomodar à versão da morte de Kay. Contudo, contrariando essas informações, os elementos da natureza, como o sol e as andorinhas, diziam a ela que o pequeno estava vivo. Assim, ela prefere acreditar na voz da natureza, no presságio vindo dos elementos naturais. Contudo, nesse momento, seus dias de angústia estavam apenas no início:

[e] como se sentia a pequena Gerda com a ausência de Kay? Onde, onde ele estava? perguntava. Ninguém sabia, ninguém podia informar. [...] Muitas lágrimas correram; a pequena Gerda chorou muito e intensamente. Disseram então que ele tinha morrido, que se afora no rio que corria perto da cidade. Oh! como foram longos e escuros os dias deste inverno. (ANDERSEN, 2013, p. 9-10)

Não haveria outra maneira de ajudar o amigo, era preciso buscar respostas com os seres da natureza e com o rio próximo ao lar. Assim, o herói parte, deixando o seu lar. A respeito dessa separação, Propp descreve:

[a] partida dos heróis-buscadores e a dos heróis-vítimas são também diferentes. Os primeiros têm por finalidade uma busca; os segundos começam sua viagem sem buscas, mas durante essa viagem defrontam-se com uma série de aventuras. Devemos ter em mente o seguinte: se uma jovem é raptada e o herói-buscador sai à sua procura, são dois personagens que saem de casa. Então o caminho que segue a narração, o caminho por onde se desenvolve a ação, é o caminho do herói-buscador. (PROPP, 2001, p.25)

Como Kay já havia sido raptado e levado para o castelo da Rainha da Neve, Gerda, como uma heroína-buscadora, certa manhã, sai em busca de informações, como indicado na citação anterior da obra literária. Essa decisão é que a transforma em heroína-buscadora. Muito interessante notar que Andersen contraria o esquema dos contos de fadas tradicionais, na medida em que, em geral, é um personagem masculino que se investe do papel de herói-buscador, o qual parte em busca da salvação de um personagem feminino, frágil. Esse esquema tradicional reforça o imaginário ocidental popular do homem como ser ativo e da mulher como ser passivo (sexo frágil), à espera de sua salvação a ser realizada pelo sexo dominante. A esse respeito Martins relata:

[e]nquanto as personagens masculinas são frequentemente apresentadas como espertas, corajosas, ativas e engenhosas, partindo do lar rumo a grandes aventuras, tais como matar gigantes, decifrar enigmas, encontrar tesouros escondidos, salvar princesas indefesas, é notório que, em se tratando da representação da figura feminina, não há meio termo nos contos de fadas tradicionais. A caracterização das heroínas e das vilãs se faz de forma que elas surjam em geral em pólos diametralmente opostos: as primeiras são figuras quase sempre domésticas, trabalhadeiras, resignadas e altruístas. Caso se atrevam a sair do ambiente doméstico, perdem-se na floresta. Quem as livra dos perigos são príncipes encantados, fadas madrinhas, lenhadores gentis. Na outra categoria encontramos as bruxas, as madrastas malvadas e as feiticeiras, que são, na maioria das vezes, as grandes responsáveis pelo sofrimento das heroínas. São figuras ativas, dinâmicas e arrojadas, buscando resolver seus próprios problemas. Atuam, reagem, assumem papéis ativos nas histórias, aos quais é atribuído um valor extremamente negativo, o que revela bem o caráter misógino desse discurso que tende a apresentar criatividade, ação e poder como traços indesejáveis nas mulheres. Assim concebidas, heroínas e vilãs parecem representar respectivamente a própria personificação do bem e do mal, numa batalha violenta, que desemboca no tradicional final feliz, no qual presume-se a destruição ou superação completa dos elementos antagonísticos, negativos. (MARTINS, 2005, p.16 apud OLIVEIRA, 2013, p.04)

Andersen, dessa forma, contraria o esquema dos contos ao inverter os papéis, quebrando com os parâmetros da época e diferindo da tradição. Há, assim, uma dada dispersão em relação a uma regularidade, deslocando de certa forma a realização da função em questão. Ele escreve um conto em que temos uma heroína que acompanhamos do início ao fim da história. Gerda não é silenciada em nenhum momento, pois toma suas decisões e enfrenta as dificuldades sem nenhum príncipe para resgatá-la ou fazê-la feliz para sempre, até porque se trata de uma criança. Há outros textos do escritor em que a personagem principal é uma garota: “Sapatinhos Vermelhos”, “A Polegarzinha”, “A pequena sereia”. Duarte (1995, p.67) esclarece que, na obra do dinamarquês, o trabalho com as mulheres predomina: “os tipos de mulher maternal e ativa, de vontade forte, constituindo um grupo rico, variado e importante, com preferência entre as belas.”. Em contrapartida, Martins (2005) ressalta que Ruth B. Bottigheimer fez um estudo a partir dos escritos dos irmãos alemães, os quais eram contemporâneos de Andersen, e percebeu que, por exemplo, em “Cinderela”, a personagem não possui nenhum discurso direto, apenas o príncipe. Assim, nos contos tradicionais, a mulher é representada como um ser passivo, muitas vezes sem voz.

Já a princesa de *A Rainha da Neve* é descrita como uma mulher fora dos padrões da época. Inicialmente, ela reina sozinha, tem aversão ao casamento e lê bastante para se manter inteligente e informada. Com o tempo, sente-se sozinha e decide encontrar um marido, o qual ela escolhe. A jovem não deseja um príncipe, mas sim um homem com a mesma genialidade, capaz de conversar com ela sem ter medo do seu status real. Gerda, a protagonista, no investimento de heroína-buscadora, representa bem a mulher forte, que foge aos padrões dos contos de fadas tradicionais.

Ainda que Gerda seja a principal, ela não é desenvolvida de forma psicológica e complexa, pois seu único desejo permanece ao longo de todo seu percurso. Marinho (2009, p.42), apoiando-se nos estudos de Campbell, demonstra que os contos de fadas se situam em um domínio mais doméstico e se preocupa mais com questões pessoais, sendo que esse herói sofre poucas alterações no plano essencial. Isso ocorre com todos os personagens da narrativa.

Retomando ao percurso da narrativa, com a ausência de seu amigo, a falta desse ser considerado por ela como um irmão, faz com que a menina percorra todo o caminho de perigos, sozinha. Deixar sua casa, sua família e amigos é uma situação em que o

herói deve deslocar-se de um espaço conhecido a outro desconhecido. Segundo o autor russo:

[e]sta função é extremamente importante, porque é ela na realidade que dá movimento ao conto maravilhoso. O afastamento, a infração ao interdito, a informação, o êxito do embuste preparam esta função, tornam-na possível ou simplesmente a facilitam. Por isso, as sete primeiras funções podem ser consideradas como parte preparatória do conto maravilhoso, enquanto que o nó da intriga está ligado ao dano. As formas de dano são extremamente variadas. (PROPP, 2001, p.21)

O dano ou um prejuízo encontrado na narrativa é o rapto de um amigo, causado por um ente mal. A heroína é levada a assumir os possíveis riscos para buscá-lo. Geralmente, esse afastamento ocorre no início da narrativa, mas no caso de *A Rainha da Neve* ele só ocorrerá na segunda, no qual Kay deixa sua cidade; no caso de Gerda, na terceira história. Analisando os dois afastamentos da história, pode-se afirmar que o mais importante é o da menina, na medida em que o deslocamento dele é praticamente involuntário, passivo. Contudo, ela move-se por uma vontade própria. Mas também devemos observar que o afastamento dela ocorre em função do afastamento dele.

Ceserani (2006) explicita que a personagem principal deve sair em busca de um objeto mediador. O objeto mediador é Kay, o qual Gerda anseia por recuperar. Voltar com ele para casa é “testemunho inequívoco do fato de que o personagem-protagonista efetivamente realizou uma viagem, entrou em outra dimensão de realidade” (CESERANI, 2006, p. 74) e, dessa maneira, superou seu sofrimento ao encontrar o amigo raptado.

Como antagonistas de Gerda, temos a velha feiticeira do jardim, a pequena ladra e o bando de ladrões e a Rainha da Neve. Em todos os encontros que a menina tem com essas personagens, elas a interrogam a respeito de seu objetivo, em busca de uma informação; exceto a Rainha da Neve, pois não se encontrava em seu castelo. Quando a pequena é questionada a respeito de sua aventura, ela sempre relata que está à procura do seu amigo.

Na terceira história, “O jardim de flores da mulher que conhecia feitiços”, com o conhecimento do propósito da criança, a velha a enfeitiça, fazendo com que Gerda se esquecesse de sua história. Os jardins de flores e os edredons vermelhos permitem que a protagonista se sinta confortável naquele espaço.

Em relação a essa vivência da personagem, podemos comparar esse aprisionamento com o de Ulisses pela feiticeira Circe na epopeia grega *A Odisséia*, de Homero. Após sete anos preso com a ninfa Calipso, seu próximo encontro é com Circe. Ela vivia em uma casa bem protegida, dentro de um bosque e, naquele espaço, ela fazia todos os homens se esquecerem de suas vidas e os transmutava em lobos e leões. Ulisses envia alguns de seus companheiros para reconhecer o lugar, eles são todos recebidos com vinho e iguarias, sendo no final transformados em porcos com consciência. Observe a descrição da morada da ninfa:

[a]charam no vale a casa bem-construída de Circe,
de pedras polidas, num local todo protegido.
No entorno, havia lobos da montanha e leões,
que ela enfeitiçara após lhes dar nocivas drogas.
Eles não atacaram os homens; pelo contrário,
mexendo os longos rabos, puseram-se de pé. (HOMERO, 2014, p.241)

A casa e a ilha da ninfa remetem à ideia de proteção e acolhimento para os seus visitantes que estavam cansados e ansiavam por um lugar tranquilo. E eles acabam ficando na ilha de Circe por um longo ano. O mesmo ocorre na narrativa de Andersen, a bruxa resgata Gerda do rio e a leva para a casa em que vivia. No lugar, havia diversas flores e um grande pomar. O tempo passa, ela se lembra de sua meta por meio de uma rosa pintada no chapéu que a velha usava. Após tanto tempo presa naquele espaço imutável, os primeiros seres a que ela recorre são as flores do jardim para saber a respeito da localização de Kay. Já Ulisses, diferentemente de nossa heroína, recebe de Hermes uma planta para resistir às bruxarias de Circe, conseguindo vencê-la e resgatar seus amigos.

Retomando as histórias das flores, percebemos que há nessa segunda história várias outras narrativas, o que Todorov nomeia como narrativa de encaixe, uma vez que temos um relato inserido em outro. A esse respeito o autor indica

o encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a

narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe. (TODOROV, 1969, p.126)

Levando em conta o que foi explicitado pelo autor, na história de Gerda a narrativa primeira é a sua aventura. Já as narrativas encaixadas são as das flores, sendo que esse encaixe não ocorre por acaso. Quando a menina ouve sobre a vida de cada flor, ela busca inseridas nessas memórias, informações do paradeiro de Kay.

- Vocês sabem onde está o pequeno Kay?

Cada uma das flores ali sob o sol sonhava apenas com sua própria aventura ou história; dessas Gerda ouviu muitas, muitas, mas nenhuma das flores sabia do paradeiro de Kay.

E o que disse o lírio tigrino?

- Ouves o tambor? Bum!bum! Emite apenas dois sons, sempre o mesmo bum! bum! E o lamento das mulheres de luto! E a invocação dos padres! Agora vê com sua longa túnica vermelha uma mulher hindu na fogueira; as chamas já chegam até ela e seu marido morto. Entretanto, ela só pensa no homem vivo entre os vivos, naquele cujos olhos queimam mais do que as chamas, naquele cujo fogo dos olhos atinge mais fundo no coração do que as chamas que consumirão e transformarão em cinza o seu corpo. Será possível que o fogo do coração pereça nas labaredas de uma pira funerária?

- Não sei do que está falando, disse a pequena Gerda.

- É o meu conto de fadas! respondeu o lírio tigrino. (ANDERSEN, 2013, p. 11)

A longa citação tem como objetivo exemplificar como são as narrativas de encaixe ouvidas pela menina. Observamos que, ao relatar sua vivência, o lírio tigre fala de uma mulher que perdeu o amor e enuncia o sofrimento, a morte, o luto. As outras também narram seus próprios contos de fadas para Gerda, que as ouve atentamente. A ipomeia conta sobre uma jovem que olha uma flor e pensa na volta do seu amado; a campânula branca fala sobre duas meninas sentadas em um balanço, fazendo bolas de sabão e brincando com o seu cachorro; os jacintos relatam sobre três irmãs que somem em uma mata e reaparecem dentro de um caixão; e, por fim, o botão de ouro relembra sobre um belo dia de primavera em que uma neta vai visitar sua velha avó. Segundo a menina, todas demonstraram suas vivências de forma melancólica, exceto as rosas que estavam debaixo da terra devido à magia da velha bruxa, elas dizem que Kay não se encontra enterrado. As flores investem-se na figuração de narrador e esse recurso torna a narrativa mais labiríntica.

Dessa maneira, seis seres da natureza, detentores de experiências individuais são inseridas na história principal. Todorov (1969, p.123) explica que a narrativa de encaixe ocorre quando uma nova personagem ocasiona a interrupção da linha primordial e introduz uma nova. Essa característica é comum aos contos de fadas como, por exemplo, em *As Mil e Uma Noites* que relata sobre a tentativa de Sherazade escapar da morte narrando ao rei, a cada noite, uma história diferente. Em *A Rainha da Neve*, nos demais capítulos também encontraremos essa característica, como quando o corvo conta sobre a sua vida no reino.

Retomando às categorias, quando Gerda revela o seu propósito, as antagonistas tentam enganá-la, a bruxa por meios mágicos e a ladra por coação. A pequena permite ser levada para a casa dessas pessoas e é aprisionada por um tempo. Ambas pelo mesmo motivo: sentiam-se solitárias e desejavam alguém como companhia. Com isso, ela sofre um dano ou prejuízo, o qual é reparado ao final de cada narrativa, a velha rouba suas lembranças, fazendo com que ela perca um longo tempo de sua preciosa jornada. A garota somente as recobra quando vê as rosas no chapéu pertencente à velha. Já a ladra toma-lhe as roupas e a carruagem, objetos necessários e essenciais para que a viagem fosse terminada. A diferença entre as duas reside no fato de que, no caso da velha feiticeira, com seu encanto, ela dá a Gerda a ideia de que seu espaço é topofílico; já a pequena ladra não ilude nesse sentido, pois seus espaços (o castelo abandonado e seus arredores) são literalmente topofóbicos.

A pequena ladra é a personagem que possui maior complexidade na obra, uma vez que podemos classificá-la, primeiramente, como má, e ao final, seus atos se transformam, tornando-se boa. Normalmente, nos contos de fadas, as mulheres são retratadas de forma antagônica, sendo uma a mocinha, a bela, bondosa, caridosa, já a outra, a perversa, a desumana. Veja que a beleza é sempre relevante nesse tipo de história. A esse respeito Alice Neikirk afirma:

Sob vários aspectos, algumas das histórias mais populares podem ser interpretadas como ‘concursos de beleza’ elaborados, que enfatizam a mensagem de que a aparência jovem da mulher, especialmente quando aliada a uma conduta adequadamente dócil, é seu bem mais importante. (NEIKIRK, 2009, p.38 apud Martins, 2016, p.352)

Do mesmo modo que nos famosos e reconhecidos clássicos, como “A Bela e a Fera”, Gerda é uma menina bela, aliada a toda sua doçura que faz com que todos a amem e obedeçam a ela. Não há uma descrição que demonstre essa característica, mas quando Kay é atingido pelos estilhaços, ele pede para que a menina não chore, pois ela se tornaria feia. Assim também era a Rainha da Neve, linda, atraente e inteligente. Em contraposição, a pequena ladra que era “tão selvagem e descomposta que só de ver causava horror” (ANDERSEN, 2013, p.20). Na tradição, existe um embate entre o belo e feio, a princesa não pode ficar com o feio, ele deve ser transformado em um lindo príncipe no final. Mas, no conto em questão, há um novo rompimento, pois, a ladra se comove com o desespero da pequena e decide ajudá-la. Dessa forma, o confronto entre essas duas mulheres é subvertido, uma vez que ele é inexistente. O fato de a pequena ladra ajudar Gerda revela uma identidade que subverte os maniqueísmos tão cristalizados em muitos contos: bela/boa x feia/má. Mais uma vez Andersen trabalha com a dispersão/transgressão em vez da regularidade.

Vale destacar que os inimigos de Gerda não são totalmente maus. Duarte (1995, p.68) explicita que “O Bem e o Mal não se revelam perfeitamente distintos”, pois, no caso da história de Andersen, percebemos que as aparentes vilãs permitem que a menina retome ao seu desígnio. A salteadora, inclusive, solta a rena e faz um acordo para que Gerda possa deixar o castelo.

Segundo Propp (2001, p.26), é preciso mostrar ao herói um objeto mágico e propor-lhe uma troca. No caso, a ladrazinha decide que nossa aventureira poderia ficar com as botas que ganhara da Princesa e do Príncipe, mas as munhequeiras seriam dela. Em troca, ela poderia ficar com as luvas da velha, as quais eram grandes e a protegeriam do frio. Apesar de nenhum dos itens possuírem um poder sobrenatural, eles eram capazes de mantê-la viva, superando os últimos obstáculos.

Os animais prestativos, conforme Carl Gustav Jung (2000, p.227), são frequentes nos contos de fadas e são aptos a falar a língua humana, mostrando-se sagazes e detentores de um conhecimento superior ao do homem. A rena, nesse caso, tem o conhecimento necessário para conduzir a protagonista pelas regiões da Lapônia e Finlândia e será, como veremos nas histórias seguintes, responsável por relatar a história da aventura da menina, pois Gerda já se encontrava impossibilitada devido ao frio cortante do inverno.

A rena, então, rapidamente, conduz a menina por diversos lugares e a cor vermelha novamente se faz presente no céu.

E a rena se pôs a caminho tão rápido quanto podia, voando sobre arbustos e tocos, varando a grande mata e vencendo pântanos e estepes. Lobos uivavam e corvos grasnavam. “Fut, fut”, ouvia-se no céu; era como se estivesse espirrando vermelhidão.

- São as minhas velhas auroras boreais! exclamou a rena. Repara só como elas iluminam a escuridão!

E a rena aumentou ainda mais a velocidade, corria sem parar, dia e noite, sem parar. [...] E, de repente, estavam na Lapônia. (ANDERSEN, 2013, p. 24)

Nesse momento, surge uma aurora boreal, comum em regiões do Polo Norte durante o final da tarde ou à noite. Suas luzes são coloridas e as que se destacam são as cores vermelhas. Possivelmente, além do símbolo da bravura que já foi citado neste trabalho, recorrendo aos estudos dos símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2009, p.946), a respeito da vermelhidão, os autores expõem que a “fascinação pela cor vermelha, que leva em si, intimamente ligados, os dois mais profundos impulsos humanos: ação e paixão”. Nesse caso, como Gerda está perto do castelo da Rainha da Neve, essa coloração, provavelmente, remete à proximidade do momento final de batalha entre a menina e a Rainha para tentar recuperar Kay. Ao chegar à Lapônia, contudo, era preciso ainda obter a ajuda de duas mulheres, a lapã e a finesa, a fim de completar seu intento. Nesse sentido, são mais dois encontros que definem a trajetória externa e interna de Gerda.

As duas mulheres, recorrendo aos estudos de Jung (2000, p. 217), são vistas como as personagens que têm o papel fundamental de conferir clareza “no tocante ao *quem, onde, como, para que*, possibilitando o conhecimento da situação momentânea e da meta”, neutralizando reações puramente emocionais. Assim, a rena conta a história de Gerda e pede, desesperadamente, para a mulher, a qual possui poderes mágicos, dar algo de beber à menina, a fim de que ela tenha o poder de doze homens para realizar seu propósito de encontrar Kay. A finesa, então, indica onde Kay está e explica como ele tem sido controlado pelos estilhaços e pela Rainha da Neve. A mulher finesa é outra personagem que tem como função orientar a protagonista.

O número doze, para a religião cristã, deve ser entendido por meio de outros números que o compõem, o quatro e o três, os quais simbolizam o mundo espacial e o

tempo sagrado; o resultado da combinação do quatro e do três é o número doze, o qual representa o mundo acabado e uma Jerusalém celeste, com suas doze portas, doze apóstolos de Jesus, etc. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p.348). Para a rena, caso a pequena Gerda não conseguisse tamanho poder, ela não seria forte o suficiente para combater o poder da Rainha. Contudo, a finesa explica que não era necessário um dom tão perfeito e grande como o de Cristo, conforme a rena suplicava, pois a personagem, em sua caminhada ao longo das estações do ano, não era mais a menina de outrora, sofrera uma profunda transformação e ganhara a força necessária para enfrentar qualquer perigo. Observe o que a finesa disse sobre Gerda:

- Eu não seria capaz de dar-lhe um poder maior do que aquele que ela já tem! Não percebes quão grande ele é? Não percebes que as pessoas e os bichos a servem? A maneira como ela chegou, de pés descalços, tão longe neste mundo? Não convém que ela saiba por nós o poder que tem, ele mora em seu coração e provém justamente do fato dela ser uma criança inocente. Se ela por seus próprios meios não conseguir chegar à Rainha da Neve e extrair o estilhaço de vidro do pequeno Kay, não seremos nós que haveremos de ajudá-la. (ANDERSEN, 2013, p.26)

Ela tem um poder que nem ela mesma consegue calcular. Sua inocência é capaz de fazê-la alcançar Kay e livrá-lo da prisão em que se encontra. Duarte (1995, p.68) revela que as personagens de Andersen possuem uma força que irradia através da vitalidade, transformando o ambiente, estabelecendo ligações entre as coisas e as pessoas, além da palavra e do sopro do espírito revelar esse poder. Como energia mais poderosa está a crença positiva de Gerda, a qual age de todas as formas possíveis. Assim, ela não necessita de um meio mágico, como propõe Propp (2001), o dom de conseguir tudo o que desejar está dentro dela. Os únicos presentes que ela recebe são a carruagem, roupas de frio e a ajuda da rena mágica.

Entretanto, para alcançar o seu anseio, ela é submetida a uma prova ao longo de toda história: andar descalça. Quando sai de casa, ela dá ao rio seus sapatinhos para obter notícias de seu amigo. Ao ir embora da casa da velha bruxa e chegar ao castelo do Príncipe e da Princesa é proibida de entrar por estar sem sapatos, o corvo a ajuda e os reis dão a ela botas para enfrentar o inverno, as quais são roubadas pela pequena ladra. Preocupada com Gerda, a menina as devolve para que ela possa viajar para a Lapônia. Na última história, a personagem as esquece na morada da mulher finesa. Mesmo

estando sem luvas ou botas no frio cortante, nada a impede de alcançar Kay. Observamos a força dessa pequena menina na seguinte citação:

- Oh! Esqueci minhas botas! E também minhas luvas! gritou a pequena Gerda.

Era o frio cortante que a fazia sentir sua falta, mas não teve coragem de parar [...]. [A rena] Deixou a pobre Gerda sozinha, descalça e sem luvas em meio ao frio inclemente da estepe finesa. Não obstante, Gerda seguiu seu caminho. (ANDERSEN, 2013, p.26)

Descalça e com frio, a menina é deixada no jardim da Rainha pela rena. Segundo a Bíblia Sagrada (Êxodo, 3:5), quando Moisés chegou à terra santa, Deus disse a ele para retirar as sandálias para pisar em um espaço sagrado. Nesse momento, Moisés sente a conexão do poder divino. Dessa forma, podemos relacionar a experiência de Gerda como semelhante à de Moisés, uma vez que o ato de andar com os pés no chão garante a ligação dela com o mundo espiritual e com o solo que é repleto da presença de Deus. Diferentemente, em *Sapatinhos Vermelhos*, Karen se recusa a tirar os sapatos, sendo amaldiçoada a dançar eternamente, enquanto calçada. Para se desvencilhar do sofrimento, pede a um carrasco que ampute os seus pés, mas os sapatos continuam a aparecer diante dela. Ela só encontra a paz quando um anjo permite que ela morra.

Propp (2001) explica que o herói, para encontrar e lutar com o vilão, precisa ser transportado ao lugar onde se encontra o objeto que procura. No caso da história em foco, a rena leva Gerda. Ela sai do macroespaço, representado pelo mundo lá fora e entra em um microespaço de perigos, no qual ela deve usar todo o seu conhecimento adquirido em seus encontros anteriores. Nesse imenso lugar, em meio a tanta neve, ergue-se um arbusto com frutas vermelhas. A cor avermelhada, como vimos, esteve presente em todas as narrativas, marcando a sua luta e, principalmente, para que ela não se esquecesse de sua bravura, do amor sentido por Kay e das flores de casa, onde os dois amigos eram felizes.

Contudo, a fim de se defrontar com a antagonista, a Rainha da Neve, era preciso passar por um último desafio, enfrentar as sentinelas avançadas da Rainha que impediam o acesso da menina ao castelo.

A seu encontro veio um regimento inteiro de flocos de neve que, entretanto, não caíam do céu, que se mostrava límpido e brilhava com

os reflexos da aurora boreal. Corriam os flocos de neve rente ao chão e, quanto mais se aproximavam, mais cresciam; bem que se recordava de como eles lhe haviam parecido grandes e esquisitos no dia em que os vira através do vidro da lente, mas agora, até mesmo por se mostrarem como seres vivos, tinham o aspecto ainda mais estranho, avantajado e monstruoso. É que aqui eles se apresentavam como as sentinelas avançadas da Rainha da Neve. Tinham formatos os mais singulares: pareciam-se uns com grandes e asquerosos porcos-espinhos, outros com emaranhados de cobras que punham as cabeças para fora, e outros ainda com pequenos ursos roliços de pelos ouriçados. Todavia, brilhavam todos de brancura, porque eram todos, afinal, flocos de neve com vida própria. (ANDERSEN, 2013, p.26)

Gerda se encontra com os protetores da Rainha da Neve. Anteriormente, na segunda história, ela havia visto os flocos de neve com vida pela janela de sua casa, durante um dos invernos, período em que não era possível sair de casa e brincar com as rosas. Mas, nesse momento, como detentores de vida própria, eles pareciam mais aterrorizantes. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009), o porco-espinho, a cobra e o urso podem representar heróis fortes, capazes de proteger aqueles que corriam perigo. Assim, os animais escolhidos pela Rainha são fortes para impedir quem tentasse entrar no castelo. O porco-espinho desempenha o papel de herói civilizador; as cobras representam a rivalidade entre os homens; e o urso é o símbolo da classe guerreira. Dessa forma, temos o porco-espinho e o urso como os guardiões do portão real e a cobra enfrentaria Gerda.

Nesse momento, a menina começa a rezar o Padre-Nosso e o ar frio que saía da sua fala transformou-se em anjos com elmos, de lanças e escudos nas mãos. Eles a protegeram do frio e enfrentaram os guardas da Rainha. Como seres intermediários entre Deus e o mundo, eles representam o símbolo da ordem espiritual e ocupam a função de protetores dos eleitos (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p.60). Após a legião de guerreiros de Gerda atacar todos os flocos de neve, ela consegue seguir para o palácio. Vemos, assim, que o poder dela está na valentia e pureza com que enfrenta os desafios, recorrendo sempre à sua fé nos momentos de maior perigo.

A próxima categoria, de acordo com Propp (2001), é o encontro do herói com o seu antagonista para um embate direto. Ao entrar no castelo, a Rainha havia saído, não havendo um combate direto entre a protagonista e a antagonista como previsto nas funções de Propp. Mas o embate entre as duas se dá de forma indireta, uma vez que Kay estava enfeitado pela Rainha e Gerda precisava desfazer esse feitiço. Nesse momento,

Gerda observa que Kay está jogando um jogo chinês de habilidade e raciocínio, conhecido como Mahjong, o qual é preciso formar pares de peças iguais até conseguir eliminar todas. Observe, que tanto as personagens principais, como a Rainha da Neve, são descritos como seres dotados de bastante inteligência. Gerda precisava ser perspicaz para vencer e Kay para se ver livre da maldição.

O menino, assim, tentava compor com as pedras de gelo a palavra eternidade. Ao localizar o vocábulo, ele seria livre, dono de si mesmo, ganharia o mundo e um par de patins. Contudo, apenas sua amiga foi capaz de livrá-lo de sua prisão, pois, ao vê-lo em tal situação, ela começa a chorar e suas lágrimas de amor e pureza conseguem libertá-lo dos estilhaços do espelho em seu coração e olhos. Duarte (1995, p.66) revela sobre os contos de Andersen que “o sol é símbolo do esplendor de Deus, os anjos irradiam a sua luz, a lua pode ser símbolo dum mundo superior. Os milagres aparecem por vezes ligados à luz. Na vida humana o espírito é representado como luz, irradia também nos olhos e nas lágrimas.”. Ela é capaz de salvá-lo com o seu choro por ser uma menina de luz, além de ultrapassar os outros desafios por ser boa, além de contar com ajuda e milagres divinos.

Ao sair do castelo, após salvar seu amigo, vemos que a estação, mais uma vez, havia passado e a primavera estava começando, momento em que Gerda retorna para a casa pelos mesmos locais em que ela passou anteriormente: pela casa da mulher fina e lapã, em seguida, ela cruza com a ladrazinha que conta que havia se cansado de ficar em casa e decidira viajar. Relata, além disso, que a princesa e o príncipe estavam viajando por outros países e o corvo havia morrido.

Os passarinhos cantavam, e se via nas árvores uma eclosão de brotos verdes. E vinha vindo em sua direção, montada num belo cavalo, que Gerda reconheceu (estivera atrelado à carruagem de ouro), uma jovem com um berrante boné vermelho na cabeça e pistolas à mão. Era a ladrazinha, que se cansara de estar em casa e queria ir, primeiro para o Norte e depois, para um outro canto qualquer; não se sentia satisfeita onde estava. (ANDERSEN, 2013, p.30)

Observe que mais uma vez o cronotopo se faz presente em uma profunda metamorfose nas personagens que anteriormente haviam ajudado a menina. O tempo havia transcorrido e os espaços encontrados no início da narrativa já não eram

suficientes para eles, era preciso percorrer novos lugares e conquistar o vasto mundo para sofrer novas modificações.

Amorim (2006), a partir das teses de Bakhtin sobre o cronotopo, assevera que o tempo é a dimensão do movimento e da transformação, assim esse é o fator determinante na mudança de Gerda. A passagem das estações do ano, como a primavera, em que é obrigada a deixar sua casa se quisesse ter notícias de seu amigo, o verão, no qual fica presa na casa da velha, o outono e o inverno, representando a continuação de sua jornada, marcam o crescimento dela. Tais temporalidades relacionadas a espacialidades correspondem a uma nova menina. Essas transformações só são possíveis devido a sua passagem pelos espaços em que viajou durante sua jornada, além de seus encontros com personagens diversas.

Ao fim dessa longa jornada e encontros variados, ligados ao transcorrer das estações do ano, percebemos uma mudança na maneira como os dois amigos regressam para a casa. De acordo com Propp (2001, p.31), os heróis são marcados e conseguem recuperar o dano que os deslocou de sua casa. O estigma está no tempo de cada sujeito e suas vivências individuais, levando Kay e Gerda a deixarem de ser crianças.

Enquanto isso Kay e Gerda prosseguiram seu caminho de mãos dadas e, à medida que avançavam, a primavera se mostrava mais e mais exuberante, com suas flores coloridas e folhas verdes. [...] Tinham chegado afinal à cidade em que moravam. O relógio batia: tique-taque! E o ponteiro se movia. Algo mudara, entretanto. Eles mesmos! Tão logo entraram na sala sentiram que não eram mais crianças, haviam-se tornado adultos no entretempo. As roseiras da calha floresciam janelas adentro e continuavam lá os dois banquinhos. (ANDERSEN, 2013, p.30)

A mudança ocorrida, principalmente em Gerda, tem a ver com os encontros que ela teve ao longo de sua aventura. De acordo com Revel (2005, p.84), a respeito do termo sujeito e subjetividade cunhados por Michel Foucault, o sujeito se constitui historicamente por meios exteriores. Ao mesmo tempo em que o sujeito se subjetiva pelos meios exteriores, o homem volta o olhar para si, interiormente, e também atua em sua construção, criando sua subjetividade, que pode ser várias. A subjetividade seria “um processo pelo qual se obtém a constituição de um sujeito, ou, mais exatamente, de uma subjetividade” (REVEL, 2005, p.82). Antes de sair em peripécia e Kay ser raptado, parte dos valores de ambos já haviam sido constituídos por meio do contato

com outro, no caso, com os familiares. Essa característica se mostrava em relação à bondade, à felicidade encontrada nas pequenas coisas e a crença em Deus, demonstrada em várias passagens da narrativa, conforme já evidenciamos em outros momentos da análise. Quando o menino é levado, ele fica isolado do mundo e é obrigado a crescer para poder enfrentar a Rainha. A menina passa por todos os ritos de desenvolvimento: criança, adolescente e adulta. Isso ocorre por meio da vivência com os outros personagens. Dessa maneira, devemos pensar em Gerda como um sujeito que se constituiu historicamente sobre uma base de determinações exteriores. Ela vai amadurecendo em contato com os amigos encontrados em cada história, ao final, ela não é mais criança. O que foi assimilado ao longo do caminho permitiu o seu enfrentamento sábio do último desafio e a tornou capaz de voltar para casa com segurança.

Na conferência *As técnicas de si* (2014), Foucault esboça a teoria de como o sujeito constituiu sua própria subjetividade durante a Grécia Antiga e o início da era cristã. Levando em conta o texto filosófico, percebemos que, em *A Rainha da Neve*, Gerda não constitui somente sobre o seu eu objetivado, ou seja, sua identidade pré-estabelecida, mas sim busca um trabalho de transformação e construção de si por meio das experiências; ela se dobra, aprendendo o que o outro tem a ensinar, mas também filtrando essas experiências, reinventando-se. Foucault ainda afirma que se as marcas do tempo não puderem ser vistas na superfície do corpo, a sua história pode ser recontada de acordo com as medidas regulamentadas pelo poder. Ambos personagens mudam e preferem se esquecer daquele pesadelo, contudo levam em si as marcas de suas experiências com os outros.

Marinho (2009, p.133) afirma que as transformações que as personagens dos contos de fadas sofrem são as metamorfoses de identidade e imagem do homem. Essas mudanças são fundamentais nos contos maravilhosos, uma vez que enfocam as questões sociais e éticas primordiais. Nesse contexto de crescimento dos personagens, o narrador deixa claro ao leitor que o contato com os outros modifica nossa identidade e o tempo é sentido por meio das alterações em nosso corpo, de nossa imagem, mas é fundamental manter os valores, assim como Gerda e Kay fizeram. Observe que, ao redor dos dois, o espaço era o único que continha alguns elementos que permaneciam imutáveis, como os dois banquinhos:

[a]s roseiras da calha floresciam janelas adentro e, e continuavam lá os dois banquinhos. De mãos dadas sentaram-se Kay e Gerda, cada um no seu, esquecidos já, como se fora um pesadelo, da fria e vazia magnificência do castelo da Rainha da Neve. Viram a avó sentada onde batia o sol luminoso de Deus; lia em voz alta a Bíblia: “A não ser que sejas como uma criança, não entrarás no reino dos céus”, disse. [...] E assim ficaram os dois, adultos já, mas sem deixarem de ser crianças, crianças no fundo do coração, ao mesmo tempo em que lá fora o verão caloroso abençoava a vida. (ANDERSEN, 2013, p.30)

Mais uma vez a luz é enfocada nesse último trecho descrito no conto. Os dois, como adultos, não deixam morrer a cristandade e a luz infantil que há dentro deles. Duarte (1995, p.69) reconhece a presença de uma tendência moral religiosa por toda obra de Andersen, acentuando duas espécies de luz, sendo uma que vem de dentro e a outra, de cima, de Deus.

A fantasia, nesse caso, também é utilizada para iluminar a vida de uma nova forma e essa luz pode ser comparada às três formas que, segundo Tolkien, se encontram presentes nos contos de fadas, afetando as personagens e o leitor: recuperação, escape e consolo.

A recuperação é um outro olhar sobre o mundo, uma forma de resgatar nossa admiração pelo vasto universo, que guarda tanta beleza e mistérios. Sobre o assunto, o autor explica

A recuperação (que inclui o retorno e a renovação da saúde) é uma retomada – a retomada de uma visão clara. Não digo “ver as coisas como elas são”, pois assim me envolveria com os filósofos, mas posso arriscar-me a dizer “ver as coisas como devemos (ou deveríamos) vê-las” – como coisas separadas de nós. Em todo caso, precisamos limpar nossas janelas, para que as coisas vistas com clareza possam ficar livres da nódoa opaca da trivialidade ou familiaridade – da possessividade. De todos os rostos, os de nossos *familiares* são ao mesmo tempo aqueles em que é mais difícil pregar peças fantásticas e os mais difíceis de observar com atenção despojada, percebendo semelhança e dessemelhança entre eles: que são rostos, e rostos singulares. Essa trivialidade é, de fato, apenas a penalidade da “apropriação”; as coisas que são triviais ou (no mau sentido) familiares são as coisas que apropriamos, legal ou mentalmente. Dizemos que as conhecemos. Tornaram-se como as coisas que um dia nos atraíram pelo brilho, ou pela cor, ou pela forma; pusemos as mãos nelas e as trancamos em nosso tesouro, nós as adquirimos e, uma vez adquiridas, deixamos de olhar para elas. (TOLKIEN, 2013, p.38)

Os contos de fadas são a forma de atingirmos essa recuperação. Pois, a partir de um mundo de fantasia, observamos um lugar incomum, diferente do real e habitual, chamando nossa atenção. Aquilo que é trivial não é interessante, mas quando é diferente, queremos nos apropriar de todas as informações. Assim ocorre com Gerda e Kay. Ele é levado para um espaço desconhecido por um ser sobrenatural, dotado de um grande poder. Ela, uma criança, decide deixar sua casa e parte rumo ao misterioso, no qual ela encontra seres naturais belos, além de pessoas caridosas. A recuperação ocorre com os leitores da história de Kay e Gerda, já que a narrativa lhes confere um outro olhar sobre as coisas familiares e triviais, especialmente um outro olhar sobre o sentido da amizade.

O escape, que é associado à recuperação, é a tentativa de se desvencilhar do cotidiano, da rotina, do ordinário. Nos contos maravilhosos, o protagonista vivencia uma aventura impossível no que chamamos de realidade. Gerda é ajudada por animais e flores falantes, é guiada pelo poder de Deus, depara-se com uma bruxa, uma ladra, mulheres pobres, ricas, entre outros. A heroína e o leitor vivenciam juntos essa importante peripécia, história por história.

Por fim, há o consolo, ou seja, o final feliz. Após tantos desafios, lutas e desespero, o aventureiro merece regressar a sua morada e ter uma vida tranquila e próspera. A esse respeito, Tolkien revela

O “consolo” dos contos de fadas tem outro aspecto além da satisfação imaginativa de antigos desejos. Muito mais importante é o Consolo do Final Feliz. Eu quase me arriscaria a afirmar que todos os contos de fadas completos precisam tê-lo. [...] O consolo dos contos de fadas, a alegria do final feliz, ou mais corretamente da boa catástrofe, da repentina “virada” jubilosa (pois não há fim verdadeiro em nenhum conto de fadas); essa alegria, que é uma das coisas que os contos de fadas conseguem produzir supremamente bem, não é essencialmente “escapista” nem “fugitiva”. Em seu ambiente de conto de fadas – ou de outro mundo – ela é uma graça repentina e milagrosa; nunca se pode confiar em que volte a ocorrer. (TOLKIEN, 2013, p.44)

Após tanto tempo de viagem e provações, é justo que o herói tenha o consolo de ter um final feliz. Dessa forma, a obra *A Rainha da Neve* não difere de muitos contos de fadas. Ela consegue encontrar o amigo e juntos voltam para a sua cidade e a encontram da mesma forma, com as pequenas felicidades anteriores: as rosas, a avó, os banquinhos onde brincavam e ouviam histórias.

Finalizando, a partir da leitura dessa obra pouco conhecida, o leitor vivencia um mundo de aventuras, em que uma menina é capaz de ser forte para enfrentar as dificuldades, lutar contra o frio e atingir seu objetivo. O trabalho singular de Andersen, com certeza, mostra-nos o quanto o autor buscou formas de escrita diferentes de seus contemporâneos, recriando os contos de fadas e atraindo a atenção não só de crianças, mas também de adultos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos dos contos de Andersen parecem ser inesgotáveis em razão de sua obra ser tão absorvente e não se submeter a uma fórmula, como notamos em seus diversos trabalhos autorais. Maria Tatar (2004, p.346) salienta que “Andersen foi, sozinho, responsável por um revigoramento do conto de fadas e um alargamento de seus limites para acomodar novos desejos e fantasias” e esse fato pode ser constatado especialmente no último capítulo desta dissertação, visto que pontuamos em diversas passagens como o conto em análise quebra as regularidades, deslocando-se em relação ao conto de fadas tradicional e criando, nesse sentido, pontos de dispersão e de invenção. Dessa forma, o autor dinamarquês foi capaz de reinventar os textos, não só para um público infantil, mas para pessoas de qualquer idade.

Nesta dissertação, inicialmente, tentamos descrever brevemente o histórico dos contos de fadas, por meio de seus principais autores, como as narrativas tradicionais dos camponeses franceses, o recolhimento das histórias por Perrault, as adaptações ao gosto dos burgueses pelos irmãos Grimm, até chegar nas narrativas autorais de Andersen. Demonstramos a importância do autor dinamarquês no cenário mundial e como o seu legado é tão significativo nos dias atuais.

Buscamos analisar a construção do maravilhoso presente na obra *A Rainha da Neve* e verificar como Gerda foi aprendendo e lutando para alcançar seu objetivo. Quanto às formas de elaboração do maravilhoso, percebemos a presença de um herói, no caso uma heroína, que enfrenta desafios e provas para recuperar o amigo. Coelho (1987, p.13), como exposto anteriormente, frisa, que nos contos de fadas as personagens estão em busca de uma questão existencial e, na narrativa estudada, a pequena menina percorre uma longa jornada, tem um crescimento pessoal e reencontra-se com o amigo. Em relação ao maravilhoso em Andersen, o estudioso uruguaio Jesualdo afirma:

mais do que em qualquer outro contista, seria possível afirmar a existência do maravilhoso. É inegável; mas nele o maravilhoso não é um elemento artificial a que se recorrer; nele, o maravilhoso é sua própria alma e seu mundo inteiro, seu mundo vivo, produto de sua própria vida. (JESUALDO, 1978, p.134)

O maravilhoso permeia toda a obra e todo o caminho de Gerda, ela tem a ajuda de animais, flores falantes e seres com poderes mágicos. Todos esses seres a ajudam de alguma forma a cumprir seu intento.

Em relação ao espaço, verificamos que as mudanças de estações e a vivência dos lugares pelos quais ela passou, permitiu que ela tivesse importantes encontros, os quais atuaram na movente e constante construção de sua subjetividade. Em alguns desses espaços, Gerda se sente acolhida, como no castelo do príncipe e da princesa, na casa da lapã e da finesa e, outros, aprisionada, como na casa da velha bruxa e no castelo abandonado da ladra. Já em relação ao tempo e espaço, buscamos os estudos de Bakhtin a respeito do cronotopo e percebemos a ampla presença dessa teoria na obra *A Rainha da Neve*, principalmente, em relação ao cronotopo da estrada. Essa característica permeia toda a trajetória de Gerda, sendo que, na estrada, ela obtêm, com pessoas e animais, informações importantes que a propiciaram a resgatar Kay.

Temos, ainda, os espaços de medo na obra, os quais representam a pulsão de vida das personagens. Mesmo as experiências de horror vivenciadas por Kay ao ser raptado e os ambientes topofóbicos pelos quais Gerda têm que percorrer são essenciais para que as personagens lutem e se esforcem para realizar suas diversificadas experiências. Dessa forma,

[o] medo é uma das sementes privilegiadas da fantasia e da invenção; grande parte dele provém das mesmas fontes do mistério e do sagrado. O medo pode ser provocado pela percepção de nossa insignificância diante do Universo, da fugacidade da vida, das vastas zonas sombrias do desconhecido. É um sentimento vital que nos protege dos riscos da morte. Em função dele, desenvolvemos também o sentido da curiosidade e a disposição à coragem, que superam a mera função de defesa da sobrevivência, pois possibilitam a expansão das pulsões de vida. (CORSO, 2016, p.16)

A partir do medo sentido por Gerda, ela enfrenta todos os desafios. Ao final da história, vemos que somente sua inocência, pureza, bondade e coragem são suficientes para enfrentar todo o poder da Rainha da Neve e livrar Kay com suas lágrimas do poder em que estava aprisionado. Posteriormente, ambos percorrem o mesmo caminho inicial e retomam aos seus lares. Corso (2016, p.17) explica que aquele que “retorna à casa

depois de uma longa aventura nunca será o mesmo que um dia saiu para conhecer o mundo.”. Kay e Gerda retornam crescidos. Assim, conforme Foucault (2014), os processos de subjetivação acontecem imbricados às experiências do sujeito, como notamos ao longo das narrativas e as vivências da menina.

Outro ponto importante da obra de Andersen é o seu trabalho com temas poucos usuais ao seu tempo. O autor, devido a suas dificuldades enquanto criança, retrata o povo humilde e ambientes pobres, por meio de uma linguagem simples, comunicativa e sem ornamentações. Essas características estão presentes por toda a obra *A Rainha da Neve*, na qual temos as personagens principais que sobrevivem em uma situação socioeconômica inferior e outras vivem o luxo e a riqueza, como o príncipe e a princesa. Contudo, mesmo diante das diferenças sociais, grande parte das personagens aparece como seres bons e preocupados em ajudar a heroína a cumprir sua tarefa.

Analisamos, também, por meio dos estudos de Propp (2001) e Carolina Marinho (2009), a motivação da heroína deixar sua casa, percorrer uma longa estrada para recuperar um amigo. Notamos que na maioria dos contos maravilhosos tradicionais os protagonistas saem de suas moradas em busca de reestabelecer o dano causado por um ente maldoso. No caso da obra, Gerda sofre duas vezes o dano: quando Kay é atingido pelos estilhaços e muda sua atitude boa para com a amiga e ao ser levado pela Rainha. Contudo, ela consegue cumprir sua missão e seu papel como heroína da história.

Concluindo, este trabalho teve como objetivo apresentar a narrativa *A Rainha da Neve*, conto pouco conhecido no Brasil, e analisar pelo viés do espaço maravilhoso as aventuras de uma pequena menina que bravamente enfrentou caminhos desconhecidos para salvar uma pessoa amada. Finalizo minha dissertação com um fragmento citado por Duarte (1995, p.84) sobre a vasta importância do autor no mundo: “Andersen não é só um representante eminente da cultura dinamarquesa, mas também pelas suas vivências de toda humanidade. Só a leitura completa dos seus contos nos pode dar a dimensão grandiosa de sua criação.”.

REFERÊNCIAS

AMORIN, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

ANDERSEN, Hans Christian. *A Rainha da Neve e outras histórias bonitas*. São Paulo: Editora do Brasil S/A, 1992.

AZEVEDO, Ricardo. *Elos entre a cultura popular e a literatura*. Disponível em <<http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Elos-entre-cultura-popular-e-literatura.pdf>>. Acesso em 06/08/2017.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1998.

BANDEIRA DINAMARQUESA. Disponível em <<http://denmark.dk/pt/fatos-breves/a-bandeira-nacional>>. Acesso em 25/02/2017.

BARTHES, Roland. *Sollers escritor*. Trad. Ligia Maria Ponde Vassalo. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro; Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1982.

BÍBLIA. A. T. Êxodo. In: BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada: contendo o antigo e o novo testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. p.58.

CANTON, Katia. *Era uma vez Andersen*. São Paulo: DCL, 2005.

CASCUDO, Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.

CHAUÍ, Marilena. Sobre o medo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 33-82.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *O conto de fadas: Símbolos, Mitos e Arquétipos*. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2003.

_____. *Panorama Histórico da Literatura Infante/Juvenil: das origens Indo-Européias ao Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Ática, 1991.

CORSO, Diana Lichtenstein. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2016.

DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1987.

DUARTE, Silva. *Andersen e sua obra*. Lisboa: Livros Horizonte, 1995.

FOUCAULT, Michel. As técnicas de si. In: *Ditos e escritos IX – Genealogia da ética, subjetividade e sexualidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014

_____. Outros espaços. In: *Ditos & Escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 411-422.

_____. O Uso dos Prazeres e as Técnicas de Si. In: *Ditos e Escritos V. Ética, Sexualidade e Política*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FREUD, Sigmund. *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

_____. Modo Fantástico. In: *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: < <http://edtl.fcsh.unl.pt/>>. Acesso em 15/05/2016.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. *A literatura fantástica: gênero ou modo?* Revista Terra Roxa e outras terras, Londrina, v. 26, dez, 2013. Disponível em: < http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/index.php?option=com_content&task=view&id=1&Itemid=71> . Acesso em: 30 jun. 2015.

_____. A transgressão na literatura fantástica: o limite ilimitado. In: MILANEZ, Nilton; SANTOS, Jamille da Silva (Org.). *Modalidades da transgressão: discursos na literatura e no cinema*. Vitória da Conquista: Labedisco, 2013, p.22-32.

_____. As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional. In: GARCIA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina. (Org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012, p. 30-38.

_____. *O espaço e as configurações da narrativa fantástica: Uma leitura de A invenção de Morel*. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC, São Paulo, 2008. Disponível em:

<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/MARISA_KHALIL.pdf>. Acesso em: 20/04/2016.

GAMA-Khalil, Marisa Martins, et al. *Chapeuzinho Vermelho: visão e contravição de a psicanálise nos contos de fadas*, de Bruno Bettelheim. Revista Alêre, Mato Grosso, mai, 2009. Disponível em: <<http://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/571>> Acesso em 22/06/2017.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. Christian Werner. Cosac & Naify: São Paulo, 2014.

JUNG, C.G. A Fenomenologia do espírito nos contos de fada. In: *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000, p.203-247.

JURAZEKY, Rosana da Silva Santos. *Um percurso teórico-metodológico para leitura de “O isqueiro mágico” e “A rainha da neve”, de Hans Christian Andersen (1805-1875)*. 218 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Estadual Paulista/UNESP, Presidente Prudente, 2014.

KING, Stephen. *Dança Macabra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

LAPÔNIA. Disponível em: <<http://www.finlandia.org.br/>>. Acesso em 13/06/2016.

LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval*. Edições 70: Lisboa, 2010.

LOVECRAFT, Howard Phillips. Introdução. In: *O horror sobrenatural na literatura*. Trad. João G. Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os Clássicos Universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MACIEL, Auterives. *Nomadização dos espaços urbanos*. In: COSTA, Icléia Thiesen M.; GONDAR, Jô (org.). *Memória e espaço*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 11-21.

MARINHO, Carolina. *Poéticas do Maravilhoso no cinema e na literatura*. Belo Horizonte, Autêntica, 2009.

MARTINS, Maria Cristina. “*E a Bela dançou...*”: subvertendo o belo feminino dos contos de fadas. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, jan-abr, 2016. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v24n1/1805-9584-ref-24-01-00351.pdf>> Acesso em 30/04/2017.

_____. *(Re) Escrituras: Gênero e o Revisionismo Contemporâneo dos Contos de Fadas*. Jundiaí, Paco Editorial, 2015.

MENIN, Ana Maria da Costa Santos. *O Patinho Feio de Hans Christian Andersen: o “abrasileiramento” de um conto para crianças*, 1999. 280 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista/UNESP, Assis, 1999.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa*. São Paulo, Cultrix, 2006.

OLIVEIRA, Lívia Maria. *De “Snow White” a “Snow Night”*: a ressignificação dos contos de fadas a partir das perspectivas revisionista e feminista. Anais do SILEL, Uberlândia, 2013. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_2401.pdf>. Acesso em 15/03/2017.

OLIVEIRA, Véra Beatriz Medeiros Bertol. *A representação da criança nos contos de Hans Christian Andersen: o desvelar de um paradigma*, 2009. 150f. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2009.

PROPP, Vladimir.. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Morfologia do conto maravilhoso*. Brasília: CopyMarket.com, 2001.

REVEL, Judith. *Michel Foucault: conceitos essenciais*. Trad. Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlo Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.

ROAS, David. *El miedo. Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011, p. 79-107.

_____. *La Amenaza de lo Fantástico*. In: Teorías de lo Fantástico. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001, p. 7-44.

SOSA, Jesualdo. *A literatura infantil*. Trad. James Amado. São Paulo: Cultrix, 1978.

TATAR, Maria. *Contos de Fadas: Edição Comentada e Ilustrada*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Londrina: Eduel, 2012.

TOLKIEN, J.R.R. *Árvore e Folha*. Trad. Ronald Eduard Kymse. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

VAGULA, Vania Kelen Belão. *Andersen e o ensino de estratégias de leitura: relações entre leitores e textos*, 2016. 391 f. Tese (Doutorado. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – FCT/UNESP, Presidente Prudente, 2016).

VAX, Louis. *Arte Y Literatura Fantásticas*. Trad. Juan Merino. Buenos Aires: Editora Universitária, 1963.

ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Ligia Cademartori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1987.