UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS

DANIELLE DO RÊGO MONTEIRO ROCHA

OSCAR WILDE PARA CRIANÇAS:

Estrutura narrativa e os conteúdos simbólicos nos contos “O Príncipe Feliz”, “O Amigo Devotado” e “O Foguete Notável”

MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

Teresina – PI
2017

DANIELLE DO RÊGO MONTEIRO ROCHA

OSCAR WILDE PARA CRIANÇAS:

Estrutura narrativa e os conteúdos simbólicos nos contos “O Príncipe Feliz”, “O Amigo Devotado” e “O Foguete Notável”

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí – UESPI, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura, sob a orientação da Profa. Dra. Maria do Socorro Baptista Barbosa. Coorientação: Profa. Dra. Maria do Socorro Rios Magalhães.

Teresina – PI

2017

R672o Rocha, Danielle do Rêgo Monteiro.
Oscar Wilde para crianças: estrutura narrativa e os conteúdos simbólicos nos contos “O Príncipe Feliz”, “O Amigo Devotado” e “O Foguete Notável” / Danielle do Rêgo Monteiro Rocha. - 2017.
80f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí, 2017.
“Orientador(a): Prof. Dra. Maria do Socorro Baptista Barbosa.”
“Coorientador(a): Prof. Dra. Maria do Socorro Rios Magalhães.”

1. Literatura Infanto – Juvenil. 2. Oscar Wilde.
I. Título.

CDD: 469

Ficha elaborada pelo Serviço de Catalogação da Biblioteca Central da UESPI Grasielly Muniz (Bibliotecária) CRB 3/1067

GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ-UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

OSCAR WILDE PARA CRIANÇAS: ESTRUTURA NARRATIVA E OS CONTEÚDOS SIMBÓLICOS NOS CONTOS "O PRÍNCIPE FELIZ", "O AMIGO DEVOTADO" E "O FOGUETE NOTÁVEL"

DANIELLE DO RÊGO MONTEIRO ROCHA

Esta dissertação foi defendida às 16h, do dia 06 de abril de 2017, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras** pela Universidade Estadual do Piauí. A candidata apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO (aprovado, não aprovado).

Maria do Socorro Baptista Barbosa
Professora Dra. Maria do Socorro Baptista Barbosa
Orientadora

Maria do Perpétuo Socorro Rêgo Reis Cosme
Professora Dra. Maria do Perpétuo Socorro Rêgo Reis Cosme
1ª examinadora – UFPI

Silvana Maria Pantoja dos Santos
Professora Dra. Silvana Maria Pantoja dos Santos
2ª examinadora - UESPI

Visto da Coordenação:

Profa. Dra. Algemira de Macedo Mendes
Coordenadora do Mestrado Acadêmico em Letras da UESPI

Algemira de Macedo Mendes
Coordenadora do Mestrado
Acadêmico em Letras - UESPI
Matrícula: 085952-4

Rua João Cabral, Nº 2231 - Pirajá – CEP: 64.002-150 Teresina -PI
Telefone (86) 3213-2547 / 3213 – 7942

À minha família, **Irma Ceres do Rêgo Monteiro** (mãe), **Álvaro Ferreira de Sousa Júnior** e **Dheiky do Rêgo Monteiro Rocha** (irmão), que me encorajaram, foram fortaleza, abrigo e exemplo.

Aos apreciadores de literatura de Língua Inglesa, de literatura infantojuvenil, aos mediadores de leitura, aos novos leitores e os de sempre, que terão a oportunidade de ampliar seus horizontes.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Profa. Dra. **Maria do Socorro Baptista Barbosa**, por sua postura acolhedora e motivadora e ainda por compartilhar comigo experiências e reflexões sobre obras literárias da Língua Inglesa.

À Profa. Dra. **Maria do Socorro Rios Magalhães**, por sua contribuição valiosa ao sugerir, com propriedade, caminhos pertinentes acerca da literatura infantojuvenil para a construção de um texto alinhado às exigências da crítica acadêmica.

Ao Prof. Dr. **Diógenes Buenos Aires de Carvalho**, por me apresentar o sedutor universo da literatura infantojuvenil durante o processo inicial desta pesquisa.

À Profa. Dra. **Maria do Perpétuo Socorro Rêgo Reis Cosme,** por ter, ainda na graduação, sido exemplo e inspiração, iluminando meus caminhos rumo à Literatura de Língua Inglesa.

Aos **colegas** do Programa de Pós-Graduação em Letras da UESPI, que foram de um companheirismo ímpar durante todo o decorrer do curso, com diálogos pertinentes e edificantes.

Aos professores **Dheiky do Rêgo Monteiro Rocha**, **Yuri Jivago Amorim Caribé**, **José Wanderson Lima Torres** e **Fabrício Flores Fernandes**, pelo compromisso e excelência no ensino, por suscitar novas ideias e formas de pensar, pelos diálogos inspiradores e motivadores e por nos fazer enxergar além do óbvio no mundo e em nós mesmos.

À **minha família**, apoio incondicional.

We all in the gutter, but some of us are looking at the stars.

Oscar Wilde

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a produção infantojuvenil do escritor irlandês Oscar Fingal O´Flahertie Wills Wilde (1854-1900), representada por um *corpus* de três contos, “O Príncipe Feliz”, “O Amigo Devotado” e “O Foguete Notável”, que compõem a obra *Oscar Wilde Stories for Children* (2000) e publicados pela primeira vez em 1888, no livro *O Príncipe Feliz e Outras Histórias*. O foco da análise são os elementos comuns entre o conto de fadas tradicional e os contos de Oscar Wilde para crianças, os elementos inovadores que Oscar Wilde apresenta e os conteúdos latentes que podem ser suscitados durante a leitura, que tipos de provocações, reflexões e questionamentos o texto sugere. A escolha do objeto de estudo justifica-se pelo interesse em apontar as rupturas que Oscar Wilde traz em suas obras, rompendo não apenas com o sistema vigente na época vitoriana, mas com a estrutura e a linguagem convencional dos contos de fadas. O presente trabalho estabeleceu como base teórica a obra de Vladimir Propp (1984), que descreveu o conto de magia a partir do estudo das partes que o constituíam e a partir da relação entre estas partes entre si e com o conjunto. No tocante as questões relacionadas à literatura infantojuvenil e aos contos de fadas, o trabalho se fundamenta nos estudos de Coelho (1987, 2000, 2010), Corso (2006), Jauss (1994, 2002), Bettelheim (2007), entre outros. O resultado da análise aponta a relação entre os contos de fadas tradicionais e os contos de Wilde, evidenciando as inovações que sua obra confere a este gênero literário e as possíveis interpretações que os personagens e suas funções sugerem.

Palavras-chave: Literatura infantojuvenil. Contos de fadas. Tradição e inovação. Oscar Wilde.

ABSTRACT

This work aims at analyzing the production of the Irish writer Oscar Fingal O´Flahertie Wills Wilde (1854-1900) for children and adolescents, using three of the tales, “The Happy Prince”, “The Devoted Friend” and “The Remarkable Rocket”, in *Oscar Wilde Stories for Children* (2000) and published for the first time in 1888, in the book *The Happy Prince and Other Tales.* The analysis focus on the common elements between traditional fairy tales and Oscar Wilde´s tales for children, the innovative elements Oscar Wilde presents and the latent subjects that could be aroused during the reading and what types of reflections and questionings the text suggests. The choice of the study object is justified by the interest in pointing out the ruptures Oscar Wilde brings in his work, not only with the existing system at the Victorian time, but with the conventional structure and language of fairy tales. The work of Vladimir Propp (1984), that described the magic tales from the study of the pieces constituting the tale and from the relation between the pieces and from the pieces with the whole, was used as a theoretical basis for this work. The studies of Coelho (1987, 2000, 2010), Corso (2006), Jauss (1994, 2002), Bettelheim (2007), among others were used to fundament this work in regards of youth literature and fairy tales. The result of the analysis shows a relation between traditional fairy tales and Oscar Wilde´s tales, highlighting the innovations his work grants to this literary genre and the possible interpretations the characters and their roles suggest.

Keywords: Youth literature. Fairy tales. Tradition and innovation. Oscar Wilde.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9
1 O CONTO DE FADAS: TRADIÇÃO E REFLEXOS NA LITERATURA DE OSCAR WILDE 13
1.1 Origem e Contextualização Histórica 13
1.2 Tradição: de Perrault aos Irmãos Grimm 27
1.3 Inovação: Hans Christian Andersen e Oscar Wilde 29
2 "A IMPORTÂNCIA DE SER" WILDE 36
2.1 O Retrato de Oscar Wilde: A alma do homem sob os castelos da literatura infantil 36
2.2 "Wit and wisdom" dos Analistas: Recepção crítica dos contos infantis de Oscar Wilde 40
3 A MORFOLOGIA DOS CONTOS INFANTIS DE OSCAR WILDE: UMA ANÁLISE DE PERSONAGENS E FUNÇÕES 46
3.1 O Príncipe Feliz 51
3.2 O Amigo Devotado 59
3.3 O Foguete Notável 66
CONSIDERAÇÕES FINAIS 76
REFERÊNCIAS 78

INTRODUÇÃO

A narrativa infantojuvenil do escritor irlandês Oscar Wilde compõe o inventário cultural produzido para crianças e jovens, suscitando nos leitores uma diversidade de reflexões e sentimentos. Nessa perspectiva, a presente dissertação tem como título “Oscar Wilde para crianças: Estrutura narrativa e os conteúdos simbólicos nos contos “O Príncipe Feliz”, “O Amigo Devotado” e “O Foguete Notável”, tópico ainda pouco desenvolvido no Brasil. A nossa atenção se voltará para a tecitura da narrativa infantil dos contos selecionados, que compõem a obra *Oscar Wilde Stories for Children*[1] (2000), uma das coletâneas de contos de Oscar Wilde publicados com ilustrações desde 1990. Essa obra também é um marco na vida do ilustrador P. J. Lynch, formado em Artes pela Universidade de Brighton, Inglaterra, que se tornou um artista aclamado pela crítica especializada, tendo recebido prêmios como Irish Bisto Award, Kate Greenaway Medal (duas vezes) e Mother Goose Award.

A seleção do *corpus* justifica-se tendo em vista a presença consolidada do escritor Oscar Wilde na literatura inglesa com suas obras dirigidas aos adultos, sendo necessário ainda mais estudos voltados para a sua produção literária infantojuvenil, que possui contos com estrutura narrativa inovadora e conteúdos simbólicos pertinentes às demandas existenciais dos leitores mirins.

Assim, para a análise, temos como questões norteadoras os elementos comuns entre o conto de fadas tradicional e os contos de Oscar Wilde para crianças, os elementos inovadores que os contos de Oscar Wilde apresentam em relação aos contos de fadas tradicionais e as temáticas que sugerem provocação e reflexão durante a leitura dos contos.

O presente estudo se propõe a analisar os contos selecionados motivado pelo interesse em apontar as rupturas que Oscar Wilde traz em suas obras, divergindo não apenas com o sistema vigente na época vitoriana, mas com a estrutura e a linguagem convencional dos contos de fadas, bem como a contradição apresentada nos contos, a partir dos títulos. Ao analisar as obras, questiona-se o que é de fato felicidade, amizade, devoção, notoriedade e

[1] A escolha do objeto de estudo recaiu sobre esta publicação de Oscar Wilde, onde constam os contos que são o *corpus* desta pesquisa, em razão de ser editado em língua inglesa, bem como por sua atraente impressão, ilustrada pelo artista P. J. Lynch.

respeito. Os protagonistas narram de tal forma sua realidade fictícia que fazem o leitor acreditar, até certo ponto, sobre seu *status* ou qualidades, bem como fazem o leitor refletir se a narrativa é fruto de equívocos cometidos por quem não enxerga além do óbvio ou se título e texto se desafiam em perfeita ironia. É importante também para este trabalho demonstrar que os contos de Oscar Wilde são, nos dias de hoje, tão relevantes quanto eram quando foram escritos, e sua relevância não está apenas na perenidade da obra, mas nos desafios que os contos podem apresentar à capacidade de interpretação.

Exímio escritor de contos de fadas, com suas obras traduzidas e adaptadas até hoje, mais de um século depois, além de “O Príncipe Feliz”, “O Amigo Devotado” e “O Foguete Notável”, há mais seis contos escritos por Wilde no livro *Oscar Wilde: contos completos* (2013), são eles: “O Gigante Egoísta”, “O Amigo Devotado”, “O Foguete Notável”, “O Rouxinol e a Rosa”, “O Reizinho”, “O Aniversário da Infanta”, “O Menino Estrela” e “O Pescador e sua Alma”. E há uma segunda coletânea de literatura para crianças de autoria de Wilde: *A Casa das Romãs* (1891). Ambas as obras foram, à época, de certa forma marginalizadas pela crítica que considerava Wilde um esteta amoral. Por outro lado, Jarlath Killen (2010), professor de literatura vitoriana e cultura na Trinity College Dublin argumenta, em seu estudo sobre os contos de Wilde, que as histórias não são subversivas nem conservadoras, mas um misto delas, tendo recebido fortes influências das questões irlandesas, sendo ainda marcadas pelo Catolicismo e um complexo emaranhado de elementos políticos e sociais, pela apreciação da estética e por temas nacionais como o poder da monarquia. Ele também reforça como traço marcante de Wilde, tanto nas obras para o público adulto como para o infantil, o jogo de metáforas, analogias e comparações ao fazer o uso de símbolos que, associados ao esteticismo, conferiram às histórias um punhado de misticismo, sugerindo um significado oculto aos elementos da narrativa.

Enquanto Andersen, assim como os Grimm, escreveram para ajudar a instruir as crianças, Wilde conferiu um tom de subversão aos seus escritos, o que deixava aflorar a pluralidade de significados e sua intenção de propagar um novo código moral de acordo com seus próprios valores, sustentados no socialismo. Então, ele fez das crianças uma flecha para atingir a sociedade vitoriana.

A estrutura desta dissertação se compõe dos seguintes capítulos: Em “O Conto de Fadas”, versaremos sobre este gênero literário desde a origem das tradições orais até as adaptações para os contos escritos e a contribuição que Charles Perrault, irmãos Grimm e Hans Christian Andersen deram para a literatura universal até os reflexos da tradição que podemos observar nos contos inovadores de Oscar Wilde. Este capítulo apresenta não apenas a origem do conto de fadas, mas sua evolução e função na sociedade. Abordaremos ainda o contexto sócio-econômico em que os contos foram escritos, a mentalidade conservadora da época, fortemente moralista e sempre disposta a fazer juízos de valor, a evolução do conceito de infância ao longo dos séculos e de que forma isto contribuiu para a valorização do livro como elemento didático na vida das crianças.

No capítulo intitulado “’A Importância de Ser’ Wilde”, em referência à sua peça teatral “The Importance of Being Earnest”, destacamos a notoriedade que o autor conquistou no universo literário com suas peças teatrais e romances, tendo marcado a cultura ocidental no século XIX por uma linguagem rebuscada, fina ironia e crítica à sociedade vitoriana. Nesta seção, destacamos momentos marcantes de sua trajetória literária, a opinião da crítica especializada à época e a repercussão de seus contos infantis na atualidade.

O Capítulo “A Morfologia dos contos infantis de Oscar Wilde” é o cerne da questão desta dissertação. É o capítulo de análise dos três contos selecionados: “O Príncipe Feliz”, “O Amigo Devotado” e “O Foguete Notável”, pautado pela metodologia de análise do conto de magia, formulada pelo teórico russo Vladimir Propp (1984), que expõe o comportamento dos personagens do conto maravilhoso, estabelecendo personagens e funções fixas. Durante a análise, também será considerado o conceito de horizonte de expectativas de Jauss, com ênfase na liberdade de interpretação e o efeito de sentidos que uma obra pode provocar no seu receptor.

Neste trabalho, recorremos às concepções de Diana e Mário Corso (2006), Marie-Louise von de Franz (2008), Bruno Bettelheim (2007), Mircea Eliade (2013), Vladimir Propp (1984) no que diz respeito a interpretação dos contos de fadas, mitos e morfologia do conto; acerca das questões relacionadas à leitura, à formação do leitor e ao gênero literatura infantojuvenil e crítica literária, buscamos respaldo em autores, como Hans Robert Jauss (1994, 2002),

Nelly Novaes Coelho (1987, 2000, 2010), Ligia Cademartori Magalhães (2010), Peter Hunt (2010), entre outros.

Com a conclusão do presente estudo, a nossa expectativa é a de que ele contribua para um maior conhecimento sobre o gênero literário do conto de fadas, bem como propiciar novos estudos acerca da obra infantojuvenil de Oscar Wilde, fomentando também adaptações, traduções e leituras, a fim de formar um novo leitor e colaborar, de forma relevante, para a fortuna crítica do autor irlandês, somando-se aos estudos de obras destinadas ao leitor adulto, dando visibilidade a mais um viés criativo de Oscar Wilde.

1 O CONTOS DE FADAS: TRADIÇÃO E REFLEXOS NA LITERATURA DE OSCAR WILDE

Os contos de fadas, narrativas que deram origem aos textos infantis, exercem significativa sedução sobre os homens, seja de forma simbólica ou realista, representando esse desejo constante que temos de saber sobre a vida e controlá-la, mesmo tendo o mistério como desafio constante. Nesse sentido, traçaremos um panorama histórico e cultural dos contos de fadas, desde as tradições orais, passando pelos cânones do gênero, Charles Perrault, Irmãos Grimm, Hans Christian Andersen, até chegar a produção literária inovadora de Oscar Wilde.

1.1 Origem e Contextualização Histórica

O vocábulo *fada* possui origem no termo latino *fatum*, que significa originalmente *destino*, representando a possibilidade de realização de um sonho ou de ideais. Coelho (2000, p. 174) informa que “a mais remota menção a seres que lembram fadas [...] é atribuída a Pomponius Mela”. Esse geógrafo assegurou a existência de nove virgens com poderes sobrenaturais que habitavam a Ilha do Sena e assumiam diversas encarnações, curando doentes e protegendo marinheiros.

De acordo com Perez:

> Os contos de fadas têm natureza espiritual, ética e existencial. Sua origem está ligada à cultura celta e retratam a história de heróis e heroínas, em narrativas ligadas ao sobrenatural e visavam à realização interior do ser humano (2016, p. 1).

Atualmente, os contos de fadas de Charles Perrault, Irmãos Grimm e Hans Christian Andersen são considerados clássicos da literatura mundial. Entretanto, em seus primórdios, os contos de fadas não se apresentavam como os conhecemos na atualidade. As características hoje presentes surgiram da necessidade de amenizar histórias polêmicas, próprias de uma época. Os contadores de histórias da França do século XVII retratavam um mundo de brutalidade mais explícita. Quando Charles Perrault (1628-1703) recolheu textos

da tradição oral camponesa, atribuiu novos contornos à versão escrita, no final do século XVII. As narrativas foram suavizadas e não mais encerravam bruscamente. Outra característica das primeiras adaptações foi suprimir os conteúdos ligados à sexualidade e violência. Perrault também acrescentava a "moral" da história ao término do conto, em tom poético. Essas características não tornaram as tramas simplórias nem tampouco lhe deram caráter de autoajuda infantil.

A literatura infantil moderna constitui-se numa adaptação dos contos de fadas, aliada ao espírito criativo do escritor, garantindo a possibilidade de criações novas dentro de um padrão pré-existente.

Na verdade, não podemos afirmar que os primeiros contos de fadas adaptados da oralidade para a forma escrita foram destinados para crianças, uma vez que durante sua propagação no período das tradições orais até o fim do século XVII, eram compartilhados por todos coletivamente. Somente com a ascensão da burguesia, as crianças deixaram de ser consideradas e tratadas como pequenos adultos, quando participavam normalmente de todas as atividades junto com a família, desde a prática do trabalho duro ao testemunho de assassinatos e demais situações e cenas das quais hoje poupamos as crianças.

Com o surgimento dessa nova fase de vida chamada infância e um mundo próprio criado para os pequenos, veio também a infantilização das narrativas tradicionais e o reconhecimento de uma psicologia infantil, pois era necessário ter conhecimento, didática e sensibilidade para lidar com esses indivíduos em formação. Assim, podemos concluir que com a modernidade, as histórias oriundas das tradições orais foram relegadas à infância. O que chamamos de contos de fadas hoje são, na verdade, vestígios culturais do passado que encontraram, na infância, um abraço de aconchego, posto que essas histórias podem ninar nesta fase da vida, como se este fosse seu *habitat* natural.

A Revolução Industrial iniciada no século XVII na Inglaterra é associada não somente ao início do modo de produção capitalista. As novas ferramentas tecnológicas acarretaram em uma nova divisão social do trabalho, transformando artesãos em trabalhadores assalariados, por exemplo, e trazendo consequências que mudaram o cenário econômico, político, social, cultural e

comportamental. Ao longo do século XIX, com as mudanças nas casas mais confortáveis, a criança é vista como um ser especial que será protagonista de uma evolução notável no sentido de um melhor entendimento da sua psicologia e individualidade social. Especialmente depois da Grande Depressão (1929-1939), com efeitos sentidos no mundo inteiro, a criança passou a ser o cerne dos textos que ofereciam uma nova visão de mundo e do homem. Logo, surgiram diversas obras com o intuito de estudar as crianças, em especial as características que a diferenciavam do adulto, suscitando uma nova vertente no estudo científico do desenvolvimento humano. O estudo da criança surgiu devido à necessidade de observar o seu curso de vida em seu contexto histórico, social e emocional. Ao passo que a vida econômica mudava a realidade e o relacionamento dos pais, observava-se que as crianças apresentavam dificuldades de desenvolvimento, uma vez que as desordens sociais poderiam alterar os processos das famílias.

> Como no estudo da época da Depressão, muitos desses pais rurais, diante da pressão das dificuldades econômicas, desenvolveram problemas emocionais. Os pais deprimidos tinham maior probabilidade de brigar entre si e de tratar mal seus filhos ou se afastar deles. As crianças, por sua vez, a perda da autoconfiança, à impopularidade e ao baixo desempenho na escola [...] Por exemplo, as crianças que chegaram à puberdade durante a Grande Depressão e a Segunda Guerra Mundial tendem a apresentar forte senso de interdependência e de confiança social, o que diminuiu entre as gerações mais recentes. Dependendo de quando e onde elas vivem, gerações inteiras podem sentir o impacto da fome, de explosões nucleares ou de ataques terroristas. Nos países ocidentais, os avanços no atendimento à saúde, bem como as melhorias na alimentação e no saneamento básico, reduziam consideravelmente a mortalidade neonatal e infantil. Hoje, enquanto as crianças crescem, elas são influenciadas por computadores, TV digital, internet e outros processos tecnológicos. As mudanças sociais, como o aumento do número de mães no mercado de trabalho, alteraram de maneira significativa a vida familiar (PAPALIA, 2010, p. 17-18).

Estudar a criança implica estudar o seu meio envolvente, os locais que frequenta, atividades que pratica, entre outras peculiaridades. O fim do século XIX foi uma época de descobertas e experiências científicas em que foram

introduzidas na sociedade novos ideais e teorias, com destaque para o confronto de opostos como o materialismo e o misticismo, o paganismo e o Cristianismo, o heterodoxo e o ortodoxo e novos movimentos como o Romantismo e o Esteticismo, que permeiam os contos de fadas modernos.

Para transmitir os ideais da sociedade às camadas mais jovens foi necessária a inserção de objetos com a finalidade de educar e moralizar as crianças. E dentre todos os bens materiais, o mais simbólico e resistente para o cotidiano das crianças e o passar dos tempos era o livro.

Nesse ambiente, o conto tinha a função social do divertimento que era complementada por outros objetivos: o saber, o autorretrato e a reprodução de boas maneiras aristocráticas. E para serem considerados contos de fadas tinham que respeitar certos parâmetros, além de remeter tematicamente a áreas do conto maravilhoso infantil. Tinha que ser didático e em consonância com o código social vigente. Ser curto para que pudesse ser facilmente decorado e transmitido oralmente para crianças e adultos. Passar na censura dos adultos, remeter para questões sociais como diferenças de classes e poder, reforçar a noção de poder das classes sociais mais altas e sugerir estratégias para a manutenção do mesmo.

Com a cultura do livro no início do século XIX, na Inglaterra, as crianças passaram a ter, além de brinquedos, obras escritas que tinham como foco as próprias crianças, livros sobre a organização dos espaços infantis, outros para colorir, cadernos ilustrados e contos de fadas. O que se manteve como referência durante décadas foram os contos de fadas, com publicações iniciadas ainda no século XVII, por Perrault, fazendo adaptações de contos populares, de acordo com Ligia Cademartori (2010). Os livros, para o mundo real da criança, são como lembretes de que nossas vidas melhorarão, se nos apegarmos à esperança. Para as crianças, acreditar na possibilidade de um final feliz é poderoso, pois o elemento fantástico ou maravilhoso tem para o ouvinte um tom de compensação, que pode fazê-las vislumbrar a melhoria de sua sorte. Mesmo que o final feliz não seja o que se espera, é o que as torna únicas e faz muitas se sentirem especiais.

Durante o século XIX, essa aprendizagem foi possível através das histórias presentes no livro. Essas histórias deixaram de ser apenas relatadas por amas, pais ou avós e passaram a ser disponíveis para serem lidas em

qualquer fase da vida. Um século rico em novos textos que se destinavam às crianças que deveriam, supostamente, ter um comportamento ideal, o que culminou em abrir portas e virar páginas para o desabrochar de toda uma literatura infantil.

Peter Hunt, o primeiro britânico a ser PHD em literatura infantil e juvenil, em seu livro *Crítica, teoria e literatura infantil* (1991), publicado no Brasil em 2010, se queixa de que nos anos 1980 ninguém estudava livros escritos para crianças e jovens nas universidades. Segundo ele, não existia uma crítica literária especializada dedicada à análise da produção dos livros infantis e juvenis. Mais de vinte anos após a publicação deste livro, muita coisa mudou e a sua nova edição acompanhou as mudanças, proporcionando mais discussão sobre os modos como a literatura infantil é diferente e a maneira como os adultos têm que pensá-la.

Desde o lançamento de seu livro, houve uma explosão de obras sobre literatura para crianças pelo mundo. Hunt observou que mais de 80 cursos sobre literatura infantojuvenil são oferecidos hoje nas universidades da Grã-Bretanha e muitos estudiosos já são PhDs no assunto. Na Itália, por exemplo, onde ele tentou oferecer cursos, descobriu que eles estão vinte anos atrasados. No Brasil, ele destaca uma literatura de muita liberdade e variedade. E assim como os contos infantis se tornaram universais, Hunt deixou de ser limitadamente britânico e globalizou não apenas seus estudos, mas a forma de observar e criticar. Uma das críticas, a propósito, é sobre o complexo de inferioridade que gira em torno deste gênero literário, pois muitos adultos acreditam que a literatura infantil deve ser simples porque é para crianças. Seguindo este pensamento, livros infantis têm sido excluídos da história literária porque: críticos adultos estão muito ocupados sendo adultos e rejeitam ou têm medo de sua própria infância; críticos adultos gostam de pensar que são uma elite, um grupo de alta classe de intelectuais, por isso não podem falar sobre livros infantis.

Mas o cenário passa por mudanças, porque, quando as pessoas começam a entender que livros infantis são diferentes de livros adultos e ambos não podem e não deveriam ser julgados, segundo os mesmos critérios e ideias, essas obras ganham novos aliados. Os livros infantis são poderosos porque a ideia de um "cânone" ou de que alguns livros são "melhores" que outros e que

os livros para crianças não são tão bons quanto os clássicos adultos, está desaparecendo, e os livros para crianças são, agora, financeiramente muito importantes para editores.

> A literatura infantil está em constante mudança e não pode ser transmitida a ninguém mais: o leitor está produzindo e afirmando o próprio significado. Isso resulta no paradoxo de que essas novas narrativas sejam todas pessoais, envolvendo “autoria compartilhada" (HUNT, 2010, p. 282).

Para o crítico britânico, aparentemente o sucesso comercial fez com que as pessoas olhassem para a literatura infantil e juvenil com mais seriedade. E as novas narrativas às quais ele se refere são não apenas adaptações dos contos, mas adaptações de novos estilos ou plataformas, como o livro-brinquedo ou um conto de fadas apresentado de acordo com os padrões das novas mídias, como *i-phones* ou jogos *on line*.

Obviamente, para que esta literatura agora chamada de infantil chegasse a este patamar, foram necessárias adaptações, uma vez que a literatura infantil é uma literatura para crianças, e não de crianças ou sobre crianças. Portanto, cabe ao emissor (escritor) utilizar uma linguagem que o aproxime do receptor (leitor-infantil), para que se estabeleça uma comunicação plena.

Já que não há comprovação, segundo Filipouski e Zilberman (1978), sobre a existência de uma literatura para adultos em oposição àquela que era destinada às crianças, podemos inferir que esta especificidade do gênero literário infantil é dada a partir de seu destinatário, ou seja, a criança, implicando uma conceituação extraliterária. O adjetivo infantil, portanto, refere-se ao leitor e não à literatura, como ressalta Magalhães (2001).

Embora pareçam histórias simples e rasas, Maurie-Louise von Franz (2008) nos lembra que os contos de fadas são expressões dos processos psíquicos do inconsciente coletivo, com temas recorrentes que revelam muito da psique humana. Não à toa, a psicologia junguiana se interessa pela ligação entre os mitos e esses contos. Para a chamada escola simbólica, que surgiu nos tempos dos irmãos Grimm e era representada por Heyne, Creuzer e Görres, os mitos eram a representação de realizações e pensamentos filosóficos mais profundos; eram um ensinamento místico de algumas das verdades mais profundas em relação a Deus e ao mundo (FRANZ, 2008, p. 14).

Segundo Bruno Bettelheim (2007), psicanalista austríaco radicado nos Estados Unidos, que estudou estética, mas tinha na psicanálise o alicerce de seu pensamento, podemos avaliar se uma determinada obra pode ser classificada como conto de fadas, se percebermos que ela pode ser vista como uma dádiva de amor às crianças. Além, é claro, de oferecer tramas complexas, ao invés de simplórias e uma mensagem reconfortante, de modo que o livro, como um produto cultural, possa oferecer auxílio ao indivíduo em formação. E com ele, corroboram Diana e Mário Corso:

> os contos [de fadas], como os mitos, são estruturas geradoras de sentidos, eles não têm um sentido em si. Apenas determinados arranjos facilitam o recurso a uma ou outra fantasia em particular, mas mesmo assim seu uso e circunstâncias serão percebidos de várias maneiras. Mais que nada, elas são um grande cardápio, onde qualquer um toma o que lhe convém para encenar o drama que está vivendo em um determinado momento (CORSO, 2006, p. 166).

Nas sociedades arcaicas, o mito representava uma história real, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo. Nas sociedades modernas, emprega-se a palavra mito sob outro aspecto, como se falasse de algo fictício, uma ilusão, uma mentira inventada com algum propósito. Ou seja, contrariando o conhecimento, as tradições culturais e a história, o *mythos* há décadas está associado a tudo o que não pode existir realmente ou ter sua existência comprovada. No livro *Mito e realidade* (2013), o filósofo romeno Mircea Eliade reflete sobre o conceito de mito enquanto narrativa de ritos, bem como sua participação e contribuição para o mundo arcaico e seu uso na linguagem cotidiana do mundo moderno.

Se, para Eliade (2013), o mito expressa o mundo e a realidade humana, mas com uma essência de representação coletiva, que chegou até nós através de várias gerações, podemos concordar com Roland Barthes (2011, p. 131), quando afirmou que o mito não deve ser apenas um objeto ou um conceito definido: “não se há de definir o mito pelo objeto de sua mensagem, mas pelo modo como a profere". O mito pode não representar uma verdade absoluta, mas uma verdade que esconde outra verdade, o que o autor chama de “verdade profunda da nossa mente”, gerada através das heranças do nosso consciente coletivo.

No tocante à literatura infantojuvenil, Eliade (2013) cita os estudos de Jan de Vries acerca dos mitos e contos de fadas. No livro intitulado *Betrachtungen zum Marchen, besonders in seinem Verhältnis zu Heldensage und Mythos* (1954), Vries faz um apanhado de um século de pesquisas, indicando inclusive, novos horizontes a serem contemplados. Um deles é a atenção que devemos dar à grande propagação da interpretação nas últimas décadas, enriquecendo de subsídios e fortuna crítica os estudiosos do folclore que bebem nas fontes do estudo de raças, religiões e psicologia, versando sobre as relações dos contos populares com a trajetória dos heróis e o mito.

> Todo o problema, porém, consiste em determinar se o conto descreve um sistema de ritos pertencentes a um determinado estádio de cultura, ou se seu enredo iniciatório é “imaginário”, no sentido de não estar ligado a um contexto histórico-cultural, exprimindo, ao contrário, um comportamento anti-histórico, arquetípico da psique (ELIADE, 2013, p. 169).

Bettelheim (2007), motivado e inspirado por suas experiências pessoais em campos de concentração e ao observar clinicamente crianças com sérios transtornos mentais, escreveu valiosas reflexões sobre a importância da mágica nos contos de fadas e a relevância desta no desenvolvimento emocional e cognitivo das crianças. Na década de 1970, quando se acirrou um forte debate sobre a indicação de leitura de contos de fadas, seu livro *A Psicanálise nos contos de fadas*, publicado em 1977 nos Estados Unidos, foi de fundamental importância para reforçar o valor deste gênero literário, revelando seu caráter enriquecedor para os pequenos, sempre tão ávidos por novidades e estímulos para suas mentes férteis e criativas. Ele também apontou novas possibilidades de significados das histórias, revelando os processos psicológicos no cérebro da criança que tem acesso ao conto de fadas e a importância dessas histórias para o desenvolvimento psicológico, social e cognitivo.

> Por que então, num momento tão rico em novas histórias infantis, um psicanalista se debruçaria sobre uma relíquia fóssil das narrativas orais tradicionais que ficou, no nosso tempo, legada à infância? A resposta instantânea é simples, essas histórias são encantadoras, seguem fazendo-nos pensar e exercem um poder de subjetivação, ou seja, contribuem para que quem as escute elabore problemas e cresça. Além disso, enquanto certas histórias nascem e morrem, os contos de fadas parecem desafiar

> o tempo. Logo, vale mais a pena se dedicar ao permanente que ao efêmero (CORSO, 2006, p. 166).

Bettelheim (2007) afirma que os contos de fadas têm o poder de fornecer o que a criança precisa, através de uma linguagem simbólica à qual ela é receptiva. Ainda segundo o autor, os contos de fadas já são estruturados como mensagens a serem decodificadas por elas. Por isso, é preciso ter muito cuidado ao fazer adaptações. Elas devem ser feitas com respeito ao enredo original e critérios, de modo que não se distanciem muito da trama inicial.

Jolles (1976) coaduna com o pensamento de todos os demais já citados. Para ele, a linguagem é a junção de elementos poéticos ou um “léxico da alma que é, ao mesmo tempo, uma mitologia e uma epopeia maravilhosa das ações e discursos de todos os seres” (JOLLES, 1976, p. 19). Na literatura infantil, a linguagem utilizada pelos contos de fadas é simples, suave. Palavras duras se tornam frases delicadas, mas arraigadas de uma forte mensagem que foi adaptada aos anseios e capacidades de absorção ou interpretação do leitor. Utilizando-se desta linguagem, os contos de fadas têm em sua estrutura características bastante peculiares, como a transformação. Trata-se de uma metamorfose pela qual um personagem deve passar, seja ele humano, um objeto ou animal. E é justamente essa metamorfose que o levará a um novo ponto, um nível diferente da situação apresentada inicialmente, antes dos conflitos vivenciados. Mudança esta que, geralmente, apresenta uma função moral.

Dessa forma, podemos perceber que é a linguagem que conecta os elementos que constituem a estrutura de um conto de fadas. É ela também que ativa, desperta, esconde e revela, dá margem a manifestações distintas a cada nova leitura de uma mesma obra literária. Para entender melhor sobre o poder da linguagem, da interpretação a cada nova leitura e a cada tempo em que se lê e obedecendo ao conhecimento ou as ideologias que cada um de nós carrega no momento da leitura, vejamos este trecho de *Formas simples*, de André Jolles.

> Quando um homem vivo domina toda sua época, ele existe basicamente de duas maneiras, ao mesmo tempo. Conhecemos um Mussolini pelas reportagens, pelas crônicas, pelas anedotas – mas ignorando em que medida ele coincide com o Mussolini *in*

> *natura.* Estes dois Mussolinis, o real e o literário, são um para o outro o que o trigo é para o pão: a linguagem peneirou-o, moeu-o, molhou-o e aqueceu-o: é uma fabricação poética. E aspira a ser interpretado, pois somente a interpretação permite estabelecer as relações entre Mussolini I e Mussolini II (JOLLES, 1976, p. 26).

Ora, se um homem vivo com uma trajetória testemunhada já permite basicamente dois “personagens”, imagine a gama de possibilidades de perfis que podem surgir com apenas um personagem criado para um conto de fadas. Uma Chapeuzinho Vermelho, por exemplo, está presente na imaginação de diversas crianças, leitoras, de diversas formas distintas. E é, além da imaginação fértil da criança, a linguagem que ajuda a moldar a estrutura de uma história e até interfere nesta, para que se chegue a uma determinada ordem. Tanto com Mussolini como com Chapeuzinho Vermelho, a estrutura está lá, imóvel. Mas é como se a linguagem permitisse flutuações, mudança de ordem e variáveis de sentimentos e sensações.

Nos contos de fadas, percebemos que o enredo e os motivos que levam a ele limitam-se à capacidade de compreensão e aos interesses da criança. As personagens devem possuir sempre um espírito infantil ou passar por experiências semelhantes àquelas vividas pela criança. O autor evita utilizar recursos mais complexos que possam dificultar o acompanhamento da ação pelo leitor, como exemplo, descrições longas, *flash back* e interrupções para introdução de novos conceitos (COELHO, 2010).

Ainda segundo Nelly Novaes Coelho, desde sua origem, quando contado como uma história de pai para filhos até os dias de hoje, o conto se divide em maravilhoso e de fadas. Enquanto o Conto Maravilhoso tem raízes orientais difundidas pelos árabes, o Conto de Fadas originou-se entre os celtas. Do primeiro, nasceram personagens que possuíam poderes sobrenaturais; sofriam metamorfoses contínuas; defrontaram-se com as forças do bem e do mal; foram beneficiadas com milagres. Enquanto o segundo é de natureza espiritual/ ética/ existencial, com heróis e heroínas, cujas aventuras estavam ligadas ao sobrenatural, ao mistério do além-vida e visavam à realização interior do ser humano. Esse desconhecido íntimo presente nos contos de fadas ajuda a construir elementos que geram uma problemática existencial, que por sua vez impulsiona o surgimento de um herói.

Na maioria dos contos maravilhosos, o animal surge como personagem principal ou coadjuvante, remontando as histórias de Hans Christian Andersen (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 121). Ou mesmo sendo objeto, pode representar um personagem que está intrinsicamente ligado aos contos de fadas: o órfão. Sem pais, o personagem logo se defronta com as provações pelo caminho. As bruxas não são mulheres feias montadas em uma vassoura.

Toda narrativa é composta por um entrelaçamento de acontecimentos, enredo, ambientação, caracterização de personagens, tempo, espaço e, à medida que a história é contada, está sujeita a seduzir ou afastar o leitor.

Embora Coelho aponte algumas características específicas do conto de fadas e do conto maravilhoso, há mais semelhanças entre ambos do que diferenças. Tanto que muitos escritores defendem que são o mesmo gênero literário. É o caso de Vladimir Propp (1984), que consegue reunir os dois tipos de contos em uma outra categoria que ele chama de contos de magia. E é baseado nesta premissa que se dará este estudo. Toda vez que falarmos em conto de fadas, entenda também como maravilhoso e vice-versa.

As relações dos indivíduos, ao longo das duas histórias, o conto de fadas e o conto maravilhoso, trazem visões de mundo que se consolidam no imaginário infantojuvenil através da fantasia e do real. Esse pacto narrativo, posto aos jovens leitores, promove uma formação cognitiva e um olhar crítico para tudo que está à sua volta. Conforme Santos (2010, p. 57),

> o conto de fadas detém, assim, uma grande importância, a de configurar-se como agente modificador do elemento social. Ao mesmo tempo que oferece compensação pela dureza do cotidiano, também através da fantasia favorece o leitor a tornar-se socialmente apto à ação, pela própria esperança que a fantasia oferece.

Mas o mito, este, sempre existirá. E o mito do herói geralmente está ligado a outro mito: o da felicidade. Qual a função do herói senão tornar o mundo, uma parcela dele ou a vida de alguém mais feliz?

Alguns mitos, com as transformações sofridas pela sociedade, mudam de significado. O herói do tempo das cavernas provavelmente teria a mesma função do herói de hoje, a de alguma benfeitoria. Mas e a felicidade? Qual o conceito de felicidade na pré-história, se é que havia essa preocupação? E na

Idade Média? Na própria modernidade, este conceito, embora tenha um caráter coletivo, também tem cunho individual, posto que cada ser humano tem suas próprias ambições e objetivos de vida, como podemos confirmar na citação a seguir:

> Quanto mais se tiver desenvolvido e treinado o uso das funções mais conscientes, melhor e mais colorida será a interpretação. Interpretação é uma arte, na verdade, um ofício, que depende unicamente da pessoa (FRANZ, 2008, p. 24).

Para a psicoterapeuta analítica e escritora Franz (2008), o conto de fada não se restringe a diferenças culturais e raciais, podendo assim facilmente migrar de um país para o outro. A linguagem dos contos de fadas ultrapassa fronteiras e atinge toda a espécie humana. Por isso mesmo não se pode ignorar a experiência afetiva do ser humano que é leitor, que interpreta a obra.

Vladimir Yakovlevich Propp (1895-1970), estruturalista russo e um expoente da narratologia, trouxe um estudo que foi considerado um “divisor de águas” no universo dos contos infantis. Importante teórico do Formalismo Russo, ele foi um dos pioneiros no estudo do emprego de técnicas literárias presentes no conto, na novela e no romance. E como formalista, se propôs a estudar a linguagem sob o aspecto funcional, preocupando-se, sobretudo, com a caracterização da linguagem literária e pontos textuais de composição, métrica e estilo. O estudioso recolheu 449 contos, que elegeu como seu *corpus* e analisou o que viriam ser os elementos básicos dos contos de fadas ou do conto maravilhoso. É através da identificação desses elementos na obra *Morfologia do Conto Maravilhoso*, primeiramente publicada em 1928, que poderemos afirmar que os contos “O Príncipe Feliz”, “O Amigo Devotado” e “O Foguete Notável”, de Oscar Wilde, ocupam com propriedade a prateleira dos contos de magia e estão entre as grandes obras da literatura infantil universal, com alicerces oriundos dos contos folclóricos em harmonia com os questionamentos da era vitoriana que se mantêm atuais no mundo moderno.

Propp (1984) admite que as criações folclóricas são produtos literários, porque mesmo construídas de maneira diferenciada das obras artísticas convencionais, resultam de uma maneira peculiar de criação poética. De acordo com o autor, todo conto de fada ou maravilhoso tem narrativas comuns e

personagens com funções. Segundo sua morfologia, Propp estabelece os elementos narrativos básicos que ele identifica nos contos folclóricos russos. São 7 os tipos de personagens: o herói, o antagonista (ou agressor), o doador, o auxiliar, a princesa (ou seu pai), o mandante e o falso herói. Além das sete classes de personagens, o estruturalista russo acrescentou ainda que é a função do personagem que importa, elencando 31 (trinta e uma) funções ou ações a ser desenvolvidas pelos personagens, logo após a situação inicial (PROPP, 1984). Essas funções são elencadas da seguinte forma:

I. Um dos membros da família sai de casa;
II. Impõe-se ao herói uma proibição;
III. A proibição é transgredida;
IV. O antagonista procura obter uma informação;
V. O antagonista recebe informações sobre sua vítima;
VI. O antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens;
VII. A vítima se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente seu inimigo;
VIII. O antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família (definição: dano);

VIII-A. Falta alguma coisa a um membro da família, ele deseja obter algo (definição: carência);

IX. É divulgada a notícia do dano ou da carência, faz-se um pedido ao herói ou lhe é dada uma ordem, mandam-no embora ou deixam-no ir;
X. O herói-buscador aceita ou decide reagir;
XI. O herói deixa a casa;
XII. O herói é submetido a uma prova; um questionário; a um ataque; etc., que o preparam para receber um meio ou um auxiliar mágico;
XIII. O herói reage diante das ações do futuro doador;
XIV. O meio mágico passa às mãos do herói;
XV. O herói é transportado, levado ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que procura;
XVI. O herói e seu antagonista se defrontam em combate direto;

XVII. O herói é marcado;
XVIII. O antagonista é vencido;
XIX. O dano inicial ou a carência são reparados;
XX. Regresso do herói;
XXI. O herói sofre perseguição;
XXII. O herói é salvo da perseguição;
XXIII. O herói chega incógnito à sua casa ou outro país;
XXIV. Um falso herói apresenta pretensões infundadas;
XXV. É proposta ao herói uma tarefa difícil;
XXVI. A tarefa é realizada;
XXVII. O herói é reconhecido;
XXVIII. O falso herói ou antagonista ou malfeitor é desmascarado;
XXIX. O herói recebe nova aparência;
XXX. O inimigo é castigado;
XXXI. O herói se casa e sobe ao trono.

A classificação acima faz parte dos postulados que se consagraram no livro *Morfologia dos contos de fadas* como um marco na literatura, no que se refere à estrutura da narrativa, sobretudo o conto popular e suas variações. O formalista russo também identificou nos contos de fadas, à princípio, duas dimensões. A primeira é a repetição frequente de determinados elementos como as funções. Dessa forma, tais funções têm termos como o movimento de um personagem dentro do conto. E a definição de uma função de Propp é conduzida pelo ato do personagem durante a ação narrativa, considerando sua relevância (PROPP, 1984). A outra dimensão é a variabilidade do processo de realização dessas funções. O número de funções é limitado, mas os personagens que exercem papel de agentes ou os veículos dessas ações são inúmeros. Propp (1984) também identifica estágios iniciais que podem ser denominados como a seção de preparação de um conto. Uma seção que abre o caminho para os atores principais e os principais eventos no conto; um caminho para que a ação principal aconteça. Ainda segundo o autor, esta situação inicial não é obrigatória e pode até mesmo nem ser encontrada em um conto. E para melhor entendermos o quadro acima, ele divide as funções dos personagens em algumas categorias. São elas: Funções de preparação: I-VII, funções de

complicação: VIII-X, funções de transferência: XI-XV, funções de luta: XVI-XVIII e funções de retorno e reconhecimento: XXVII-XXXI.

Os contos de fadas têm suas próprias leis, o que os diferencia de outras formas de narrativa. A sua construção é simples e direta. Não há nenhuma complexidade dos eventos sobrepostos, com voltas insignificantes em torno do enredo ou *flash backs*, pois segue uma sequência não apenas cronológica, mas lógica. Cada acontecimento não é nada mais que a consequência do que se passou antes e é o elo da sequência que vem a seguir. Ou seja, seu curso é linear, embora Propp (1984) acredite que o conceito de tempo é cognitivamente uma maior abstração. No conto de fadas, o tempo é genérico. O marcador de discurso convencional "era uma vez..." ou algo equivalente, indica uma característica intemporal e sem idade da narrativa popular. Poderia ter acontecido em qualquer lugar a qualquer hora.

É importante também observar, ao analisar os contos maravilhosos, que algumas ações dos heróis não são descritas por essa classificação e nem são definidas por nenhuma função citada, bem como uma função não anula a outra, como você poderá observar ao longo do capítulo de análise dos três contos selecionados de Oscar Wilde.

1.2 Tradição: de Perrault aos Irmãos Grimm

A primeira compilação de contos infantis surgiu na França, no século XVII, organizada por Charles Perrault (1628-1703), que recolheu histórias com origem na tradição oral, até então não documentadas. Ele publicou contos de La Fontaine, que ficou conhecido como “o pai da fábula moderna” a partir do livro *Fábulas escolhidas,* de 1668. Ao todo, eram 124 fábulas com enredos que envolviam animais que, sempre ao final, ofereciam uma lição de moral. La Fontaine editou fábulas do grego Esopo e do romano Fedro, mas também publicou histórias de sua própria autoria, tendo “A Formiga e a Cigarra” como a mais conhecida.

Perrault, além de resgatar contos de La Fontaine, estreou o gênero conhecido como contos de fadas com o livro *Contos de Mamãe Gansa*, publicado em 1697, contendo histórias como “O Gato de Botas”, “Chapeuzinho Vermelho”, “Barba Azul”, “A Gata Borralheira”, “Pele de Asno” e “Henrique, o

Topetudo", que encerravam com uma lição de moral em forma de poesia e protagonistas que pareciam desprotegidos, mas que sempre venciam o mal, tendo como principal arma a inteligência. Portanto, o surgimento da Literatura Infantil, mais precisamente o conto de fadas como gênero literário, foi associado a Charles Perrault.

Aproximadamente 200 anos depois, as histórias de Perrault tornaram-se mundialmente famosas ao serem reescritas pelos irmãos Grimm, que desenvolveram pesquisas com o intuito de encontrar invariantes linguísticas com origens nas narrativas orais, realizadas na Alemanha. Jacob e Wilhelm Grimm descobriram um rico acervo de histórias maravilhosas disseminadas de geração para geração (PEREZ, 2016).

Os irmãos Grimm, de nacionalidade alemã, mantiveram a moral da história, mas inserida na narrativa do texto, fosse nas entrelinhas ou de maneira mais explícita. Filólogos, estudiosos da mitologia com origem germânica e da história do Direito alemão, Jacob (1785-1863) e Wilheim (1786-1859) são os responsáveis por uma coletânea de contos folclóricos, conhecidos como contos de fadas, considerados como a primeira literatura das crianças burguesas, e que reforça a necessidade do processo de adaptação das histórias ao longo dos anos (COELHO, 2010).

Em 1812, os irmãos Grimm publicaram o primeiro volume *Kinder-und Housmärchen*, o que seria apenas uma de várias obras com a intenção de reacender a tradicional literatura alemã. Os contos da coletânea não eram endereçados às crianças. Ao longo do século XIX, as versões adaptadas dos contos de Grimm iriam torná-los mais adequados ao público infantil, já que os autores reduziram e/ou eliminaram carga sexual e violência de algumas histórias. Na coleção dos Grimm, apenas um em cada dez realmente tem um nome e os personagens mais célebres em contos de fadas são do sexo feminino. Cinderela, Branca de Neve, Chapeuzinho Vermelho e Bela Adormecida, só para citar alguns nomes que deixaram uma impressão tão vívida nas memórias da infância, construída pelos Grimm. Os irmãos Grimm publicaram esta obra pela primeira vez em 1812, ou seja, mais de um século depois que o francês Perrault havia lançado a obra *Histórias ou contos do tempo passado com moralidades – contos da mamãe Gansa*, em 1697.

Entretanto, ao documentar essas histórias, os irmãos Grimm, inspirados na literatura repleta de lirismo e influenciados pela insatisfação com o ideário cristão que já norteava o pensamento da época, realizaram várias alterações no enredo de alguns contos, tendo em vista que, muitas vezes, continham aspectos violentos ou maldade, envolvendo, inclusive, crianças. E assim foram adaptados contos como “Chapeuzinho Vermelho”, “Bela Adormecida”, “Rapunzel”, “O Rei Sapo”, “A Serpente Branca” e “O Pequeno Polegar”, estimulando diversas outras publicações de contos populares, com o objetivo de que cada país europeu revelasse peculiaridades de seu povo e sua literatura, em época de Romantismo, com textos de características românticas, que também exaltavam o nacionalismo.

Na visão de Perez,

> O acervo da Literatura Infantil Clássica seria completado pelas histórias do dinamarquês Hans Christian Andersen, que seguiu a estrutura defendida pelos Irmãos Grimm. As estórias deveriam ser permeadas pelos mesmos ideais, defendendo valores morais e a fé cristã. Um aspecto importante difere as estórias de Andersen das narrativas anteriores, pois, baseado na fé cristã, criou elementos que falavam às crianças sobre a necessidade de compreender a vida como um caminho tortuoso a ser percorrido com retidão e resiliência para que enfim, na morte, o céu fosse alcançado (PEREZ, 2016, p. 1).

Os adultos logo se interessaram pelas narrativas que poderiam ajudar com que as crianças, desde cedo, entendessem os valores impostos pela sociedade. A notoriedade e repercussão imediata dos contos de Grimm pelos países europeus contribuíram para que as histórias fossem referência para o estudo das peculiaridades que caracterizam esse estilo literário.

1.3 Inovação: Hans Christian Andersen e Oscar Wilde

A posição de Hans Christian Andersen (1805-1875) como autor infantil e seu reconhecimento pela crítica mundial da literatura do século XIX é baseada em dez ou doze histórias concebidas como contos de fadas e, para seu desapontamento, algumas vezes eram confundidas com as histórias dos irmãos Grimm. Mas com o crescente estudo sobre a literatura infantojuvenil nos últimos trinta anos, o grupo de leitores e admiradores das ficções de Andersen cresce

substancialmente e ganha novas adaptações em todas as vertentes da arte e do entretenimento, como películas de cinema, desenhos animados e até parques temáticos. E não à toa, Andersen foi o último grande escritor de contos de fadas, entre eles, “A Pequena Sereia”, “A Rainha da Neve”, “A Nova Roupa do Rei”, “A Pequena Vendedora de Fósforos”, “O Patinho Feio”, “Soldadinho de Chumbo” e “Os Sapatos Vermelhos”. Ao todo, foram 156 histórias publicadas em seis volumes, com histórias infantis que foram traduzidas para o mundo inteiro. Os contos são prova de sua extrema autoconsciência, segundo o estudioso Tess Lewis (2002). E para ele, o herói de cada conto é um *alter ego* de Andersen, atormentado pelas mesmas angústias, tais como: insegurança social e financeira, dúvidas sobre a sexualidade, preocupação com os rótulos de sua origem humilde e seu gênio forte. Enquanto Perrault e os irmãos Grimm optaram pelos excessivos dramas e oposições de interesses, ideias e sentimentos, Andersen criou símbolos originais que passaram a integrar nossa conciência cultural.

Por um lado, Perrault e os irmãos Grimm abordavam a complexidade da psique humana, ressaltando a tirania das madrastas, a negligência dos pais e o absolutismo da ganância e da paixão, explorados em contos como “Cinderela”, “Rapunzel” e “Bela Adormecida”, emoldurados por mitos e pela riqueza do folclore oral. Enquanto que Andersen escrevia histórias baseadas na tradição popular, inspiradas nos mundos das fadas e duendes, histórias que ele ouvia dos mais velhos, trazendo também óbvias fontes autobiográficas e um estilo espirituoso presente tanto nas conversas como em suas histórias, segundo Lewis (2002). Andersen tinha visivelmente o dom de narrar e com uma inspiração própria dava vida e voz a pequenos objetos. É de uma singela poesia quando as linhas discutem com as agulhas ou flertam com o colarinho. E o drama vivido pela garotinha dos fósforos nos convida a um cenário triste e miserável, em uma clara referência às desigualdades sociais da época.

> Quanto mais os contos de Andersen se aproximam de suas próprias vulnerabilidades emocionais ou satirizam seus contemporâneos, mais poderosos eles são. Estranho e pouco atraente, mas florescendo ao contar histórias, Andersen é o próprio patinho feio. Morbidamente sensível, mas ciente de sua nobreza artística, ele é a princesa comprovada pela ervilha. Um amante ardente, mas eternamente não correspondido [...] ele mostra a vaidade e as pretensões da classe mercantil árida e

> conformada da Dinamarca com humor e distância suficientes para suavizar a mordida satírica sem comprometer a verdade de sua crítica em “A Roupa do Imperador” (LEWIS, 2002, p. 679, tradução nossa).

O primeiro livro de Andersen destinado ao público infantil foi escrito em 1835 e recebeu o título de *Companheiro de Viagem*. Ainda assim, ele afirmava que escrevia para todos os públicos. Portanto, se a criança gostava de ler, ele sugeria que os adultos conhecessem sua obra também. E foi seguindo esse raciocínio que, em 1844, ele publicou a coleção de livros intitulada *Fairy Tale* (Conto de Fadas) e anos depois, em 1850, mudou o título da coletânea para *Stories* (Histórias). Em seguida, ele fez uma junção dos títulos e renomeou a coletânea de *New Fairy Tales and Stories* (Novos contos de fadas e histórias). O impacto de suas obras para um novo olhar que seria lançado sobre a literatura infantil inspirou novos autores do Reino Unido e da Europa Ocidental, chegando até às Américas, onde pavimentou as grandes produções da Disney.

Quando publicou seus primeiros pequenos volumes de contos de fadas em 1835, ele já tinha conquistado reconhecimento na literatura dinamarquesa desde 1829, como um exímio poeta, escritor de peças teatrais e livretos de ópera. Andersen desejava um futuro bem sucedido como escritor de romances. Porém, optou pelos contos de fadas por necessidades financeiras, pois à época, a literatura infantil lhe parecia uma maneira fácil de ganhar dinheiro.

Andersen via em seus romances sua realização principal, enquanto os contos de fadas apenas como aquilo a que foram destinados ser, em sua mente: entretenimento. Seu amigo mais velho, o físico Hans Christian Ørsted (famoso por ter descoberto o eletromagnetismo em 1820), ao ler seus contos, previu o que aconteceria anos mais tarde. Segundo o próprio Andersen, o amigo disse: “embora o livro *The Improvisatore* o faça famoso, os contos de fadas o tornarão imortal, pois são as mais perfeitas entre suas obras. Andersen discordou” (DE MYLIUS, 2006, p. 169).

Quando Andersen soube dos planos de construírem uma estátua em sua homenagem, ele protestou contra a ideia de retratá-lo com crianças penduradas ou rastejando a sua volta. O escultor A. V Saabye o visitou várias vezes e finalmente, o convenceu. A estátua da vida de Andersen também foi bastante simbólica nos escritos de Wilde, sendo a protagonista do conto “O Príncipe

Feliz”. A personagem vendedora de fósforos, vítima da exploração do trabalho infantil, existe tanto em conto de Andersen como em conto de Wilde. Em Andersen, ela é a menina que morre de frio na noite de Natal, tendo na morte a única forma de conhecer a felicidade. Em Wilde, ela é uma personagem agraciada com as benfeitorias do Príncipe Feliz. E a despeito da estátua, um mês antes de sua morte, Andersen confessou em seu diário:

> Eu estava muito insatisfeito com minha estátua, pois nem você, nem ninguém entre os escultores me conhecia ou tinha me visto lendo em voz alta, por isso mesmo eu não aceitava ninguém atrás de mim, nem tinha filhos pendurados nas costas, no colo ou na muleta, e os meus contos de fadas são tanto para os adultos como para as crianças [...] [e as pessoas] só compreendem a superfície, só como adultos maduros eles seriam capazes de ver e entender tudo, que o ingênuo era apenas parte dos meus contos de fadas, que o humor era de fato o seu sal" (*apud* DE MYLIUS, 2016, p. 167, tradução nossa).

Não apenas seu sal, amargura, ironia e sátira são semelhantes aos temperos de Wilde. Andersen tinha uma linguagem curta e clara, porém rica. Com frequência, ele abordava a temática da morte, mas não para conferir um caráter macabro ou pessimista aos textos. Ao contrário, a morte em Andersen não protagoniza desfechos de punição, é uma oportunidade de redenção. Ele trata da morte porque trata dos acontecimentos da vida, e a morte é, inexoravelmente, um deles. Seus finais infelizes evitavam excesso de melodrama e sentimentalismo, tão presentes em seus romances. Andersen era capaz de incluir com maestria o trágico, o cômico, e o ingênuo em suas narrativas repletas de poesia. “O poeta deve estar no auge do desenvolvimento de sua era”, diz Niels, personagem de seu romance *Ser ou não ser*, de 1857. E continua com “acho que o conto de fadas é o reino mais expandido da poesia, chegando da sepultura sangrenta da antiguidade do livro ilustrado da lenda piedosa e infantil, absorvendo a poesia popular e a poesia da arte.” De Mylius (2006) o vê como o representante da poesia que compõe um acorde lírico e a linguagem de pintor de paisagens a serviço do leitor.

Como autor de livros para crianças, Andersen teve um grande impacto no desenvolvimento da literatura infantil, inspirando mais tarde autores de literatura infantil no Reino Unido, na Europa Oriental, na China e até mesmo as primeiras produções da Disney. Andersen, assim como Wilde, fugia da estrutura

convencional dos contos de fadas apenas por uma brecha: o final infeliz. O “e viveram felizes para sempre”, expressão comum nos clássicos contos de fadas, não é frequentemente lida ou ouvida nos contos de Andersen e Wilde. A vida se desenvolve como acontece na realidade, não como em um desejo ou sonho. Há tristeza e miséria em seus contos, e mesmo os fins mais reconfortantes muitas vezes têm um cenário que causa mal estar.

> Apesar de seu narcisismo, é mais fascinante pela forma como ele cortou a sua própria língua e incomodou a uma elite de classe alta e público de leitura religiosa, e como transformou tudo isso em conto de fadas [...] Se ele deixou um legado para o modernismo ou o pós-modernismo, então ele deriva mais dos compromissos que ele fez em sua escrita, a sublimação de sua raiva que decorreu da humilhação pelas classes superiores e seu desejo ambivalente de expor completamente a arrogância e comportamento injusto das classes superiores. O melhor dos contos de fadas de Andersen é o que um crítico alemão chamou de schräg, que pode ser traduzido como oblíquo, excêntrico ou estranho (ZIPES, 2006, p. 224).

Excêntrico como Wilde, ainda no mesmo século, Andersen também veio a ser humilhado pela burguesia da época vitoriana. Cortou a língua, mas sua escrita continuou afiada. Curiosamente, Hans Christian Ørsted, amigo íntimo de Hans Christian Andersen e expert em magnetismo, percebeu facilmente a conexão que Hans Christian Andersen teria com o público infantil. Em sua biografia *Hans Christian Andersen: a vida de um contador de histórias*, publicada em 2002, a escritora Jackie Wullschlager (LEWIS, 2002) chama atenção para as condições privilegiadas em que Andersen se encontrava para revolucionar os contos de fadas, não apenas por seu notório talento, mas considerando seus antecessores e as mudanças sociais ocorridas durante o século XIX.

Sua importância para a literatura infantojuvenil universal é tamanha que, além de ser considerado pela crítica especializada como “o pai da literatura infantil”, dia 2 de abril, data de seu nascimento, é considerado o Dia Internacional do Livro Infantojuvenil. E o reconhecimento internacional mais respeitado que premia autores de livros infantojuvenis leva seu nome: prêmio Hans Christian Andersen. Sem citar que o International Board On Books For

Young People (IBBY) laureia, anualmente, os autores mais notáveis da literatura infantil com a medalha Hans Christian Andersen.

Wilde, além de sofrer forte influência de Andersen, é filho da literatura infantil com remanescentes folclóricos. Seu pai, William Wilde era um polivalente: cirurgião, arqueólogo, topógrafo, historiador, biógrafo e um entusiasta dos estudos folclóricos, além de colecionador de obras sobre este tema. Aos finais de semana, trocava facilmente os estudos acerca da medicina para fazer suas prazerosas leituras sobre os costumes populares. A mãe de Wilde, Speranza, editou e publicou uma coletânea de material popular como as obras *Ancient Legends, Mystic Charms, and Superstitions of Ireland*, em 1888, e *Ancient Cures, Charms and Usages of Ireland* (1890). Ambas as obras foram reverenciadas por Yeats e se tornaram importantes fontes de conhecimento sobre a cultura irlandesa. Os Wildes eram peça fundamental de uma empreitada do folclore nacional que logo atingiu todas as ilhas britânicas à época e o movimento ficou mais conhecido com a fundação da *Folk-Lore Society*, em 1878. E não à toa Oscar se sentiu atraído por este gênero que, como ele próprio considerava, trazia um elemento que ele amava: a superstição, um elemento colorido do pensamento e o inimigo do senso comum (POWELL; RABY, 2014).

> O conto de fadas é uma forma de cultura evoluída que tenta sufocar a tradição oral, mas é ineficiente, porque as tradições estão intrinsicamente ligadas ao poder sobrenatural, tão ignorado pelos políticos de direita. Há uma crença de que a cultura oral se recusa a morrer, ou pelo menos não morrerá facilmente, e luta bravamente para ganhar alguma voz na literatura [...] A oralidade e a literatura, o passado e o presente, se encontram desconfortavelmente nos contos de Wilde (POWELL; RABY, 2014, p. 192, tradução nossa).

E com todas essas referências dentro e fora de casa, Wilde é um autor de obras que carregam um eterno diálogo com as condições sociais de seu tempo e a criatividade de seus contemporâneos, em especial os da Inglaterra e França. Notadamente Flaubert e Balzac, Mallarmé e Huysmans, James e Shaw, para mencionar apenas algumas figuras proeminentes.

Mas os grandes pais literários de Wilde foram encontrados no meio acadêmico. Eram intelectuais com pontos de vista divergentes, mas com algo em comum, a admiração de Wilde, fosse para concordar com eles ou contra-

argumentar. Estudante de Oxford, de 1874 a 1878, o irlandês conheceu John Ruskin (1819-1900) e Walter Pater (1839-1894). Ruskin era considerado o grande crítico de arte do século XIX aos 24 anos de idade, quando tentava promover mudanças de pensamento em benefício da classe operária, questionando as tendências capitalistas. Wilde seguiu os passos de Ruskin como crítico social, crítico de arte e como escritor de ficção.

Pater, discípulo de Ruskin, foi levado ao posto de grande teórico do esteticismo (arte pela arte) ao publicar o livro *Renaissance: studies in art and poetry* (1873). Ao se deparar com estes dois universos intelectuais intensos e diferentes, Wilde construiu duas pontes, uma era vitoriana, à qual Ruskin e Pater pertenciam, e a outra representava a era pós-vitoriana, que anunciava que Wilde desviava de seus mentores para seduzir novos escritores e leitores. Wilde conseguiu gerar algo novo com o que ele absorveu dos dois. Embora com algumas diferenças, Ruskin, Pater e Wilde eram aproximados pela forma romântica de pensar sobre a imaginação e pela maneira eloquente com a qual respondiam às diversas vertentes da arte, fossem esculturas, gravuras ou literatura. Ruskin e Pater, de professores, passaram a integrar o grande público de Wilde durante sua carreira e recebiam constantemente cópias dos textos de Wilde para emitir suas opiniões, incluindo a obra *The Happy Prince and other stories* (1888).

> Na segunda metade do século XX, Roland Barthes e outros teóricos estruturalistas expressaram uma insistência semelhante a respeito da “morte do autor” e do “nascimento do leitor”, provavelmente desavisados do que Wilde já tinha antecipado. Embora seu pensamento seja contrário ao de Ruskin e Pater, Wilde não deixa seus precursores sozinhos. Ele os leva para o século XX e além, mas à sua própria maneira (POWELL; RABY, 2014, p. 134, tradução nossa).

Com Wilde, seria difícil a tradição oral, o conto de fadas, a ambiguidade, a ironia e a poesia arrefecerem.

2 “A IMPORTÂNCIA DE SER” WILDE

O irlandês Oscar Wilde tornou-se um dos maiores nomes da literatura inglesa, tendo sido um dos mais notáveis da época vitoriana. Foi um romancista e dramaturgo que marcou a cultura do ocidente no final do século XIX pela sofisticação e originalidade de sua obra, bem como por suas ideias libertárias e posicionamento político e social. Este capítulo não se trata de uma biografia, mas intenciona traçar um percurso que possibilite a apresentação do autor Oscar Wilde e momentos marcantes de sua produção literária, com algumas considerações sobre os principais temas explorados por ele, seu estilo literário, a linguagem utilizada e a opinião da crítica literária, a fim de situar a escrita do autor irlandês no contexto da literatura infantil.

2.1 O Retrato de Oscar Wilde: A alma do homem sob os castelos da literatura infantil

Oscar Fingal O´Flahertie Wills Wilde é natural de Dublin, Irlanda. Ele nasceu em 16 de outubro de 1854, em uma família de boa reputação e que atraía atenção em razão de um estilo de vida extravagante, mantido por Wilde durante toda sua trajetória de vida. Consta em sua biografia na obra *Oscar Wilde: Contos Completos* (2013) e no livro *The Writings of Oscar Wilde* (1907), que não apenas seu figurino saltava aos olhos, mas sua inteligência, perspicácia e humor refinado foram constatados ainda na adolescência, época em que foi contemplado com uma bolsa de estudos em uma das faculdades de renome à época, a Trinity College Dublin. Foi nesta faculdade que ele começou a se interessar pelo Esteticismo, que tinha como uma de suas características a valorização dos feitos e da cultura dos povos antigos, especialmente os gregos. O esteticismo foi uma corrente literária oriunda do Romantismo, no fim dos anos de 1830, que pregava o culto ao prazer estético, o apuramento do gosto pelas artes plásticas e uma nova sensibilidade mais interessada pelos fenômenos artísticos que pela contemplação da natureza.

Logo em seguida, mais uma vitória acadêmica foi a carta de aceite da Magdalena College, parte do complexo da Universidade de Oxford. Na adolescência, época de descobertas e sentimentos exacerbados, revelou-se

poeta, amante da literatura e de ambos os sexos, pois já era consciente de sua bissexualidade. Ao tempo em que se sentia seguro a respeito do que sentia ou sobre como se vestiria, seu estilo de vanguarda e acessórios considerados femininos por seus colegas de faculdade provocaram fofocas, deboches e intrigas em seu meio acadêmico.

As tentativas de humilhação alimentaram seu caráter rebelde e questionador dos padrões impostos pela sociedade que ele julgava rígida e hipócrita. Em pouco tempo, desistiu de estudar os clássicos gregos em Oxford e se mudou para Londres. Na capital inglesa, o ambiente e as pessoas, a princípio, mostraram-se mais amigáveis. Sua personalidade forte, seu estilo peculiar, o dom da palavra e sua sabedoria e fama como dramaturgo o tornaram um cidadão bem relacionado, frequentador dos eventos promovidos pelo *high society* que ele tanto criticava justamente por conhecer de perto. Seria o que chamamos hoje de emergente ou celebridade instantânea, dado sua ascensão meteórica. Tornou-se famoso por se vestir de maneira diferente, pelo senso de humor e, mesmo tendo seu nome por muito tempo envolvido em escândalos e intrigas, aos poucos, aprendeu a tirar proveito do *marketing* pessoal.

Em 1884, casou-se com Constance Lloyd, com quem teve três filhos. Oscar Wilde escreveu e viveu dramas e, embora sua vida não tenha sido um conto de fadas, ele escreveu alguns, na época considerada a mais feliz de sua vida, quando desfrutava da companhia de suas crianças e, tinha nelas, a inspiração e motivação para escrever contos, que hoje figuram entre os de grande destaque na literatura infantil mundial, ao lado dos de Charles Perrault, dos irmãos Grimm e de Hans Christian Andersen. Este último, tendo influenciado Oscar Wilde, literariamente falando, a traçar finais infelizes, diferente dos contos de fadas de outrora, como podemos observar no trecho a seguir. “Que coisa estúpida é o amor” (WILDE, 2000, p. 23), disse o estudante protagonista de seu conto “O Rouxinol e a Rosa”. “Não tem nem metade da utilidade da lógica, porque não prova nada e está sempre dizendo às pessoas coisas que não vão acontecer, fazendo-as acreditar em coisas que não são verdadeiras”. Disse o estudante, decepcionado com o amor não correspondido. E acrescentou: “ser prático é tudo. Voltarei à filosofia e ao estudo da Metafísica” (WILDE, 2000, p. 23).

Seis anos depois do casamento, em 1891, Wilde conheceu Alfred Douglas, carinhosamente chamado de Bosie, por quem se apaixonou e, por fim, tornaram-se amantes.

Em 1895, Oscar Wilde já havia conquistado o sucesso de público e crítica. Acabara de publicar uma edição revisada de seu romance *O Retrato de Dorian* Gray – escrita em 1891 - seu único romance e a mais famosa de suas obras ao lado de *The Importance of Being Earnest* (*A Importância de Ser Prudente*). No prefácio do romance, fez apologia à arte do romance literário e ao leitor, o que o tornou famoso como um crítico ferrenho da cultura e da sociedade.

Em todo o mundo, são muitos os escritores que produzem literatura para adulto, mas não se demitem do ofício de deixar uma contribuição para o público infantojuvenil, como Wilde. Muitos fatores contribuíram, certamente, para que Oscar Wilde escrevesse histórias para crianças na década de 1880. Lady Wilde, mãe do escritor, havia editado livros sobre o folclore irlandês, enquanto sua esposa publicou duas coleções de histórias infantis. Era uma inclinação da família e do ambiente que o cercava. Com uma linguagem considerada equivocadamente como infantil e variação entre sutilezas e verdades cortantes, ele encontrou nos contos uma maneira de expressar suas ideias e explorar questões pessoais profundamente.

Provocador por natureza, o mesmo escritor, considerado por muitos editores como o autor de uma obra vulgar e ofensiva aos valores morais da sociedade britânica, curiosamente, na mesma época, notabilizou-se na dramaturgia. Conquistou notoriedade por *O Leque de Lady Windermere* (1892), *Uma Mulher Sem importância* (1893), *Um Marido Ideal* (1895), *A Importância de Ser Prudente* (1895) e entre suas obras de maior destaque estão: *O Retrato de Dorian Gray* (1890), *De Profundis* (1895), *O Fantasma de Canterville* (1887), *Salomé* (1892) e *Rosa Mystica* (1881) e *Ravenna* (1878), poema com o qual ele ganha o prêmio Newizgate.

De celebridade aos tempos de decadência, bastaram algumas revelações sobre sua vida íntima. No mesmo ano de seu ápice, 1895, ele foi perseguido, acusado de crimes de natureza sexual. Mas antes de ser condenado, deixou sua herança literária.

Wilde foi processado pela família aristocrata do jovem Alfred Douglas. Condenado, como dizia o julgamento de Maio de 1895, “por cometer atos imorais com diversos rapazes”. Ao sair da prisão, não tinha mais amigos, muito menos a boa reputação.

O pai de Bosie, Marquês de Queensberry era figura bastante influente à época na capital inglesa. O jovem Bosie nada fez a respeito da denúncia, não defendeu Wilde, tampouco assumiu sua orientação sexual. Ser gay na Inglaterra era crime até 1967. Wilde foi condenado pelo crime de “atos homossexuais”. Foram dois anos de trabalho árduo em isolamento extremo em Wandsworth e Reading Gaol, o que o abalou profundamente, oficializou seu fracasso diante do preconceito e o levou a escrever *De Profundis,* uma obra considerada de grande valor literário que, na verdade, é uma carta. Uma longa carta destinada a Alfred Douglas, o homem por quem Wilde se apaixonou e se aprisionou, literalmente. Após cumprir pena, decidiu morar em Paris e viver no anonimato, depois de vivenciar os sabores e as dores da fama.

Wilde escreveu a carta enquanto detento, mas não a enviou. Ao sair da prisão, pediu que seu amigo Robert Ross tirasse cópias dos manuscritos repletos de reflexões, arrependimento, sensação de culpa e amargura, como podemos ler neste trecho:

> Nossa malfadada e extremamente lamentável amizade terminou para mim em ruína e infâmia pública, mas a memória de nosso antigo afeto está muitas vezes comigo, e o pensamento de que o ódio, a amargura e o desprezo podem para sempre ocupar em meu coração o lugar que era do amor é muito triste: e tu mesmo, julgo eu, sentirás em teu coração que escrever-me, enquanto permaneço na vida na prisão, é melhor do que publicar minhas cartas sem minha autorização ou dedicar-me poemas sem que eu tenha pedido, embora o mundo nada saiba das palavras de desgosto ou paixão, de remorso ou indiferença que possas querer enviar-me como resposta ou apelo (WILDE, 2007, p. 15).

A carta foi publicada apenas em 1905, cinco anos após o falecimento de Wilde, que morreu aos 46 anos de idade. Ross teve o cuidado de excluir os trechos mais pessoais relativos a Bosie. Porém, a publicação do texto completo veio à tona em 1950, em uma edição em alemão, cuja iniciativa partiu de Vyvyan Holland, filha de Oscar Wilde.

O ensaio *A Alma do Homem sob o Socialismo*, escrito em 1891 e publicado na revista *The Fortnightly Review,* foi o único trabalho anterior à sua prisão que evidencia seu interesse por liberdade, autoridade, individualismo e política quanto pela arte. Neste ensaio, ele reforça a ideia de tornar-se e permanecer livre das convenções, de ganhar consciência de sua própria natureza e de negar-se em comprometê-la em nome de outros interesses.

2.2 “Wit and Wisdom” dos Analistas: Recepção crítica dos contos infantis de Oscar Wilde

Oscar Wilde foi, durante muito tempo, considerado um escritor do alto escalão mais para críticos dos Estados Unidos e Alemanha, por exemplo, do que para a própria Inglaterra. Segundo artigo assinado por Wilfred M. Leadman, em agosto de 1906, a posição literária de Oscar Wilde independe de sua vida privada. Para ele, seu ponto de virada foi alcançado quando sua reputação de escritor cresceu em outros países, colocando-o entre os mais proeminentes.

O escritor tenta nos mostrar quão absurdo é

> conciliar os assuntos humanos com a ideia de uma justiça externa inteligente imparcial” [...] A inteligência da natureza puramente mecânica; ela tem sorrisos e caretas para tanto moral e imoral iguais sem levar em conta carácter ou conduta (BECKSON, 1974, p. 260, tradução nossa).

Leadman também ressalta que, enquanto por um lado, havia escritores postos em pedestais, sem ser merecedores, ainda assim, por terem feito um apelo bem sucedido em alguma força na natureza humana, eles são admirados por milhões. E independente do seu destino final, eles tiveram ao menos a satisfação de glória e a consolação suprema de ser compreendido por seus companheiros. Por outro lado, existem as vítimas da opinião pública, grupo onde ele acredita que Wilde se insere. Escritores de certa forma rejeitados pelo simples fato de que a crítica ou os leitores não se preocuparam em compreendê-los.

> Em torno desse homem há uma controvérsia infeliz incessantemente jogando com seu passado [...] Toda a sua obra

> literária (peças de teatro, poemas, ensaios, e ficção) em vão gritou para apenas críticar o preconceito, o equívoco, e um senso de respeitabilidade que o recusou (BECKSON, 1974, p. 261, tradução nossa).

Para o jornalista Shanks, também poeta, crítico, dramaturgo, na Alemanha, certamente, a maioria dos críticos poderia citar Shakespeare, Byron and Wilde como os três escritores com os quais a Inglaterra presenteou o mundo. Como ele afirma: “Nós podemos continuar a oferecer Shelley, Keats e Wordsworth como alternativas, mas é Byron quem é escolhido. Podemos oferecer como uma alternativa George Meredith ou o Sr. Hardy, se agradar, mas é Wilde o escolhido.” (*apud* BECKSON, 1974, p. 407). O que nos leva a crer que os irlandeses ou ingleses devessem ter olhado para ele na tentativa de enxergar algo além de um mero escritor de verso e prosa em inglês.

As suposições que Wilde lançou sobre o *status* das crianças como sujeitos e como leitores foram questionados por escritores dos clássicos infantis do fim do século XIX, justamente porque Wilde lançava questionamentos a respeito da preparação da natureza da infância e da sua continuidade com a idade adulta. Segundo Killen (2007), o escritor desafiava a mistificação da infância e das crianças. No final da década de 1880, Oscar Wilde se tornou uma inspiração para os estetas, que lançaram a base para a vanguarda do modernismo com a valorização do lado místico e espiritual da idade média, o repúdio à mecanização e às fábricas, a sensualidade erótica e imaginativa. Os escritos de Wilde foram coerentes com os ideais que o movimento defendia. Foi um homem que desafiou as normas pré-estabelecidas da sociedade vitoriana, um escritor que resplandeceu em genialidade e sensibilidade ao falar sobre o amor, a ternura, a comédia, o abandono e o companheirismo.

Walter Pater, professor na Universidade de Brasenose, Oxford, e crítico literário, escreveu uma carta para Wilde, datada de junho de 1888, onde relatou suas impressões sobre os contos infantojuvenis do escritor irlandês:

> Meu caro Wilde,
> Estou confinado ao meu quarto com gota, mas tento me consolar com O Príncipe Feliz e sinto que seria ingrato não enviar uma linha para dizer-lhe como agradável eu considerei ele e seus companheiros. Eu mal sei se admirar mais a sagacidade do Foguete Notável ou a beleza e a ternura de O Gigante Egoísta. [...] são pequenos poemas em prosa [...] pedras preciosas

> repletas de toques delicados e inglês puro (BECKSON, 1974, p. 53, tradução nossa).

Mais adiante, no mesmo livro, encontramos uma nota sem assinatura, que diz:

> O dom de escrever contos de fadas é raro, e o Sr. Oscar Wilde mostra que ele o possui em um grau raro. O Príncipe Feliz e Outras Histórias estão cheios de fantasias encantadoras e humor singular. Embora com um caráter distinto, eles não são indignos de serem compararados com Hans Andersen, e não é fácil fazer maior elogio do que esse. Há um toque picante da sátira contemporânea que diferencia o Sr. Wilde do contador de contos de fadas puros, convencionais; Oscar delicadamente introduziu que a ilusão não é destruída e uma criança iria deliciar-se com os contos sem ficar preocupado ou perturbado com a sua leitura, enquanto as crianças de mais idade irão apreciá-los e lucrar com eles. As ilustrações são encantadoras (BECKSON, 1974, p. 60, tradução nossa).

Ainda sobre a relação sobre os contos de fadas tradicionais e os contos infantojuvenis escritos por Wilde, com a palavra, Alexander Galt Ross, irmão mais velho do Robert Ross, melhor amigo de Wilde, que tecia constantes comentários literários no *Saturday Review*, até se tornar um dos membros do círculo literário do Savile Club e fundadador da Sociedade de Autores, em Londres.

> Uma das principais funções do conto de fadas verdadeiro é para despertar simpatia. Não importando se os personagens são príncipes, camponeses, ou objetos inanimados. As alegrias e tristezas dos heróis e heroínas na terra encantada será sempre real para as pessoas. Sem dúvida, por excelentes motivos, Oscar Wilde optou por apresentar suas fábulas em forma de contos de fadas para um público que não deveria ser tão restrito [...] "As crianças não se importam e talvez não entendam a sátira, e o espírito dominante dessas histórias é uma sátira amarga, que difere Wilde amplamente de Hans Andersen, curiosamente, o dono da forma literária da qual mais Wilde se aproxima. [...] o Sr. Wilde sempre conspira para nos deixar, ao final de cada conto, com uma sensação muito agradável do humor (BECKSON, 1974, p. 61, tradução nossa).

Edward Shanks, que também foi assistente de edição da London Mercury entre os anos de 1919 e 1922, assina um artigo intitulado “Oscar Wilde”, no London Mercury (Julho de 1924), em que analisa os motivos que levaram crítica

e público a se sentirem fascinados pelo irlandês, concordando ou não com ele. Shanks (1927) concluiu que Wilde não era um escritor comum, mas um museu repleto de preciosidades, que deveria ser revisitado para que pudéssemos ver as relíquias sempre com um novo olhar. Como diria Leadman (1974), “ele não poderia escrever sobre coisas comuns de uma forma normal. Ele não poderia apresentar ao público britânico seu “prato favorito”, pois era incapaz de moldar seus versos considerando os conceitos tradicionais impostos pela sociedade vitoriana. E justamente no período que ele tanto criticou, que o autor se tornou um dos maiores nomes da literatura inglesa, tendo sido um dos mais notáveis da época vitoriana.

O escritor Jeff Nunokawa, especialista em literatura inglesa, confere a Wilde um lugar de destaque no *hall* dos pensadores que bebem nas fontes da filosofia, sociologia, economia, psicanálise e teoria contemporânea, ao lado de Marx, Kant, Weber, Freud e Michel Foucault. Seu livro *Tame Passions of Wilde: The styles of manageable desire*, publicado em 2003, é considerado o primeiro a reconhecer Wilde não só como uma consequência visível de uma compreensão da sexualidade moderna, mas também como um grande teórico que versa sobre este tema com propriedade, de alguma forma, em todos os seus escritos, sejam eles destinados a adultos ou crianças. O resultado deste livro, bem como da literatura infantojuvenil de Oscar Wilde é um retrato tão original como Wilde foi, com sua crítica social que, emoldurada pelo humor, saciou apetites de liberdade e amor.

A produção literária de Oscar Wilde, bem como sua trajetória acadêmica e editorial pode ser listada da seguinte forma, conforme a ordem cronológica (LUNA, 2010; WILDE, 2003):

1871-1874: Frequenta o Trinity College (Dublin), onde conquista diversos prêmios. Entre eles, a Medalha Berkeley Gold Medal por seu trabalho em grego sobre os poetas helenos.

1874: Ingressa no Magdalen College ao ser contemplado com bolsa de estudos.

1878: Vence um primeiro prêmio nos exames finais do curso, em Oxford. Ganha o Prêmio Newizgate, com seu poema Ravenna, escrito em março do mesmo ano.

1878: Obtém o título de Bacharel em Artes.

1880: Publica sua primeira peça, um drama em cinco atos: Vera, ou os Niilistas, sobre o Niilismo na Rússia.

1881: Publicada em julho a primeira edição de Poemas, coligidos por David Bogue.

1885: Publica *The Truth of the Masks* na revista literária *Nineteenth Century* com o título Shakespeare and Stage Costume.

Escreve diversos artigos jornalísticos em periódicos como *The Pall Mall Gazette* e *Dramatic Review.*

1887: Publica *O Fantasma de Canterville* e *O Crime de Lorde Arthur Savile*.

1887-1889: Trabalha como editor da revista The *Woman´s World.*

1888: Publica *O Príncipe Feliz e Outras Histórias*, com ilustração de Walter Crane e Jacomb Hood.

1889: Publica Pen, Pencil and Poison, The Decay of Lying, The Portrait of Mr. W. H., baseado no mistério criado em torno do protagonista e do autor dos Sonetos de Shakespeare.

1890: Publica a primeira edição de *O Retrato de Dorian Gray*, na *Lippincott´s Monthly Magazine.*

Publica *A Verdadeira Função* e o *Valor da Crítica*.

1891: Fevereiro - Publica o ensaio *A Alma do homem sob o socialismo*, no The *Fortnightly Review.*

Abril - Publica versão revista e em formato livro de *O Retrato de Dorian Gray*.

Maio - Publica *Intentions.*

Julho - Publica *O Crime de Lorde Arthur Savile e Outras Histórias*.

Novembro - Publica *A Casa das Romãs*, com ilustração de Ricketts e Charles Shannon.

1892: Fevereiro - *O Leque de Lady Windermere* é encenada no Teatro St. James.

1893: Fevereiro – Publica *Salomé* em versão francesa.

Novembro – Publica *O Leque de Lady Windermere*.

1894: Fevereiro – publica *Salomé* em versão inglesa, com as célebres ilustrações do desenhista Audrey Bearsdley.

Junho – Publica *A Esfinge*.

Outubro – Publica *Uma Mulher sem importância*.

1897: Janeiro/ Fevereiro – escreve *De Profundis*, sua longa carta a Lorde Douglas.

1898: Publica *A Balada do Cárcere de Reading* e escreve outra longa carta ao *Daily Chronicle* sobre as condições carcerárias.

1899: Fevereiro - Publica em livro *A Importância de ser prudente* e *Um Marido Ideal*.

Julho – Publica *Um Marido Ideal*.

3 A MORFOLOGIA DOS CONTOS INFANTIS DE OSCAR WILDE: UMA ANÁLISE DE PERSONAGENS E FUNÇÕES

Na obra *Oscar Wilde in Context*, de Kerry Powell e Peter Raby (2014), os autores denominam Oscar Wilde como um corajoso indivíduo que moldou seu trabalho na forma dos momentos cruciais de seu tempo e espaço, profundamente marcado pelas controvérsias que o rondavam. Ele próprio era, de certa forma, tanto um ditador das regras impostas pela sociedade vitoriana quanto um questionador das mesmas. Sua habilidade para mundos imaginativos, como os dos contos de fadas, enfatiza seus fortes laços com as turbulências culturais e históricas que emolduram seus textos repletos de conteúdos pertinentes para discussão até os dias de hoje.

Os estudos acerca do conto, proposto por Vladimir Propp, reunidos em *Morfologia do conto maravilhoso* (1984), são de suma importância para compreendermos a função da narrativa e as categorias dos personagens que a compõem. Embora as obras que o estruturalista russo utilizou para estabelecer tais categorias tenham como objeto de análise o conto maravilhoso do folclore russo, a fim de melhor entendê-lo ou classificá-lo, suas conclusões registraram todas as funções a respeito dos tipos de personagens e suas respectivas ações e se mantém como parâmetro para estudar os contos maravilhosos ou de fadas, pois são categorias que sempre existiram nos contos populares, o ponto de origem destes contos.

Oscar Wilde faz sua incursão autoral pelo universo da literatura infantojuvenil em 1885, segundo Jarlath Killeen (2010), durante uma visita à cidade de Cambridge, quando é convidado a contar histórias para entreter os amigos estudantes. E como foi escrito no ensaio “The Critic as Artist” (1881) pelo próprio Wilde, a única dívida que nós devemos à história é reescrevê-la, é o que fazemos aqui, através deste estudo, imersos nas teorias da literatura destinada às crianças e adolescentes, no percurso literário desenvolvido por Wilde e na análise dos contos “O Príncipe Feliz”, “O Amigo Devotado” e “O Foguete Notável”.

Os contos citados integram a primeira coletânea de Wilde destinada ao público infantil, o livro intitulado *The Happy Prince and Other stories*, publicado pela primeira vez em 1888. Porém, os contos analisados são os publicados em

uma das dezenas de reedições da obra, em inglês, agora chamada de *Oscar Wilde Stories for Children* (2000), que traz ainda “O Gigante Egoísta”, “O Rouxinol e a Rosa” e “O Jovem Rei”. Oscar Wilde escreveu ainda, também para o público infantil, os contos “O Aniversário da Infanta”, “O Menino Estrela” e “O Pescador e sua Alma”.

Nos contos infantojuvenis, Oscar Wilde mantém em histórias repletas de fantasia, suas temáticas preferidas como a da personalidade e das máscaras usadas convenientemente, do eu e do outro, a ironia, a hipocrisia, a vaidade, o protesto contra desigualdades sociais, o protagonista como figura solitária e o final geralmente infeliz em seus contos de fadas infantojuvenis.

Da data inicial dessa produção até a atualidade, mais de um século depois, sua obra continua vibrante e atual, com conteúdos latentes que estimulam o pensamento, a reflexão e diversas interpretações. Isto posto, o estudo dessa produção de Oscar Wilde mostra-se oportuno, principalmente quando nos propomos a analisar as características do gênero conto de fadas em um autor conhecido por sua obra destinada ao público adulto, a relação entre seus contos e os tradicionais contos de fadas e suas marcas de inovação que contribuem com a aquisição de conhecimento e compreensão por parte do leitor infantojuvenil. As análises das narrativas infantojuvenis de Oscar Wilde sugerem os significados que podem ser compreendidos pelos leitores crianças, a partir da leitura das obras selecionadas para o *corpus* desta pesquisa.

Através de uma análise pelo viés do horizonte de expectativas. O conceito de horizonte de expectativas de Hans Robert Jauss é pautado na afirmação de que a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão-somente de seu posicionamento no contexto sucessório do desenvolvimento de um gênero, mas sim nos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade, critérios estes de mais difícil apreensão. (JAUSS, 1994, p. 7). Do ponto de vista literário, horizonte é a maneira como nos comportamos e observamos o mundo a partir de um prisma subjetivo. Portanto, quando interpretamos uma obra, lançamos mão de nossas experiências, aspirações, obras já lidas e valores que, de certa forma, conferem fluidez, mas também cerceiam a liberdade de interpretação. Jauss diz que “a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por

intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida.” (JAUSS, 1994, p. 28). Consequentemente, ao ler uma obra, ativamos nossa memória de vivências reais e literárias e incorporamos nosso horizonte individual ao horizonte do outro, que pode ser o texto ou um outro leitor.

> A exclusividade da grande arte tem o poder de trazer uma nova visão outrora inalcançável no contexto da experiência do mundo e de vida. Desse interesse vive a instituição da arte. Não temos a arte para resistir à verdade, como dizia Nietzsche, mas para repensar o valor de nossas convicções, projetos e paixões. (JAUSS, 2002, p. 16).

Sendo a literatura também uma arte, que demanda uma experiência subjetiva, poderemos, através desta análise, vislumbrar alguns horizontes de expectativas presentes nas obras “O Príncipe Feliz”, “O Amigo Devotado” e “O Foguete Notável” e discutir sobre a abordagem que é feita sobre a felicidade, a amizade e a notabilidade nos contos e até que ponto, quando se relaciona literatura e vida, a obra contribui com a formação de mundo do leitor, moldando seu comportamento social. Os contos de Wilde são carregados de simbologias românticas, esteticismo e socialismo. Um exemplo é o que podemos constatar quando o príncipe abre mão de seu corpo e do fato de ser a estátua que é, para distribuir seus atributos e beleza material, quando distribui a sua fortuna aos pobres, por exemplo, ela obtém um valor espiritual maior, um encanto interno que, mesmo assim, não é compreendida pelos conselheiros que dirigem a cidade.

O interessante é que Oscar Wilde não escreveu esses contos com a intenção primeira de atender ao público infantil. Suas narrativas abarcam problemas de ordem moral, o egoísmo, a insensibilidade, os vícios e as virtudes com uma estética que se volta, sobretudo, para a delicadeza e o requinte. No livro *Oscar Wilde Stories for Children*, com histórias escritas para seus filhos entre 1888 e 1891, ele fala, de maneira compreensiva e atraente para uma criança, de temas melindrosos como a morte, ilustrada no seguinte trecho: “estou indo para a Morada da Morte. A Morte é irmã do sono, não é?” (WILDE, 2000, p. 53). A metáfora utilizada suaviza o significado de morte no imaginário da criança, mas permite que ela entenda à sua maneira, que se trata de uma

ausência. Se a ausência é temporária ou não, a descoberta do leitor vem com o tempo, as experiências, o grau de maturidade ou a mediação de alguém.

Oscar Wilde intriga os leitores com sua fina ironia, a começar pelos títulos: “O Príncipe Feliz”, “O Amigo Devotado” e “O Foguete Notável”. Seria realmente feliz este Príncipe? Esse cenário de uma noite fria, de pessoas trancafiadas em suas casas e o príncipe isolado, imóvel, sozinho, seria um retrato de felicidade? Quão destrutiva pode ser uma relação onde existe mais interesse, oportunismo e submissão do que amizade? E o foguete, seria de fato extraordinário ou mais um em meio a tanto brilho? A tal notoriedade do foguete é um reconhecimento da sociedade ou um pensamento próprio de quem precisa humilhar os demais para se sentir superior. Seria essa falsa autoestima fruto da certeza de sua mediocridade?

A ironia, que consiste em dizer algo diferente do que o que está realmente sendo dito. É como se a ironia galanteasse a mentira e, juntas, elas causassem um efeito de humor ou reflexão e, dessa forma, descaracteriza o conceito de verdade de uma situação ou sociedade (WALLACE, 1993). Em um passado remoto, a ironia era utilizada pelos adeptos da vanguarda, pessoas mais sagazes, como Oscar Wilde. É também uma das faces do cinismo, que visualmente pode ser expresso através de olhares maliciosos, reveladores. Ainda segundo Wallace (1993, p. 183), “a ironia tem uma utilidade apenas emergencial, e estendida no tempo, torna-se a voz do prisioneiro que passou a gostar de sua cela”. Nos textos de Wilde, a ironia vem através do jogo de palavras.

Depois de ler os contos, temos ainda a oportunidade de desmascarar os personagens principais. As máscaras, aliás, são temáticas constantes nas obras de Wilde. Em 1885, ele escreveu *The Truth of Masks, livro* em que ele afirmou que não havia nada mais importante no mundo das artes que a verdade. A verdade presente por trás das máscaras é crucial para qualquer compreensão do caráter complexo de Wilde. Sua personalidade pública, cultivada cuidadosamente desde sua juventude, era uma pose calculada. Ele se tornou um *poseor por excellence*, criando máscaras para si a fim de divertir seus amigos, seduzir seus discípulos e enfurecer os críticos. E nos faz questionar se as máscaras escondem a verdade ou a revelam. Este pode ser o caminho para

qualquer compreensão menos superficial dos personagens dos contos de Wilde (PEARCE, 2000, p. 21).

Segundo Zipes (2013), um estudioso dos contos de fadas, a reversão do mundo real ocorre antes de começar a ler um conto. Começa por parte do escritor, quando este convida o leitor a se deslocar de seu ambiente familiar e, em seguida, identificar com o protagonista deslocado para que uma busca possa começar. O conto de fadas ascende uma busca dupla para o lar: a primeira ocorre na mente do leitor e é psicológico e difícil de interpretar, uma vez que a recepção de um conto individual varia de acordo com o fundo e a experiência do leitor. A segunda ocorre dentro do próprio conto e indica um processo de socialização e aquisição de valores para a participação em uma sociedade na qual o protagonista tem mais poder de determinação. No melhor dos casos, a narrativa de contos de fadas constitui a articulação mais profunda da luta humana para formar e manter um processo civilizador. Eles retratam metaforicamente as oportunidades de adaptação humana ao nosso ambiente e refletem os conflitos que surgem quando deixamos de estabelecer códigos civilizadores compatíveis com os interesses próprios de grandes grupos dentro da população humana. Quanto mais damos aos instintos básicos – base no sentido de básico e depravado – mais criminosos e destrutivos nos tornamos (ZIPES, 2013). Quanto mais aprendemos a nos relacionar com outros grupos de pessoas e percebemos que sua sobrevivência e o cumprimento de seus interesses estão relacionados ao nosso, mais poderemos construir códigos sociais que garantam relações humanas. Os contos de fadas são estranhos porque eles nos dizem o que precisamos e nos perturbam mostrando o que nos falta e como poderíamos compensar a falta. Para Bettelheim (2007), sua linguagem simbólica escreve a representação dos conflitos humanos e a resolução destes através da fantasia, encorajando a criança a aceitar a natureza problemática da vida sem se deixar abater por ela.

Os contos que compõem o *corpus* desta pesquisa culminam tragicamente em clímaces incontestavelmente belos ainda que frequentemente dolorosos, com desfechos sombriamente irônicos. As narrativas problematizam tensões pessoais significativas em relação à arte, obrigações morais e religiosas, bem como traz à tona tabus em forma de desejo e sexualidade, com interseções

entre o erotismo dos contos e esteticismo, como veremos a seguir durante a análise.

3.1 O Príncipe Feliz

No gênero “conto de fadas” narra-se uma história em que se faz presente uma mistura da realidade a fantasia. Seu enredo básico tem início com a apresentação de obstáculos ao herói que posteriormente os vence alcançando sua autorrealização. Destarte, o leitor nesta fase da vida escolhe o que vai ler também pelo aspecto da capa e das ilustrações. Assim, cada vez mais as ilustrações que permeiam os livros destinados ao público infantil surgem como “obra de arte”. Percebe-se que por toda a história da literatura infantil, há cada vez mais uma preocupação em conceber o livro mais expressivo, na busca de atender ao público para o qual ele se volta, reconhecendo a ilustração como um artifício capaz de trazer prazer e entretenimento ao leitor. Nos contos que compõem o *corpus* desta pesquisa, as ilustrações assumem a função descritiva, pois descreve objetos, cenários, personagens, e animais, desempenhando a premissa de descrever a transformação dos personagens principais, e estabelecendo uma relação de coerência intersemiótica. As ilustrações em geral são bem cuidadas, revelando a maestria com a qual o ilustrador J. P. Lynch trabalha. O que vem a reforçar a posição da narrativa infantojuvenil de Oscar Wilde diante do contexto contemporâneo que nos cerca, caracterizado por linguagens diversas, que possibilitam multiplicidade da expressão estética, a produção cultural para os jovens no século XXI e propicia diferentes diálogos entre as artes.

Corroborando com o pensamento de Linden (2011), a capa de *Oscar Wilde: Stories for Children*, publicado em 2007, ilustrado por P. J. Lynch, sem ao menos um parágrafo de introdução, já nos diz muito. O desenho exibe um recorte de uma pequena cidade onde a neve cai. Pelas janelas, as luzes acesas indicam que todos estão em casa, devido ao frio da noite. Enquanto isso, a Andorinha voa, em uma demonstração de que nada pode interromper seus afazeres, e o Príncipe Feliz permanece imponente, no alto do pedestal.

Podemos observar no conto “O Príncipe Feliz” o cenário desenhado por Eliade (2013, p. 15) para um conto maravilhoso: “são heróis ou animais

miraculosos, todos esses personagens têm algo em comum; eles não pertencem ao mundo cotidiano". De fato, a narrativa é protagonizada por uma estátua de bronze, que tem como melhor amigo uma andorinha e, juntos, oferecem dias menos miseráveis a quem vivia à margem da sociedade, mergulhado na pobreza ou enfermidade. A comunicação entre os animais ou entre animais e humanos nas narrativas infantis pode estimular uma maior atração do leitor. No conto, esse aspecto é desenvolvido nos diálogos entre os personagens antropomorfizados. Esse caráter ressaltado por Nelly Coelho (1987) sobre os contos maravilhosos vai ao encontro da obra "O Príncipe Feliz", de Oscar Wilde. Considerando tais características, podemos dizer que tal conto tanto é de fadas ou, como preferir, maravilhoso.

Em "O Príncipe Feliz", a humanização do pássaro é observada através de comportamentos como o fato de a Andorinha se apaixonar e, em seguida, perceber que o objeto de desejo não era nada além de uma fixação ridícula. A Andorinha também se gabou ao encontrar uma cama de ouro, como um humano provavelmente faria, se solidarizou com as lágrimas do príncipe, se sentiu mais leve ao ajudar o próximo, sentiu que a hora de sua morte chegava e até cedeu ao pedido do príncipe de lhe beijar os lábios. Enquanto isso, o protagonista é personagem objeto. O príncipe não é de carne, osso e sangue azul, mas uma estátua, que tal como o animal, é um disfarce para a criança. As bruxas do estereótipo não existem, são representadas no texto pela própria sociedade que exclui, marginaliza, adora o fútil e idolatra a estética acima de tudo. Os demais monstros são os contrastes sociais, a falta de oportunidades e a hipocrisia da burguesia que vive trancada em seu individualismo.

Obedecendo aos critérios de análise de Wladimir Propp (1984), podemos destacar 3 (três) tipos de personagens: o príncipe se mostra como o "herói" da história, que conta com a andorinha macho como "auxiliar". A sociedade injusta, materialista e interesseira se configura como o "antagonista", tendo em vista que não há um vilão tradicional. Estes principais personagens exercem funções diversas em vários momentos da narrativa, como comprovaremos a seguir, de acordo com Propp.

Função I: Um dos membros da família sai de casa. Neste conto, quem sai de casa, ou melhor, do castelo, é justamente o príncipe. Não sai em fuga, nem em busca da donzela. Sai involuntariamente, em razão das intempéries da vida.

Do lado de fora do castelo, ele já não é mais o ser humano, filho do rei. Mas uma estátua posta em praça pública como uma maneira de honrá-lo. É na praça, olhando a cidade sob uma nova perspectiva, que ele se vê em um novo mundo ao qual ele não tinha acesso, nem conhecimento. A estátua, fora dos muros do palácio, posta em um pedestal no alto da cidade, agora pode vislumbrar o mundo real que lateja por trás das aparências e da indiferença, ou seja, um mundo de miséria e injustiças sociais. A estátua percebe-se infeliz ao testemunhar esta outra realidade, mas não pode fazer nada, pois "impõe-se ao herói uma proibição".

Função II: Proibição. Agora estátua, o príncipe é impedido de se locomover e fazer o que deseja. Mas de alguma forma, "a proibição é transgredida" pelo príncipe.

Função III: Transgressão. O príncipe dribla as circunstâncias e encontra na Andorinha, o auxílio necessário para mudar a situação degradante em que vivem alguns moradores da cidade.

A Andorinha, por sua vez, também exerce a função II (sair de casa), quando deixa o grupo de companheiras de voo. Desiste de voar ao Egito para ficar ao lado do belo junco.

Função VIII-A: Carência. Falta alguma coisa tanto ao Príncipe quanto à Andorinha. Ao pássaro, falta o amor do junco, em quem ele não confia, por acreditar que o junco "está sempre flertando com o vento" (WILDE, 2000, p. 42). Falta-lhe também o aconchego de um lar em condições favoráveis de temperatura, uma vez que ele deixou de migrar para o Egito com seu bando. Ao príncipe, falta a capacidade de poder se sentir realizado ao ajudar os moradores pobres e doentes da cidade, como podemos observar:

> "Longe daqui", prosseguiu a estátua, numa voz baixa e melodiosa, "longe daqui, em uma pequena rua, existe uma casa pobre. Uma das janelas está aberta e através dela posso ver uma mulher sentada à mesa. Seu rosto é frio e macilento, suas mãos são vermelhas e ásperas, com muitas picadas de agulha, por ser costureira. Ela está bordando flores de maracujá em um vestido de cetim para a dama de honra preferida de a rainha usar no próximo baile da Corte. Numa cama no canto do quarto seu filhinho está deitado, enfermo. Está febril e pede que lhe dêem laranjas. Sua mãe não tem nada a lhe oferecer além da água do rio, e por isso ele chora. Andorinha, andorinha, pequeno

> andorinha, você não poderia levar a ela o rubi que está no cabo de minha espada? Meus pés estão presos neste pedestal e não posso me mover (WILDE, 2000, p. 44, tradução nossa).

O personagem do príncipe apresenta as características emocionais, psicológicas e filosóficas apontadas por Nikolajeva e Scott (2011), conforme constatamos no trecho a seguir:

> O Príncipe Feliz nunca suplicou por nada, nem em sonho.
> [...]
> Quando eu estava vivo e possuía um coração humano", respondeu a estátua, "eu não conhecia lágrimas, porque vivia no Palácio de Sans-Souci, onde a tristeza não pode entrar. Durante o dia eu jogava no jardim e à noite eu conduzia a dança no grande salão. Ao redor do jardim erguia-se um muro grandioso, imponente, mas eu nunca me preocupei em perguntar o que havia além dele, porque tudo em minha vida era belo. Meus cortesãos chamavam-me o Príncipe Feliz, e feliz de fato eu o era, se prazer for felicidade. Assim vivi e assim morri.
> E agora que estou morto me puseram aqui no alto para que eu pudesse avistar toda a feiúra e miséria de minha cidade (WILDE, 2000, p. 44, tradução nossa).

Um jovem simples e sensível às dores do mundo, representado por uma estátua, busca a outra face da felicidade desapegando-se do que o torna valoroso aos olhos dos outros. Com a amizade e a devoção de um pássaro humanizado, o Príncipe Feliz doa partes de seu corpo, ou melhor, pedaços da estátua como pedras de rubi, safira e folhas de ouro como caridade e demonstração de amor e zelo ao próximo, que antes era distante e invisível: moradores de sua cidade que não viviam como ele, cercados de muros, serviçais e luxo.

Sonhamos com heróis, seja para salvar a pátria, nos livrar de tanta violência e falta de segurança ou uma simples mulher encalhada da solteirice. O herói é aquele ser privilegiado, dotado de super poderes que pode reverter completamente uma situação, como um amigo que nos abre os olhos para a realidade e nos estimula a galgar novos passos ou o "Super-Homem", que com sua capa voa pelos céus dos Estados Unidos para salvar não apenas a Lois Lane. Os heróis existem? Bom, é mais fácil comprovar a existência desse amigo do que do Super-Homem. Mas o mito, este, sempre existirá. E o mito do herói

geralmente está ligado a outro mito: o da felicidade. Mas independente de como a palavra é usada por ambas sociedades, é importante ressaltar que, nos dois casos, o mito se mantém como uma fábrica de modelos para o comportamento e as realizações do homem.

Em se tratando de rito, é através dele que nos incorporamos ao mito. É através do rito que o mito age. E é através de diversos ritos de iniciação que se apresentam os mitos no conto “O Príncipe Feliz”. Como o próprio título sugere, o príncipe deveria ser feliz, mas não o é. Talvez não seja porque sua vida não é tão perfeita quanto imaginamos. Talvez não seja porque, nem mesmo depois da morte, transformado em estátua, o mundo se mostrou feliz como ele imaginava. Ou talvez o príncipe não seja feliz simplesmente porque a felicidade é um mito. E um mito não como uma história verdadeira, mas o mito como algo que não existe.

Função XII: O herói é submetido a uma prova; um questionário; um ataque; etc, que o prepara para receber um auxiliar mágico. Ao se tornar estátua, o príncipe passou por uma provação de limitação motora. Mas foi somente por ser estátua que pode abrigar a Andorinha depois de um dia bastante cansativo para o pássaro. Foi entre os pés banhados a ouro da estátua que a Andorinha se sentiu segura e confortável, como podemos observar no seguinte trecho: “eu tenho um quarto dourado, disse suavemente ao olhar em volta, e se preparou para dormir. Mas quando estava colocando sua cabeça sob suas asas, uma grande gota d´água caiu sobre o pássaro.” (WILDE, 2000, p. 43, tradução nossa).

Função XIX: O dano inicial ou a carência são reparados. A Andorinha não conseguiu amor eterno do junco, muito menos se juntar aos amigos que haviam migrado para o Egito. No entanto, o príncipe, com esta parceria firmada, pode fazer as benfeitorias em época de promessas de grande desenvolvimento econômico para a Inglaterra, ascensão da burguesia e uma classe média que prega o evangelho do respeito e desenvolvimento para defender seu *status* social. É quando a pobreza fica cada vez mais evidente pelas ruas de Londres.

Ainda recorrendo a Nikolajeva e Scott, “o protagonista é [...] uma metáfora poderosa da criança com seu potencial ainda não realizado” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 123). No conto “O Príncipe Feliz”, o “não realizar” está ligado à imobilidade da estátua. Mas quantas vezes nos sentimos diante de situações

que nos paralisam? Quantos acontecimentos como doenças ou tragédias nos servem como estímulos? Quantos amigos nos ajudam a andar novamente com as próprias pernas para que sigamos nosso caminho e alcancemos as realizações pessoais?

A Andorinha, por sua vez, abre mão de suas próprias necessidades para a sobrevivência. Deixa de voar com seus pares para a migração durante o inverno e se dedica a realizar as vontades do príncipe, que deseja o bem, mas, imóvel como estátua, percebe os pobres como algo inalcançável, assim como ele era quando vivia protegido por detrás dos altos muros da realeza. A Andorinha também pode ter desistido da migração das aves por ter se afeiçoado ao príncipe e ele ao pássaro, como atesta o trecho: “Você ficou muito tempo aqui; mas agora você deve beijar meus lábios, pois eu amo você [...] e a Andorinha beijou o Príncipe Feliz nos lábios e caiu morto a seus pés.” (WILDE, 2000, p. 53). Aqui temos a visualização de dois homens – andorinha macho – se beijando. Um morre pelo outro em uma simbólica relação de devoção, paixão e amizade com doses de erotismo. Os críticos à época também já encontravam um forte impulso autobiográfico quase irresistível. Richard Ellmann, por exemplo, afirmava que “O Príncipe Feliz” girava em torno de contrastes, como de alguém mais velho por um amante mais jovem e, desta forma, o conto refletia a primeira conhecida relação homoerótica entre Oscar Wilde e o canadense Robert Ross (KILLEEN, 2007). A cena também é considerada uma celebração de uma tragédia do amor que não ousa dizer seu nome, uma evocação melancólica da experiência gay em uma sociedade ameaçadora.

Jack Zipes, diretor do centro de estudos europeus na Universidade de Minnesota, que conduz pesquisas sobre a crítica literária, foi influenciado pela obra *A Alma do Homem sob o Socialismo* (1891), que denunciou a filantropia como um gesto imoral, uma vez que faz uso da propriedade privada para aliviar as dores causadas pelas instituições também de propriedade privada. Para ele, assim como para Rodney Shewan, “o sacrifício do príncipe seria em vão, posto que na prática, a sociedade retratada no conto continua exatamente como antes, sem que o príncipe mude o panorama político e social da época”. (KILLEEN, 2010, p. 22). A figura do Príncipe também pode ser usada para subverter a mensagem de Cristo, no que tange às doações e entrega, fortalecendo a política de exemplo e salvação espiritual e suscitando suspeitas

de que as temáticas de seu conto eram mais morais que sociais. Wilde sugere que as desigualdades não podem ser resolvidas simplesmente com um choque no sistema político, mas através de uma transformação moral do indivíduo. E essa transformação moral pode ser observada através de uma veia também teológica, representada pelo príncipe e pela Andorinha.

No conto, o príncipe também repara a situação da garota dos fósforos, em uma clara referência à obra de Hans Christian Andersen. Na versão de Wilde, a garota retrata o trabalho infantil ao qual muitas crianças são submetidas no fim do século XIX para contribuírem com uma renda a mais para suas famílias, muitas formadas por imigrantes, especialmente irlandeses, que buscavam na capital da Inglaterra a promessa de produtividade e sucesso nesta época de desenvolvimento.

Função XXVIII: O falso herói, malfeitor ou antagonista é desmascarado. Prefeito e conselheiros revelam seus valores mesquinhos ao se deparar com o pássaro morto e a estátua sem folhas de ouro, sem rubi e safiras nos olhos, ou seja, materialismo, vaidade, interesse em apenas o que tem beleza e utilidade.

> Nós precisamos mesmo editar um decreto proibindo pássaros de morrerem aqui. [...] Então derrubaram a estátua do príncipe feliz. “Como ele perdeu a beleza, perdeu também sua utilidade, disse o professor de arte da Universidade [...] Nós precisamos de outra estátua, naturalmente, disse o prefeito. E deverá ser uma estátua de mim mesmo”. “De mim!”, disse cada um dos conselheiros da cidade, e começaram então a discutir. Da última vez que ouvi falar sobre eles, ainda estavam discutindo (WILDE, 2000, p. 53-54, tradução nossa).

Função XXXI: O herói sobre ao trono. Após a morte do príncipe (estátua),

> Deus disse a um de seus anjos: Traga-me as duas coisas mais preciosas da cidade. E o anjo trouxe-lhe o coração de chumbo e o pássaro morto. “Você fez a escolha certa”, disse Deus. “pois em meu jardim no paraíso esse pequeno pássaro irá cantar para sempre e em minha cidade dourada o Príncipe Feliz me glorificará” (WILDE, 2000, p. 54, tradução nossa).

A morte levou o príncipe ao trono. A morte vem não como punição, mas como redenção e portal para uma possibilidade de vida mais plena. A premiação do príncipe pode fazer os leitores refletirem sobre valores nobres como

companheirismo, lealdade, devoção e até mesmo solidariedade, bastante criticada por Wilde em *A alma do homem sob o socialismo.*

Ao final do conto, o príncipe, depois de passar por um conjunto de provações, que o levaram a um processo de aprendizado sobre uma realidade, até então nova para ele, o Príncipe Feliz passa por uma nova mutação. De estátua de bronze, vai para o reino dos céus não mais como um objeto feito de um material sólido, mas como um ser mais leve, representando o mito da vida após a morte, de quem viveu a redenção ao reparar os erros e injustiças sociais. Isso revela a maneira como os contos de fadas codificam uma mensagem, apresentando diversas etapas do destino do homem e o processo de evolução pelo qual todos devemos passar até chegar ao céu ou outro cenário utópico, como acrescenta Eliade:

> Nem sempre é verdade que o conto indica uma “dessacralização” do mundo mítico. Seria mais correto falar em uma camuflagem dos motivos e dos personagens míticos; e, em lugar de “dessacralização”, seria preferível dizer “degradação do sagrado”. Como Jan de Vries demonstrou muito bem, não há solução de continuidade entre os enredos dos mitos, seus perfis ainda podem ser discernidos nas figuras dos protetores, dos adversários e companheiros do herói. Êles estão camuflados – ou, se prefere, “decaídos” – mas continuam a cumprir sua função (ELIADE, 2013, p. 173).

A ascensão ao céu é uma prova iniciatória que também se configura como um final feliz. Mesmo morrendo, o herói, através da morte, ressuscita simbolicamente da ignorância ou imaturidade. A chegada ao céu é uma abordagem sobrenatural crucial, porque acentua a orientação religiosa dos contos de fadas como um todo, e vai ao encontro do que Killeen chamou de *Folk Catholic*. Para Powell e Raby (2014), como Anne Markey argumentou eloquentemente, mesmo que haja uma certa escassez de material oral nos contos de Wilde, esses contos trazem valores herdados dos contos religiosos irlandeses, e é justamente validando esses valores que encontramos a interseção entre os contos de fadas de Wilde e a tradição oral.

3.2 O Amigo Devotado

De acordo com Coelho (1987), no conto de fadas, o herói enfrenta adversidades para alcançar a autorrealização, vivencia a dualidade entre o bem e o mal e nos revela, nas entrelinhas, um dos motivos da perenidade das narrativas maravilhosas, que é o fato de abordarem questões existenciais que transcendem épocas e culturas diferentes.

Ainda segundo a autora, os contos de fadas possuem uma estrutura básica. No início aparece o herói em sua dificuldade ou limitação e no decorrer do enredo surgem problemas vinculados à realidade. Propp (1984) buscava em seus estudos uma morfologia, isto é, uma descrição formal do conto maravilhoso segundo as partes que constituem e as relações destas partes entre si. Do ponto de vista morfológico, podemos chamar de conto maravilhoso qualquer conto que parte de uma malfeitoria ou uma falta e que passa por funções intermediárias para culminar em casamento ou outro tipo de desfecho, como em “O Amigo Devotado”, a morte como salvação da perseguição e exploração constantes sofridas pelo protagonista Hans.

A ficção para crianças de Oscar Wilde nos oferece um amplo leque de influências e simbologias. Seus contos se recusam a se conformar com uma única categoria de gênero, de estilo, de forma ou identidade. Trazem opções diversas de narrativas, que ora tendem para o conto de fadas, ora se encaixam mais no conto maravilhoso, transformando tradição em um quadro branco onde a inovação será escrita com linhas de profundo conhecimento e alcance psicológico e interpretada de forma aberta, sem se prender a significados fixos.

O professor R. M. Volkok também publicou uma obra sobre o conto maravilhoso. O livro é citado na obra de Propp (1984) quando Volkok declara que o conto fantástico pode ter quinze enredos. Entre eles:

1. Sobre os inocentes perseguidos;
2. Sobre o herói tolo;
3. Sobre os três irmãos;
4. Sobre os que lutam contra os dragões;
5. Sobre a procura de uma noiva;
6. Sobre a donzela sábia;

7. Sobre encantados e enfeitiçados;
8. Sobre o possuidor de um talismã;
9. Sobre o possuidor de objetos encantados; sobre a mulher infiel, etc.

Prosseguindo com as observações a respeito deste gênero literário, Propp estabelece que os personagens do conto maravilhoso,

> [...] por mais diferentes que sejam, *realizam* frequentemente as mesmas ações. O meio em si, pelo qual se realiza uma função, pode variar: trata-se de uma grandeza de variável [...] mas a função, enquanto tal, é uma grandeza constante. No estudo do conto maravilhoso o que realmente importa é saber o *que* fazem os personagens. *Quem* faz algo e *como* isso é feito, já são perguntas para um estudo complementar (PROPP, 1984, p. 26, grifo do autor).

Portanto, o que fazem os personagens diz respeito ao conjunto de funções, que representam uma base morfológica dos contos de magia em geral.

O conto maravilhoso geralmente começa com uma situação inicial onde são enumerados os membros de uma família ou um herói em potencial. Embora esta característica não se constitua uma função, de acordo com o estabelecido por Propp (1984), não deixa de ser um traço morfológico importante. Em “O Amigo Devotado”, a narrativa tem início com a descrição de animais e de seu habitat natural. Os patinhos que nadam em bando na lagoa são apresentados ao leitor, assim como sua mãe, que, ao ensiná-los a colocar a cabeça para fora d´água, também deixa outra lição. “Vocês nunca farão parte da alta sociedade se não conseguirem manter a cabeça erguida [...] mas os patinhos não prestavam atenção. Eram muito jovens e não sabiam qual a vantagem de pertencer à alta sociedade” (WILDE, 2000, p. 24, tradução nossa).

Ainda assim, a mãe tenta fazê-los agir com altivez e sem subserviência. O Rato D´Água, por sua vez, ao dizer; “Que crianças desobedientes! Merecem mesmo se afogar” (WILDE, 2000, p. 24, tradução nossa), julgava não apenas os patinhos, mas o final do personagem principal da história que seria contada logo em seguida pelo pássaro Pintarroxo. Mas os animais falantes são os narradores da história que se desenvolve a seguir.

O enredo gira em torno da relação entre Hans, um homem do campo de origem simples, e Hugo, o Moleiro que se diz ser um amigo extremamente devotado. Hans representa a classe trabalhadora da época vitoriana, formada por pessoas que praticamente não tinham oportunidade de resistir à contínua exploração, pois eram isoladas em seu local de trabalho, espalhadas geograficamente e sempre consideradas e tratadas como estranhas e inferiores indivíduos, comparados a seus patrões e exploradores. No enredo, valores como a amizade, a lealdade, o sacrifício e a ajuda ao próximo são os que ainda são abordados e levam o leitor a refletir. O leitor adulto irá encarar a história pela superficialidade das boas intenções do moleiro em face de alguém que lhe demonstra uma atitude muito servil, incapaz de defender seus próprios interesses.

Antes dos amigos entrarem em cena, o Rato D´água reflete sobre a vida e as relações e diz, como um anúncio do que está por vir,

> Na verdade, nunca me casei e não pretendo me casar nunca. O amor é muito bom ao seu modo, mas a amizade está muito acima. “De fato, não conheço nada no mundo que seja mais nobre ou mais raro que uma amizade dedicada” [...]
> E quais, diga-me por favor, você imagina serem os deveres de um amigo dedicado?” – perguntou o Pintarroxo [...]
> Que pergunta estúpida!, exclamou o Rato D´Água. Devo esperar que meu amigo dedicado seja dedicado a mim, naturalmente.
> E o que você daria em troca?, perguntou o passarinho, balançando-se sobre um ramo prateado e batendo as asas.
> Não compreendo. Respondeu o Rato D´Água (WILDE, 2000, p. 24-25, tradução nossa).

Considerando, de acordo com o que foi estipulado por Propp (1984), que a esfera do antagonista compreende o dano e a perseguição, o antagonista de “O Amigo Devotado” é o Moleiro. O homem que se considera um grande amigo devotado é, na verdade, um voraz explorador que atribui ao outro as características dele próprio, quando, por exemplo, chama o honesto Hans de preguiçoso ou diz que não o convida para sua casa porque, caso Hans veja a situação confortável em que mora, sentirá inveja. Ora, ao longo do conto, o que nós poderemos perceber é a preguiça do próprio Moleiro, que se nega a fazer qualquer serviço, já que pode contar com o trabalho braçal de Hans. O Moleiro é

o invejoso, que precisa visitar as terras de Hans todos os dias e levar de lá para casa as ervas aromáticas, flores mais vívidas e as frutas da época. O antagonista do herói tem o objetivo de destruir a paz da família feliz, provocar algum conflito ou desgraça, dano ou prejuízo. O inimigo do herói pode ser apresentado em forma de bruxa, dragão, bandido, vizinho ou até mesmo um amigo. Amigo que se passa por amigo devotado.

Lembremos que um só personagem pode ocupar várias esferas de ação. O herói, por exemplo, podendo ser também doador e auxiliar. Exatamente o que acontece em “O Amigo Devotado”, pois neste caso, o herói Hans é também doador e logo se coloca à disposição do antagonista (também um falso herói, visto que é um falso amigo devotado) e se torna seu auxiliar. A esfera de ação do auxiliar compreende o deslocamento do herói no espaço, a resolução do dano ou carência, a resolução de tarefas difíceis e a transfiguração do herói.

Então, vejamos as funções de maior destaque que estes personagens desenvolvem:

Função I: Um dos membros da família sai de casa. O que pode ser entendido também como uma designação ou afastamento. E as formas habituais de afastamento são para o trabalho, para a mata, para dedicar-se ao comércio, que é o que Hans faz diariamente ao se manter como o provedor da família e também para cumprir as tarefas solicitadas pelo falso amigo devotado.

Função II: Impõe-se ao herói uma proibição. Ninguém proibiu claramente Hans de fazer algo. Mas as proibições existiam devido às condições climáticas ou de maneira indireta. Com o inverno, ele não poderia mais levar suas frutas e flores para vender no mercado, nem teria o que comer, nem como dormir confortavelmente, pois não tinha aquecedor para tamanho frio. Também não poderia visitar o Moleiro para ao menos ter uma ceia mais farta, pois não era convidado. E não podia se livrar da amizade do Moleiro, nem das atribuições que este lhe conferia, pois sendo um homem honesto, Hans sempre se sentia em dívida. Fosse porque receberia um carro de mão ou por seus valores de humanidade, amizade e devoção. Observe, no trecho, alguns momentos do inverno de Hans:

> Então o pequeno Hans cultivava o jardim. Durante a primavera, o verão e o outono, ele foi muito feliz, mas quando chegou o

> inverno e não havia nenhuma fruta ou flor para levar ao mercado, sofreu um bom tanto com o frio e a fome, e com frequência tinha que dormir sem jantar, comendo apenas algumas peras secas ou nozes endurecidas. No inverno, também, ele ficou completamente solitário, pois o Moleiro nunca foi visitá-lo (WILDE, 2000, p. 26, tradução nossa).

E a reação do amigo devotado, o Moleiro, foi a seguinte:

> Não há nada de bom em visitar o pequeno Hans enquanto durar a neve, o Moleiro costumava dizer à esposa, porque quando as pessoas passam por dificuldades elas devem ser deixadas em paz em vez de ser incomodadas por visitas. Ao menos é essa minha ideia sobre amizade, e eu tenho certeza de que estou certo (WILDE, 2000, p. 26, tradução nossa).

Função III: A proibição é transgredida. As limitações de Hans cessaram devido ao ciclo da natureza e ele pôde voltar às suas atividades rotineiras.

Função VI: O antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens. É o que o Moleiro faz ao longo de toda a história, como podemos observar em trechos já citados.

Função VII: A vítima se deixa enganar. A vítima é o herói Hans, que se deixa enganar ao ponto em que o agressor (antagonista) age por meio de persuasão. O herói se deixa persuadir em tudo pelo antagonista, diante de propostas enganosas e a aceitação correspondente, como a oferta de um carrinho de mão que nunca de fato se torna de propriedade de Hans, mas sempre que precisa de favores, o Moleiro lembra a Hans que ele lhe deve muitas coisas, afinal “considerando que vou lhe dar o meu carrinho de mão, seria perfeitamente descortês de sua parte recusar” (WILDE, 2000, p. 33, tradução nossa). É como se o acordo fosse selado à força, e o inimigo se aproveita de uma situação difícil em que a vítima se encontra.

Função VIII: O antagonista causa dano ou prejuízo ao herói ou a um dos membros da família. Hans é prejudicado, ao tempo em que deixa de atender suas próprias necessidades para realizar os desejos do Moleiro. Perde tempo, tem desgaste físico e o desfecho da história é o maior dos prejuízos.

Função VIII-A: Falta alguma coisa a um membro da família. O que falta a Hans, mais do que o carrinho de mão que o irá ajudar nos serviços da lavoura, é

a satisfação constante de saber que ajudou alguém. Por isso, ele continua a atender os pedidos do Moleiro e se permitir ser explorado. Para ele, o Moleiro é um amigo a quem Hans deve uma boa ação.

Função X: O herói buscador decide reagir. Em determinado momento, em um lapso de lucidez, Hans percebeu que suas prioridades deveriam estar acima das do Moleiro e ao ser solicitado para levar um saco de farinha ao mercado, ele respondeu: “Oh, eu sinto muito, mas estou mesmo muito ocupado hoje. Tenho todas essas trepadeiras para fixar, todas estas flores para regar e toda essa grama para cortar” (WILDE, 2000, p. 33, tradução nossa). Mas com o drama que o Moleiro fez, Logo Hans se deixou dobrar novamente e cedeu às explorações constantes.

Função XXI: O herói sofre perseguição. Durante toda a trama Hans foi perseguido pelo Moleiro.

Função XXV: É proposta ao herói uma tarefa difícil. Hans foi submetido a diversas provas durante todo o conto, mas a grande prova foi a tarefa final, de ir em busca de um médico para o filho do moleiro, em uma noite de tempestade, sem uma lanterna para iluminar seus caminhos, com o vento forte com o qual mal se mantinha de pé, mas ainda assim, caminhou por três horas a fio.

Função XXVI: A tarefa é realizada. Hans conseguiu encontrar o médico, que arrumou seu cavalo, suas botas, lanterna e cavalgou em direção a casa do Moleiro

Função XXX: O inimigo é castigado. Com a morte de Hans na estrada, afundando-se em um fundo buraco do pântano, o Moleiro perdeu seu amigo. Mas o castigo do antagonista não foi perder o amigo, visto que esta relação era mais pautada em interesse que em amizade. O castigo do antagonista também não foi o arrependimento ou a culpa, já que Hans morreu enquanto fazia um favor a ele. O castigo do Moleiro foi perder seu braço direito, o homem honesto que lhe fazia todos os favores pedidos e imaginados.

Função XXXI: O herói subiu ao trono. Mais uma vez, em um conto de Wilde, a morte pode ser interpretada como um meio de adquirir a plenitude e viver em paz, livre da hipocrisia e da falsidade do mundo.

Depois de expor a relação entre Hans e o Moleiro, o pássaro Pintarroxo se queixou que o Rato D´Água não havia entendido a moral da história. E o Rato diz que se soubesse que esta história teria moral, nem teria se dado o

trabalho de ouvir. Dona Pata chega e diz que contar uma história com moral é algo muito perigoso a se fazer. Eis que o narrador responde: “E eu concordo plenamente com ela.” (WILDE, 2000, p. 40, tradução nossa).

A última frase do conto é de Oscar Wilde, que critica a moral das histórias, não apenas porque preferiu não aderir ao modelo clássico dos contos de fadas. Mas por ser considerado um esteta amoral, alguém que assumia seus ideais como valores intocáveis pelas configurações sociais, já prevendo que para o outro, o inferno são os outros. “A moral não me ajuda. Sou antagônico nato. Sou uma daquelas pessoas que são feitas para exceções, não para regras.” (WILDE, 2007). Para Wilde, a Literatura, enquanto arte, deveria ser amoral. Ou seja, não estar de acordo com um conjunto de regras de conduta proposto por uma determinada doutrina ou inerente a uma determinada condição, não obedecer a princípios de honestidade e de pudor tão utilizados nos âmbitos político e social.

No conto “O Amigo Devotado”, cinco entre seis imagens das ilustrações de autoria de P. J. Lynch, trazem o Senhor Hans, o suposto amigo que recebia completa devoção de Hugo, o distinto Moleiro, em condições subalternas, de trabalho pesado, cabisbaixo ou de tronco curvado, fazendo o leitor repensar o conceito de amizade. As cores utilizadas são predominantemente frias, que remetem à tristeza, como nuances de marrom, interrompidas apenas pela alegria de algumas flores do jardim.

Não há uma fórmula secreta nesta lacuna que se forma entre as histórias escritas e as futuras ações dos leitores dos contos de Oscar Wilde, mas ainda sim podemos afirmar que a relação entre o bem e o mal, o belo e o oposto, o poder capitalista e a espiritualidade, a força física que duela com a magia, se mantém como parte essencial deste enigma e o encantamento emana exatamente destes conflitos cujas soluções nos permitem refletir sobre possibilidades de fazer o mundo, ou moldar o mundo, de acordo com nossas aspirações e necessidades como indivíduos e como coletividade. Assim, o impacto dessas narrativas estimula a compreensão imaginativa e a representação simbólica das realidades sociais.

3.3 O Foguete Notável

> “Seu retrato era belo, mas você é mais bela que seu retrato” (WILDE, 2000, p. 55, tradução nossa)

A fala acima é sobre a princesa russa que acaba de chegar para o próprio casamento. Mas poderia ser também sobre Dorian Gray, protagonista do livro *O Retrato de Dorian Gray*, do escritor Oscar Wilde. Dorian de repente vê sua imagem real em descompasso com a imagem refletida no espelho. A princesa, assim como Dorian, é mais bela pessoalmente que em seu retrato. O conto “O Foguete Notável” se trata de uma metáfora sobre a vaidade humana, que levou o foguete a uma busca desenfreada por atenção, sucesso e imortalidade e o fez mergulhar na lama do fracasso. A narrativa também trata dos prazeres da vida, sobretudo os que podemos usufruir quando possuímos juventude e beleza.

O terceiro conto estudado traz uma situação inicial longa, até nos apresentar o protagonista e falso herói da narrativa, o Foguete Notável, que dá nome ao conto. O enredo começa com a chegada da princesa russa que vem para seu enlace matrimonial com o filho do Rei da Inglaterra. Entre pompas e circunstâncias, há o oferecimento do banquete e o encerramento das bodas com um show pirotécnico com fogos de artifícios que, antes do espetáculo, dão início a conversas e especulações. Entre os fogos há uma Roda de Santa Catarina, uma grande Vela Romana, um Fogo de Bengala, um Balãozinho, um pequeno Busca-pé e um Foguete que se considera notável, superior ao demais, inclusive, aos membros da realeza.

> Quão afortunado é isto para o filho do Rei, observou, que tenha se casado no mesmo dia que serei lançado. Realmente, se isso tivesse sido previamente combinado, não poderia ter sido melhor para ele, mas um príncipe sempre tem sorte (WILDE, 2000, p. 59-60, tradução nossa).

Pensava o foguete que não havia sido contratado para o casamento do príncipe, mas o contrário. Como se o príncipe estivesse casando e tivesse a sorte de o foguete, supostamente notável, estar ali.

De fato, fogos de artifício são recursos utilizados para grandes celebrações de festas de Estado. E estes fogos, juntamente com uma fogueira

que é acessa por crianças ao final da história, nos remetem a um evento de grande significado para a cultura britânica: a noite de Guy Fawkes ou a Bonfire Night. Certamente, esta passagem não seja facilmente interpretada por crianças de origem e educação brasileiras, uma vez que a compreensão do leitor depende das inferências culturais acionadas no momento da leitura. No dia 5 de Novembro, toda a nação inglesa celebra o fracasso de plano que, se bem sucedido, poria o Parlamento em chamas, com a presença do Rei James e alguns membros de sua família, no ano de 1605. Guy Fawkes e os conspiradores, todos católicos fervorosos, foram denunciados, torturados e executados (KILLEEN, 2007). E dessa forma, o dia 5 de novembro entrou para o calendário das comemorações da Grã Bretanha, com ingleses e imigrantes festejando com uma explosão de fogos no céu a pólvora que não explodiu nas Casas do Parlamento. Veja neste trecho: “Eu fui feito para a vida pública, disse o foguete” (WILDE, 2000, p. 70, tradução nossa). E ainda no seguinte:

> Agora eu vou explodir. Eu sei que eu vou mais alto que as estrelas, mais alto que a lua, mais alto que o céu. Que sucesso eu sou! [...] Eu vou trazer chamas e luzes ao mundo inteiro, vou fazer tanto barulho que ninguém vai falar sobre outra coisa durante um ano inteiro (WILDE, 2000, p. 72, tradução nossa).

Mas ninguém o ouviu, nem mesmo os garotos que conversavam com ele previamente. Assim como a pólvora de Guy Fawkes não causou estrago algum ao Parlamento nem à monarquia inglesa. No conto “O Foguete Notável”, o regime político vigente na Inglaterra, a monarquia, é repetidamente criticado, conforme acontece a partir do início da narrativa: “O filho do rei ia se casar, então havia um alvoroço geral” (WILDE, 2000, p. 55, tradução nossa). É assim que o autor apresenta na narrativa a animação da cidade em razão do casamento do príncipe e descreve pessoas, roupas e acessórios com riqueza de detalhes, sobretudo com cores e adjetivos que remetem à nobreza, como “delicado gorro de tecido prata”, “grande cisne dourado”, “cabelos pareciam puro ouro”, “dossel de veludo púrpura bordado com pérolas” e “taças de cristal límpido”. E embora os membros da realeza fossem os mais importantes do cenário de pompa e circunstâncias, era o foguete quem se destacava. Não por ser, de fato, notável, mas pela constante necessidade de autoafirmação. Pela repetição, de certa forma, didática, de seus atributos que somente o próprio

enxergava e os fazia se sentir superior e se comportar de maneira arrogante, como constatamos no seguinte fragmento:

> Você se esquece de que eu sou bastante raro e muito notável [...] A única coisa que sustenta uma pessoa ao longo da vida é a consciência da imensa inferioridade de todos os demais, e esse é um sentimento que eu sempre cultivei (WILDE, 2000, p. 62, tradução nossa).

E por se sentir em um patamar acima dos demais, o foguete agia da seguinte forma: “sempre olhava por cima dos ombros a quem se dirigia. De fato, ele tinha modos muito distintos” (WILDE, 2000, p. 59, tradução nossa). Ou ainda da sua forma autoafirmativa de ser:

> Naturalmente, eu sabia que estava discorrendo sobre um assunto interessante quando fui rudemente interrompido. Detesto rudeza e maus modos de toda espécie, porque sou extremamente sensível. Ninguém em todo o mundo é tão sensível quanto eu (WILDE, 2000, p. 60-61, tradução nossa).

Ao analisarmos um discurso como este, temos a oportunidade de questionar se essa notoriedade do foguete seria, de fato, um reconhecimento da sociedade, ou um pensamento próprio de quem precisa humilhar os demais para se sentir superior. Seria essa falsa autoestima fruto da certeza de sua mediocridade? Não tendo protagonizado grandes realizações durante sua existência, o foguete recorre às memórias de um passado distante de seus pais.

> “Pode ser, no seu caso”, respondeu ele. Na verdade, não tenho dúvida de que seja assim, mas comigo é diferente. Sou um Foguete Notável, filho de pais Notáveis. Minha mãe foi a mais ilustre Roda de Santa Catarina de seu tempo, famosa pela dança graciosa. Quando fez sua grande apresentação pública, girou dezenove vezes antes de se apagar, e a cada volta, lançou pelos ares sete estrelas rosadas. Media três pés e meio de diâmetro e era feita com pólvora da melhor qualidade. Meu pai era um foguete, como eu, de procedência francesa. Voou tão alto que as pessoas temeram que não descesse nunca mais. Entretanto, por estar bem disposto, ele desceu, e fez a descida mais brilhante de todas, numa abundante chuva dourada. Os jornais escreveram sobre o desempenho elogios bastante lisonjeiros. Em verdade, a Gazeta da Corte chamou-o de triunfo da arte pilotécnica (WILDE, 2000, p. 60, tradução nossa).

No excerto acima, podemos destacar não apenas a crítica a quem vive dos louros do passado, a quem se apega às tradições da família e não oferece nada de produtivo e inovador, como também observamos um determinado posicionamento a respeito da imprensa. Neste trecho que segue, podemos fazer uma outra interpretação: “se você disser a mesma coisa de novo e de novo um grande número de vezes, aquilo acabará se tornando realidade” (WILDE, 2000, p. 59, tradução nossa).

Ou seja, se a imprensa incomoda o foguete, ele dirá que ela é manipuladora ou publica inverdades. Mas se as inverdades são convenientes, são elogios sobre os seus, o foguete usa a imprensa para validar uma opinião, como ele faz ao dizer “chamou-o de triunfo da arte pilotécnica” (WILDE, 2000, p. 60, tradução nossa). Sobre a imprensa, no ensaio *A Alma do Homem sob o Socialismo* (2003), Oscar Wilde afirma que:

> Antigamente, os homens tinham a roda de tortura. Hoje têm a imprensa. Isto certamente é um progresso. Mas ainda é má, injusta e desmoralizante. Alguém – teria sido Burke? – chamou o jornalismo de quarto poder. Isto na época sem dúvida era verdade. Mas hoje ele é realmente o único poder. Devorou os outros três. Os Lordes temporais nada dizem, os Lordes espirituais nada têm a dizer e a Câmara dos Comuns nada tem a dizer e o diz. [...] Felizmente, nesse país, o Jornalismo levou sua autoridade ao extremo mais flagrante e brutal e, como decorrência lógica, começou a gerar um espírito de revolta: ou diverte ou aborrece as pessoas, conforme seu temperamento (WILDE, 2003, p. 59-60).

Agrada ou desaponta, foi o que a imprensa fez com o foguete, em dois momentos distintos de sua conveniência. O foguete é, de fato, vaidoso, exibicionista ao extremo, até mesmo quando não existe plateia:

> Bem, o prejuízo é dele, não é meu, respondeu o Foguete. Eu não vou parar de falar com ele simplesmente porque ele não presta atenção. Gosto de me ouvir falando. Esse é um dos meus grandes prazeres. Costumo ter longas conversas comigo mesmo (WILDE, 2000, p. 68, tradução nossa).

O que mais é notável na personalidade do foguete? Seu egocentrismo, como constatamos a seguir:

> Com licença, do que você está rindo? inquietou-se o Foguete. Eu não estou rindo. “Estou rindo porque estou feliz, respondeu o Petardo. “Pois esta é uma razão bastante egoísta”, disse o Foguete, com raiva. E continuou: “Que direito você tem de ser feliz? Você deveria pensar nos outros. Na verdade, você deveria pensar em mim, e espero que todos os demais façam o mesmo. Isso é o que se chama solidariedade. É uma bela virtude e eu a possuo em alto grau (WILDE, 2000, p. 61, tradução nossa).

E ao contrário de Narciso, o Foguete acha feio o que é espelho e atribui aos outros personagens as características vis que pertencem a ele, como a rudeza, a arrogância, a falta de educação e o egoísmo.

> Você é uma pessoa muito irritante, disse o Foguete, e muito mal educada. Odeio pessoas que falam sobre si mesmas, como você, quando outras querem falar sobre si mesmas, como eu. É a isso que chamo de egoísmo, e egoísmo é o que há de mais detestável, especialmente para alguém com o meu temperamento, pois sou conhecido por minha índole solidária. Na verdade, você deveria me tomar como exemplo, pois não poderia encontrar modelo melhor (WILDE, 2000, p. 67, tradução nossa).

Ao final da programação das bodas, “todos foram um grande sucesso, exceto o Foguete Notável. Ele estava tão encharcado pelas lágrimas que não pode ser lançado de forma alguma. O que ele tinha de melhor era a pólvora e esta estava molhada pelas lágrimas que não tinham mais nenhuma utilidade”. (WILDE, 2000, p. 64, tradução nossa). Sua utilidade foi questionada novamente quando a senhora Pata perguntou qual era seu ofício e ele respondeu que ela ficaria surpresa ao ouvir que ele capaz de “voar pelo céu e retornar como uma chuva dourada. Não acho isso grande coisa, disse a Pata, pois não vejo qual a utilidade disso para alguém. Agora, se você puder arar os campos como o boi, ou puxar uma carroça como um cavalo, ou vigiar as ovelhas, como o cão Collie, já seria alguma coisa” (WILDE, 2000, p. 68, tradução nossa). Ao que ele respondeu:

> Vejo que você pertence às classes mais baixas. Uma pessoa na minha posição nunca é útil. Nós temos muito talentos e isto é mais do que suficiente. Eu não nutro muito simpatia por nenhum tipo de trabalho, menos ainda por estes serviços que você vê como recomendáveis. Deveras, sempre fui da opinião de que trabalho duro é simplesmente o refúgio daquelas pessoas que não tem nada mais a fazer (WILDE, 2000, p. 69, tradução nossa).

A pata apenas queria defender a função de seus amigos do mundo animal, mas o Foguete logo tratou de encontrar uma maneira de humilhá-la, em uma clara referência à classe trabalhadora da época vitoriana e ao conceito de utilidade pautado no Esteticismo, também explorados no conto “O Príncipe Feliz”. A arte pela arte é um conjunto de ideias que defendem a autonomia da arte, desvinculando-a de justificativas funcionais, didáticas, pedagógicas ou morais, enaltecendo apenas a estética. Segundo Powell e Raby (2014), a origem deste pensamento remonta a Aristóteles no século XVIII e foi bastante difundido pelo Romantismo alemão chegando então à França, que passou a ser o centro dessa teoria que, para atacar o moralismo, colocava em lados opostos a beleza e a utilidade. Através da estética, nos confrontamos com uma realidade mais sensível, refletimos sobre a produção e concepção criativa, sobre a vida e a arte, forma e conteúdo e o que podemos intuir sobre o mundo concreto e que tipos de relação o homem estabelece com ele mesmo. Vale ressaltar que Ruskin e Pater, mentores intelectuais dos Oscar Wilde, foram os precursores ao moldar o Esteticismo na Grã Bretanha, quando lecionavam em Oxford. E Podemos ver seus pensamentos refletidos nos escritos de Wilde.

> É no final do século XVIII que se podem encontrar os primeiros elementos do movimento esteta nas novas teorias sobre o bom gosto na Inglaterra e com as questões de juízo estético levantadas por Kant na Alemanha. Outros pensadores do século XVII como Shaftesbury, Hume e Burke, Hegel e Schiller tinham também tentado estabelecer universais de bom gosto e assim definir uma experiência esteta [...] Rusky foi, como professor em Oxford, uma forte influência para uma nova geração de estudantes donde emergiram os estetas da década de 80, e entre os quais se contará Wilde. [...] é nestes filósofos e escritores do século XVII que estão as raízes das ideias estéticas sobre a forma, a autonomia, a utilidade, as relações entre o espírito e o sentimento, e o principal papel do <<espectador>> da arte” (Pease 2004:97, tradução minha) trabalhadas por Wilde (LUNA, 2010. p. 14-15).

E para marcar a estreita relação entre Esteticismo e Romantismo, o Romantismo também ganhou protagonismo na história do foguete. A começar com o enlace matrimonial, tema posteriormente discutido por Wilde na obra *A Importância de ser Prudente* (1895, data da primeira publicação), em que ele

declara que não vê nada de romântico em uma proposta de noivado, ainda que seja romântico estar apaixonado. Para Wilde, não há romance em uma proposta tão concreta como um noivado. E quando o ser amado aceita a proposta, cessa a excitação, que é a própria essência do romance, o que traz a incerteza (WILDE, 2011). E no conto “O Foguete Notável”, Wilde também providencia um diálogo onde pode expor os questionamentos a respeito da existência e da necessidade do Romantismo.

> Mas o amor não está mais na moda, os poetas o mataram. Eles escreveram tanto a esse respeito que ninguém mais acredita nele, e isso não me surpreende. Verdadeiros amantes sofrem, e em silêncio. Lembro-me de mim mesma no início, mas isso não importa agora. Romantismo é coisa do passado – disse a Roda de Santa Catarina (WILDE, 2000, p. 58-59, tradução nossa).

> Replicou a Vela Romana: Bobagem! Romantismo nunca morre: é como a lua e vive eternamente. O noivo e a noiva, por exemplo, amam-se muito carinhosamente. [...] mas a Roda de Santa Catarina continuou: o romantismo está morto, o romantismo está morto, o romantismo está morto, murmurou ela (WILDE, 2000, p. 59, tradução nossa).

Sob a perspectiva dos estudos de Propp (1984), que foram de fundamental importância para a noção de narrativa e de categoria de personagem e principais funções fixas no conto, temos, em “O Foguete Notável”, o próprio foguete com o herói (falso herói). É o principal sujeito da narrativa que parte para a demanda, assim como o herói, apresenta reações negativas aos doadores e pretensões mentirosas, afinal, ele supervaloriza sua personalidade no intuito não apenas de se autopromover, mas de humilhar quem encontra pelo caminho. O foguete mente, inclusive, para ele mesmo, evitando enxergar a realidade.

Quando o foguete não pode ser lançado, pois estava encharcado por suas lágrimas, ele foi arremessado para o outro lado do muro pelos empregados do castelo, que o chamaram de imprestável: “Impossível! Foguete NOTÁVEL, foi o que o homem disse. IMPRESTÁVEL e NOTÁVEL soam muito parecido.” (WILDE, 2000, p. 66, tradução nossa). E caiu no meio da lama, dizendo, depois de ser descartado: “Não há dúvidas de que esta é uma estação de águas da moda, e eles me mandaram aqui para que eu tenha minha saúde

reestabelecida. Meus nervos estão à flor da pele. Preciso de descanso.” (WILDE, 2000, p. 66, tradução nossa).

Os auxiliares são adjuvantes e podem ser representados pelos demais fogos de artifícios ou os animais e crianças que conhecem o foguete. Tais personagens não auxiliam em tarefas, nem na conquista de um bem concreto, mas auxiliam na medida em que fornecem informações e valiosa sabedoria, mesmo que estas não sejam compreendidas ou aproveitadas pelo foguete. A princesa é a russa que chega para o próprio enlace matrimonial com o príncipe da Inglaterra e o agressor ou antagonista é o próprio foguete que depõe contra ele mesmo, que busca sua ruína com seu comportamento arrogante, inconsequente e desequilibrado emocionalmente.

Entre as trinta e uma funções estabelecidas por Propp (1984), as de maior destaque neste conto são:

Função I: Um dos membros da família sai de casa. A princesa sai da Rússia para ir ao encontro do príncipe e celebrar suas bodas.

Função II: Impõe-se ao herói uma proibição. A proibição que é imposta ao foguete é a proibição de ele conseguir explodir e iluminar todo o céu da cidade de forma bem sucedida. Ele não consegue, pois está deveras encharcado para ser lançado.

Função III: A proibição é transgredida. Ainda assim, ele mantém esperanças de dar um show. Desta vez, não apenas pirotécnico, mas ao se vangloriar de suas falsas qualidades para a Pata.

Função VI: O antagonista tenta ludibriar sua vítima. Considerando que o foguete é seu próprio algoz, constantemente ele mente para os demais fogos e engana a si mesmo a respeito de sua natureza e da realidade. Ao ser privado da companhia de Dona Pata, ele diz a si mesmo, como se estivesse aliviado: “’ela decididamente tem uma mentalidade de classe média’, e afundou um pouco mais na lama; começava a refletir a respeito da solidão dos gênios.” (WILDE, 2000, p. 70, tradução nossa). Bastante cômodo para ele acreditar que havia sido deixado sozinho porque era um gênio e gênios precisam de solidão.

Função VIII: O antagonista causa dano ou prejuízo. O foguete não causa dano a ninguém mais além dele mesmo, o falso herói ou herói falso. Ele não pode ser lançado e promover uma linda explosão no céu em razão de suas

próprias lágrimas. Ele perdeu a companhia dos animais que encontrou pelo caminho em razão de sua arrogância.

Função VIII-A: Falta alguma coisa que ele deseja obter. Falta ainda ao foguete a realização pessoal, que só virá com o reconhecimento à sua notoriedade como foguete.

Função XXIV: Um falso herói apresenta pretensões infundadas. Depois de ser descartado como foguete, de ser arremessado na lama, de perder o respeito pelos demais colegas fogos de artifício e os animais, e de ser confundido com uma vareta e colocado no topo de uma fogueira para ajudar a ferver uma chaleira, o foguete ainda nutre seu grande sonho.

> Agora eu vou explodir. Eu sei que eu vou mais alto que as estrelas, mais alto que a lua, mais alto que o céu. Que sucesso eu sou! [...] Eu vou trazer chamas e luzes ao mundo inteiro, vou fazer tanto barulho que ninguém vai falar sobre outra coisa durante um ano inteiro (WILDE, 2000, p. 72, tradução nossa).

Função XXVIII: O falso herói é desmascarado. Com seu fracasso ao término da história, percebe-se que o foguete não é, de fato, notável, como dizia a todos.

Função XXXI: O herói se casa e sobe ao trono. Às vezes, ao invés da mão da princesa ou de receber o trono, o herói recebe outra recompensa. Neste caso, o final infeliz de, ser arremessado, não ser ouvido ou visto por ninguém e cair nas costas de um ganso apenas como uma “vareta”, é como uma morte para um foguete tão vaidoso. E a morte, nos contos de Wilde, é o caminho para a redenção, um sacrifício necessário para o crescimento, uma adversidade necessária para a evolução espiritual e, através dela, o autor também revela sua visão particular a respeito do Cristianismo.

Ao longo da narrativa de “O Foguete Notável”, podemos conhecer as diferentes personalidades dos personagens que reproduzem pensamentos e comportamentos humanos que reforçam ideias e valores. À exemplo do Príncipe Feliz, Wilde usa novamente a metamorfose como recurso para provocação e reflexão sobre o texto e a realidade. O foguete, em um momento de grande desapontamento depois de tanto depreciar os colegas e se autoelogiar, chora copiosamente, de tal maneira que suas lágrimas molham toda sua pólvora e comprometem seu espetáculo individual.

> Durante o período considerado de maior criatividade de Wilde, no final do século XIX, o termo “individualismo” estava passando por uma transformação. O aumento do liberalismo, da mobilidade urbana e uma maior compreensão da psicologia humana contribuíram com a sofisticação de ideologias de individualidade, e as velhas definições a respeito do tema, que eram ligadas apenas ao egoísmo, deram espaço a novos significados que priorizam a liberdade de expressão contra as pressões coletivas para que as pessoas se conformassem (POWELL; RABY, 2014, p. 214, tradução nossa).

Depois de apresentar algo que seria um fiasco, o individualista foguete fracassado tem seu derradeiro final no brejo, onde conhece animais que tenta humilhar, como faz com todos, e de quem pode ouvir impagáveis histórias que servem como aprendizado, tratando o homem não apenas como fonte de inspiração, mas como alguém capaz de transformar o que está por vir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Revisitando e interpretando os contos que compõem o *corpus* deste estudo sobre a obra infantojuvenil de Oscar Wilde, damos continuidade ao ciclo de contar e recontar histórias, iniciado na época do surgimento das tradições orais. Ao lançarmos um novo olhar sob os contos selecionados – “O Príncipe Feliz”, “O Amigo Devotado” e “O Foguete Notável” – surgem novas leituras e interpretações, novos significados condizentes com o contexto histórico e social em que o texto escrito foi inserido.

Assim, por observar que as obras selecionadas possuem temáticas tão relevantes para a construção dos valores da atualidade como era para a sociedade à época em que foram escritas, e por constatar a atemporalidade do conteúdo dos contos, revisamos aspectos fundamentais que envolvem o gênero conto de fadas, de acordo com os pressupostos teóricos de Vladimir Propp, e analisamos a função dos personagens através de seus diálogos e atitudes.

Durante a análise, entre a atmosfera de fantasia e válvulas de escape, pudemos determinar as relações entre a literatura infantil tradicional e a renovação trazida pelos contos selecionados de Oscar Wilde, o caráter humanizador das obras que, com discursos ideológicos, comportamentos e crenças, nos levam à reflexão, à mudança de consciência e a fazer uma nova leitura de mundo com o auxílio do texto literário, que se torna uma rica fonte de sentidos para a vida prática.

Para ler um conto infantil emoldurado por ironias, é preciso estar aberto a um processo multissensorial, que envolve não apenas a alfabetização, mas sensibilidade, memória e capacidade de interpretar a subjetividade, para que seja despertado o potencial existente em cada leitor. Desse modo, o presente trabalho identificou algumas lacunas, espaços deixados propositalmente para que o leitor seja capaz de preencher neste mundo da imaginação e com sua capacidade de fazer conexões lógicas através do redimensionamento do texto e ressignificar os contos de Oscar Wilde.

Portanto, constatamos que os contos infantis de Oscar Wilde são contos de fadas, pois obedecem o princípio da perenidade da obra e seguem o modelo proppiano estabelecido nos estudos da estrutura narrativa, no que tange aos tipos e funções fixas das personagens.

A morfologia dos contos infantis “O Príncipe Feliz”, “O Amigo Devotado” e “O Foguete Notável”, de Oscar Wilde, apresenta as principais características elencadas por Wladimir Propp (1984) ao estudar os contos populares, o que garante aos contos selecionados de Wilde o *status* de contos de fadas. E as sutis, porém expressivas diferenças trazidas pelos contos de Wilde conferem à sua obra um caráter inovador, marcado, entre outras características, pela sofisticação da linguagem, pela ironia, pelos finais infelizes e pela busca de um leitor mais perspicaz.

Desse modo, através das temáticas abordadas, é possível refletir sobre os valores que moldam os conceitos de felicidade, amizade e notoriedade e as atitudes que giram em torno da conquista de relações e visibilidade, em textos que articulam a convergência de ideias visando a produção de novos sentidos e conteúdos simbólicos, fazendo com que seres da ficção rompam as barreiras das páginas do livro e dos estereótipos de personagens e redirecionam o olhar do leitor para a construção de novas identidades, seja dos personagens dos contos ou na vida real, uma vez que o leitor é levado a ter uma nova percepção das coisas, pessoas e situações. Isto posto, concluímos que a literatura traz contribuições valiosas para a vida social da criança leitora, pois a literatura, enquanto mais uma experiência, traz novas informações ao leitor acerca dele mesmo e do mundo.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Rolland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BECKSON, Karl. *Oscar Wilde: the critical heritage*. London. Routledge, 1974.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 21. ed. Tradução de Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

CADEMARTORI, Ligia. *O que é literatura infantil*. São Paulo: Brasiliense, 2010.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo. 5. ed. Barueri, SP: Manole, 2010.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil*: teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987. (Série Princípios).

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *Fadas no divã*: psicanálise nas histórias infantis. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DE MYLIUS, Johan. *"Our time is the time of the fairy tale":* Hans Christian Andersen between tradicional craft and literary modernism. *Marvels & Tales*, v. 20, Janurary, 2006.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FRANZ, Marie-Louise von. *A interpretação dos contos de fada*. São Paulo. Paulus, 2008.

FILIPOUSKI, Ana Maria; ZILBERMAN, Regina. *Érico Veríssimo e a literatura infantil*. Porto Alegre: UFRGS, 1978.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

JAUSS, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidos Iberica, 2002.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo. Editora Ática, 1994.

JOLLES, André. *Formas simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

KILLEEN, Jarlath. *Irish writers in their time*. Dublin: Irish Academic Press, 2010.

KILLEEN, Jarlath. *The fairy tales of de Oscar Wilde*. Aldershot, Hampshire: Ashgate Press, 2007.

LEWIS, Tess. *Drop of bitterness:* Andersen´s fairy tales. *The Hudson Review*, v. 54, 2002.

LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

LUNA, Sandra Cristina da Costa. *O príncipe feliz e outros contos de Oscar Wilde*: uma tradução literária. Universidade de Porto. Faculdade de Letras, 2010. (Dissertação de Mestrado em Estudos Anglo-Americanos, Variante de Tradução Literária).

MAGALHÃES, Maria do Socorro Rios. *Literatura infantil*: a fantasia e o domínio do real. Teresina: UFPI, 2001.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado*: palavras e imagens. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

NUNOKAWA, Jeff. *Tame passions of Wilde*: the styles of manageable desire. Princeton: Princeton University Press, 2003.

PAPALIA, Diane E; OLDS, Sally Wendkos; FELDMAN, Ruth Duskin. *O mundo da criança*: da infância à adolescência. Tradução: Rita de Cássia Albuquerque Caetano, Jacira dos Santos Cardoso. 11. ed. Porto Alegre: AMGH Editora Ltda, 2010.

PEARCE, Joseph. *The unmasking of Oscar Wilde*. San Francisco: Ignatius Press, 2000.

PEREZ, Luana Castro Alves. *História dos contos de fadas*. Brasil Escola. Disponível em: <http://brasilescola.uol.com.br/literatura/historia-dos-contos-fadas.htm>. Acesso em: 18 maio 2016.

POWELL, Kerry; RABY, Peter. *Oscar Wilde in context*. Cambridge University Press, 2014.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan; Organização e prefácio de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1984.

SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. Uma ideia toda azul: diálogo entre imaginação e fantasia. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert; SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos Santos. *Multiplicidade dos signos*: diálogos com a literatura infantil e juvenil. 2. ed. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2010.

SHANKS, Edward. *Oscar Wilde: second essays on literature*. London: Collins, 1927.

WALLACE, David Foster. E unibus pluram: television and U.S. fiction. *Review of Contemporany Fiction*, v. 13, 1993. Disponível em: <https://jsomers.net/DFW_TV.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2017.

WILDE, Oscar. *A alma do homem sob o socialismo*. Tradução de Heitor Ferreira Costa. L&PM. Porto Alegre, 2003

WILDE, Oscar. *A importância de ser prudente*. São Paulo. Penguin, 2011.

WILDE, Oscar. *Contos completos*. Tradução de Luciana Salgado. São Paulo: Landmark, 2013.

WILDE, Oscar. *De profundis. Balada do cárcere de Reading*. Tradução Jean Melville. São Paulo. Martin Claret, 2007.

WILDE, Oscar. *Oscar Wilde stories for children*. London: Hodder Children's Books, 2000.

WILDE, Oscar. *The writings of Oscar Wilde*. Londres: Editora A. R. Keller, 1907.

ZIPES, Jack. *The irresistible fairy tale*: the cultural and social history of a genre. Princeton University Press, 2013.

ZIPES, Jack*. Critical reflections* about *Hans Christian Andersen, the failed revolutionary*. *Marvels & Tales*, Wayne State University Press, v. 20, 1° de Janeiro, 2006, p. 224-226.