



**Universidade Federal de Uberlândia
Instituto de Letras e Linguística - ILEEL
Programa de Pós-Graduação em Letras - PGLET
Curso de Mestrado em Teoria Literária**

Marcos Fernandes Júnior

**O triunfo da beleza: retratos do comportamento
em contos de fadas de Oscar Wilde**

**Uberlândia – MG
2011**

Marcos Fernandes Júnior

**O triunfo da beleza: retratos do comportamento
em contos de fadas de Oscar Wilde**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária, do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras – Área de concentração: Teoria Literária.

Linha de Pesquisa: Perspectivas teóricas e historiográficas no estudo da literatura

Orientador: Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro

**Uberlândia – MG
2011**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

F363t Fernandes Júnior, Marcos, 1986-
 O triunfo da beleza : retratos do comportamento em contos de fadas de
 Oscar Wilde / Marcos Fernandes Júnior. - Uberlândia, 2011.
 114 f.

 Orientador: Ivan Marcos Ribeiro.
 Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
 Inclui bibliografia.

 1. Literatura - Teses. 2. Literatura inglesa - História e crítica - Teses.
3. Wilde, Oscar, 1854-1900 - Crítica e interpretação - Teses. I. Ribeiro,
Ivan Marcos. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-
Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 82

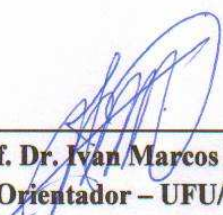
Marcos Fernandes Júnior

**O triunfo da beleza: retratos do comportamento
em contos de fadas de Oscar Wilde**

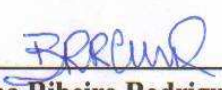
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária, do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, Área de Concentração em Teoria Literária.

Uberlândia, 26 de agosto de 2011.

Banca examinadora:



Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro
(Orientador – UFU/MG)



Profa. Dra. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha
(Examinadora – UFU/MG)



Profa. Dra. Cleide Antonia Rapucci
(Examinadora – UNESP-Assis /SP)

A Deus, pela dádiva da vida e por ter confiado a mim inteligência, serenidade, força e coragem, para que as utilizasse de maneira adequada.

À minha mãe, Leonor, pelo amor e compreensão incondicionais; por ter sido a fortaleza na qual me abriguei ao longo de minhas batalhas e por ter me dado o amor necessário para vencê-las.

A meu pai, Marcos, pela presença constante, sobretudo nos momentos em que julguei estar só.

A meus avós, por me mostrarem que a sabedoria de um homem reside, muitas vezes, na humildade dele reconhecer as próprias limitações.

Às tias e tios, primas e primos que presenciaram sacrifícios e estiveram comigo ao longo do percurso.

AGRADECIMENTOS

Ao amigo e Professor Dr. Ivan Marcos Ribeiro, pela confiança ofertada a mim, pela serenidade em mostrar que eu estava certo mesmo quando eu duvidava de meus próprios passos e por orientar pacientemente minhas descobertas.

À amiga e Professora Dra. Maria Cristina Martins, pelos sábios conselhos e por mostrar que um homem destituído de fé em si mesmo nada constrói.

Aos professores e colegas do Instituto de Letras e Linguística, com os quais aprendi a caminhar pela vasta – e por vezes tortuosa – estrada que é a Literatura.

A todos aqueles que mesmo distantes ou incógnitos demonstraram interesse pelas minhas ideias.

A sabedoria compreende tudo, o belo, o verdadeiro, o bem e, por consequência, o entusiasmo. Ela nos ensina a ver, fora de nós, algo mais elevado do que o que há em nós mesmos, e ensina ainda a assimilar esse algo, pouco a pouco, mediante a contemplação e a admiração.

George Sand

RESUMO

Este trabalho visa analisar o comportamento de determinadas personagens em alguns contos de fadas do escritor irlandês Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde (1854-1900), mais especificamente os cinco contos que compõem a obra *O Príncipe Feliz e outras Histórias*, de 1888. Desejamos verificar por que a força da arte advém dos signos que a compõem e tais signos, enquanto unidades ideológicas plurissignificantes e multiformes, somente são passíveis de serem analisados quando estão em face de outros signos, dos contextos que os comportam e dos usuários que se fazem valer deles. Nos contos de fadas wildianos esse senso de estética prevalece, e suas personagens tendem a adquirir formas múltiplas e vários significados. Assim, se consideramos as obras literárias como sistemas ideológicos, faz-se necessário dar relevo às personagens que povoam tais sistemas, olhá-las de maneira a delimitar seus elementos constitutivos, identificar se suas ações são produtos acertados da criticidade e da reflexão frente aos acontecimentos ou se elas são motivadas pela força de instintos subjacentes à racionalidade, proceder à análise dessas personagens não apenas frente a si próprias, mas também frente às demais personagens, ao espaço que elas partilham, ao tempo que lhes é ofertado e sobremaneira à diegese que as acolhe. Nesse sentido, Oscar Wilde passa a ser um autor de valorosa importância para a verificação de todos esses conceitos, devido à sua variada galeria de tipos literários e de um aguçado e irônico senso estético que nos leva a analisar as constituições e motivações das personagens a partir de uma possível, e por vezes irrefreável, postura subversiva.

Palavras-chave: Oscar Wilde. Sistemas ideológicos. Contos de fadas. Motivação, Comportamento.

ABSTRACT

This work aims to analyze the behavior of some characters in the fairy tales of Irish writer Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde (1854-1900), more specifically the five ones those consists the work *The Happy Prince and other stories*, from 1888. We intend to verify why art's strength comes from the elements that compound it, whereas ideological units, plurissignificant and multifaceted, are only likely to be analyzed when facing other elements, containing contexts and users of such contexts. In Wilde's fairy tales this aesthetic sense prevails and the characters tend to acquire multiple forms and a lot of meanings. Therefore, if we could consider the literary work as an ideological system it is essential to emphasize the characters who are inserted in that system, as well look into it so that one can delimitate its constituting elements, identifying whether its actions are right products of criticism and reflection about the facts or if they are motivated by instincts inherent to rationality, and proceeding to the analysis of these characters not only concerning themselves but also concerning the other characters, to the space they share, the time offered to them and above all, the diegesis which captures them. Thus, Oscar Wilde becomes a valuable importance author to verify all these concepts, due to the variety of his gallery of literary types and due to his ironic and acute aesthetic sense that will lead to the analysis of the characters' constitution and motivation of their possible, unstoppable sometimes, subversive posture.

Keywords: Oscar Wilde. Ideological Systems. Fairy tales. Motivation. Behavior.

SUMÁRIO

Introdução	
Os contos de fadas e Oscar Wilde	09
Capítulo I	
Os desígnios do ser ou o imensurável valor do amor	25
Capítulo II	
Os desígnios do espaço ou o sono da primavera	57
Capítulo III	
Os desígnios do verbo e os valores do ser	67
Conclusão	
O triunfo da beleza e a busca pelo absoluto	81
Referências	93
Anexo	96

INTRODUÇÃO

OS CONTOS DE FADAS E OSCAR WILDE

[...] O céu está bordado de caprichosa púrpura; as névoas remoinham e sombras fazem. A aurora sobe do mar, como alva dama sai do seu leito. E umas flechas festonadas de bronze passam através do pulmão da noite e uma comprida onda de luz amarelenta estende-se silenciosamente sobre as torres e os palácios. E espalhando-se amplamente sobre a lua, desperta um pássaro e o faz empreender seu voo. E todas as copas das nogueiras se põem em movimento e todos os ramos se enchem de franjas de ouro.¹

Oscar Wilde

Desde os tempos mais remotos a arte se configura como uma das maiores forças que habita entre os homens, que deles se nutre e que por eles é modificada. A força da arte advém dos signos que a compõem e tais signos, enquanto unidades ideológicas plurissignificantes e multiformes, somente são passíveis de serem analisados quando estão em face de outros signos, dos contextos que os comportam e dos usuários que se fazem valer deles.

Entendida como aplicação e manipulação intencional de certos signos em detrimento de outros, a arte surge de maneira dúbia como indagação e como resposta aos mistérios da vida e ao *continuum* no qual o devir da existência se instaura. A arte faz parte da vida dos homens e compreender o poder ideológico que dela provém se faz possível quando a analisamos tanto à luz do diálogo permanente em que se encontram os homens quanto à luz da confluência dos produtos culturais imanentes desse diálogo.

Nesse sentido, “[...] *um trabalho de arte, visto de fora, [...], é simplesmente um artefato físico ou um exercício lingüístico. Este trabalho torna-se arte somente no processo de interação entre criador e contemplador, sendo (o contemplador) o fator essencial dessa interação.*” (BAKHTIN, 2003, p.473)². Desse modo, compreendemos que a arte se configura como uma instância significativa plural que congrega criadores e co-criadores e que por tal característica não permite ser encarada como uma mera

¹ Poema “IMPRESSION: LE RÉVEILLON”, da obra *O Quarto Movimento*, de 1881.

² *A work of art viewed outside, [...], is simply a physical artifact or an exercise in linguistics. It becomes art only in the process of interaction between creator and contemplator, as the essential factor in this interaction.* As traduções dos textos em língua inglesa serão de minha autoria.

representação do mundo, mas enquanto um diálogo permanente com ele, um diálogo essencialmente ideológico que é permeado por sujeitos cujas percepções estéticas de mundo podem ser coadunantes ou contrárias.

A arte literária parece nutrir-se de valores culturais retratados em padrões estéticos de criação pré-existent, para desenvolver outros padrões estéticos de criação que extrapolem os limites do já dito. Assim sendo, as obras literárias podem configurar-se como instâncias representativas, como sistemas ideológicos cujas diegeses são povoadas por personagens que buscam e fazem do perpetuar e do romper o constante devir do ato criador.

Se consideramos as obras literárias como sistemas ideológicos, faz-se necessário dar relevo às personagens que povoam tais sistemas, olhá-los de maneira a delimitar seus elementos constitutivos, identificar se suas ações são produtos acertados da criticidade e da reflexão frente aos acontecimentos ou se elas são motivadas pela força de instintos subjacentes à racionalidade, proceder à análise dessas personagens não apenas frente a si próprias, mas também frente às demais personagens, ao espaço que elas partilham, ao tempo que lhes é ofertado e sobremaneira à diegese que as acolhe. Dessa maneira, nossos apontamentos perpassarão a análise acerca da constituição e das motivações das personagens e de suas possíveis, e por vezes irrefreáveis, subversões pela literatura, ou seja, uma discussão que encara as personagens não apenas como seres ficcionais, mas como sujeitos ficcionais cujas ações ou inércias submetem-se aos crivos das eras.

Genericamente podemos nomear esses sujeitos ficcionais como heróis, já que

[...] o herói é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. As visões, idéias e aspirações dessas pessoas vem diretamente das fontes primárias da vida e do pensamento humanos. Eis porque falam com eloquência, não da sociedade e da psique atuais, em estado de desintegração, mas da fonte inesgotável por intermédio da qual a sociedade renasce. (CAMPBELL, 1997, p.13)

O herói conceituado nas linhas anteriores não está aprisionado a quaisquer épocas em especial, sua grandeza reside na superação de suas limitações e estas podem assumir várias faces de acordo com o local e o tempo a ele ofertados, as formas alcançadas – como os despojos de batalhas travadas – ornamento e compõem sua figura, humanizando-o. Portanto, o herói encarado como um artefato literário extrapola concepções figurativas cerceadas pelo tempo e pelo espaço, ele permite ser revelado não apenas como homem, mas como

figura potencialmente ilimitada, justamente por ser um produto de uma determinada visão estética de construção verbal regida por signos essencialmente plurais e multiformes. Ao autor é delegada a tarefa de em consonância ou *à rebours* de padrões estéticos, estabelecer as linhas gerais sob as quais os heróis serão construídos, fato que prenuncia a existência de um coautor cuja atividade, como dito anteriormente, reside no tratamento estético do não dito, do material estético-verbal retomado pela inferência e diretamente modificado por ela.

Isto posto, ressalta-se ainda que

[...] o autor não encontrará uma visão do herói que se assinale de imediato por um princípio criador e escape ao aleatório, uma reação que se assinale de imediato por um princípio produtivo; e não é a partir de uma relação de valores de imediato unificada que o herói se organizará em um todo: o herói revelará muitos disfarces, máscaras aleatórias, gestos falsos, atos inesperados que dependem das reações emotivo-volitivas do autor, este terá de abrir um caminho através do caos dessas reações para desembocar em sua autêntica postura de valores e para que o rosto da personagem se estabilize, por fim, em um todo necessário. (BAKHTIN, 2003, p.26)

Sendo assim, mesmo que os heróis apresentem máscaras e disfarces, ou ainda percorram caminhos ermos e de difícil acesso eles sempre estarão ligados à mesma fonte primeva: o verbo, entendido não apenas como palavra, mas como faculdade que permite aos homens compreender a si próprios, aos seus semelhantes e o entorno, por intermédio da decodificação e compreensão dos signos e dos sistemas de signos disponíveis em textos e contextos variados. Tal compreensão fomenta a evolução do homem não somente como ser, mas como sujeito de esferas sociais, crítico e reformador. As personagens, como sujeitos ficcionais, apropriam-se do verbo como os homens, mas sem a prerrogativa de serem seres humanos, ou seja, aos heróis da literatura não se impõem os limites corpóreo-carnais dos seres humanos, suas constituições identitárias não se pautam unicamente na parcela humana dos seres, de modo que, é a vivência do verbo que desencadeará as possibilidades de criação das personagens e, por outro lado, restringirá a atuação dos homens em suas esferas sociais.

A vivência do verbo pelos homens sempre esteve relacionada à partilha de experiências, *a priori* transmitidas via oralidade, consolidando o narrar como caminho imprescindível ao aprendizado e à perpetuação de um conjunto de saberes, experiências e comportamentos. De fato, o homem nunca se distanciou da experiência de narrar, ela ganhou apenas matizes e status diferentes, assumindo em sua constituição a mesma

capacidade dos homens de representar a aceitação, a adequação ou a subversão dos padrões ideológicos propostos ou impostos a eles ao longo do transcurso da história. Este trabalho estabelecerá suas bases em uma das formas de narrar que assumiu variadas nuances estruturais e que ganhou diferentes denominações: conto de fadas, conto de fantasia ou conto maravilhoso.

Ao elegermos o conto de fadas como gênero-guia estamos, obrigatoriamente, selecionando um receptáculo de saberes imemoriais sobrevivente à ascensão e à queda de civilizações, perseguições, violência politicamente opressora, bem como ao extermínio de gerações inteiras, além de incontáveis migrações por terra e mar. Esses textos, primordialmente orais, chegaram até nós após inúmeras mudanças ideológicas e a transposição desses textos orais para compilações em coletâneas, bem como sua disseminação, ganhou força com o advento da tipografia. Seguindo os meandros do gênero nos deparamos com três fontes iniciais que fomentaram essa transposição, são elas a vertente francesa, a inglesa e a alemã, representadas respectivamente por escritores como Charles Perrault (1628 – 1703), Hans Christian Andersen (1805 – 1875), Jacob (1785 – 1863) e Wilhelm Grimm (1786 – 1859).

Esses profissionais dedicaram-se à perpetuação de experiências e saberes de um inconsciente coletivo e pautaram seus trabalhos em uma fonte comum, mobilizando esforços sob um mesmo objetivo. A fonte foi a literatura oral e dela retiraram os contos populares que foram elencados como elementos basilares para a criação do chamado conto de fadas literário. Ressalta-se que essa fonte é plural e multiforme, ou seja, é mutável à medida que trata de costumes de povos específicos em tempos e espaços igualmente únicos. O objetivo comum centrava-se em fundar maciçamente as novas bases para ideologias acerca do trabalho, da educação e do desenvolvimento social das nações. Vejamos quais são as características principais dos autores em questão.

Primeiramente, no caso de Perrault, percebemos seu surgimento no cenário literário francês em 1659, com sua publicação de poemas em honra ao imperador Luís XIV. A partir dessas publicações o escritor tornou-se bem quisto na corte francesa obtendo, em 1663, o cargo de secretário do controlador geral de finanças Jean Baptiste Colbert. A experiência como secretário garantiu-lhe a eleição à Academia Francesa para tratar de assuntos do império e esse cargo permitiu-lhe o recebimento de uma pensão substancial à qual recorreria até a sua morte, de modo que, ao desligar-se em 1683 do serviço governamental, Perrault pôde se dedicar mais confortavelmente à literatura.

Jack David Zipes (2000) considera que no ano de 1696 Perrault

[...] embarcou no mais ambicioso projeto de transformar consideravelmente os contos populares abarrotados de crenças supersticiosas e magia em contos moralistas que caíssem nas graças de crianças e adultos e que demonstrassem uma moderna abordagem da literatura. [...] em 1697 ele publicou uma coleção inteira de contos intitulada *Histórias ou contos de tempos passados*, [...]. (ZIPES, 2000, p.379-380)³

A empreitada era imbuída de um desejo maior de estabelecer as novas bases para a consolidação do nacionalismo francês e também para o fortalecimento do império de Luís XIV, ou seja, o fortalecimento de um Estado-Nação que caminhava para os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade. Ressaltemos, então, que o gênero conto de fadas se consolida primeiramente na França como portador de uma tradição cultural – advinda de um material folclórico colhido no seio de uma França sob constantes reformas – que estaria a serviço de um bem maior: a *civilité*, regida pela força discursiva de uma burguesia que via na manipulação e apropriação tendenciosa da tradição um artifício seguro para a aplicação, experimentação e estabelecimento de novos valores.

No tocante à utilização desse material folclórico, Zipes (1983) considera que

[...] a adaptação do material folclórico, um ato de apropriação simbólica, foi uma re-codificação do material tornando-o adequado às necessidades discursivas da sociedade francesa e dos salões burgueses. Os primeiros escritores de contos de fadas tinham que demonstrar o valor social do gênero antes que os contos de fada literários pudessem ser impressos – aos adultos e também às crianças. A moralidade e a ética de uma ordem civil cristã dominada por homens tinha que tornar-se parte e parcela do conto de fada literário. Esta foi uma determinação e foi com esta regra em mente, alguns concordando e outros não, que os primeiros escritores de contos de fadas começaram a escrever – agindo simbolicamente. (ZIPES, 1983, p.9)⁴

Observemos que nesse contexto de submissão do gênero a uma função edificante e moralizadora a inadaptação e a subversão de alguns escritores impulsionou o repensar do conto de fadas décadas depois de Charles Perrault, sendo que tanto a produção quanto a

³ [...] embarked on more ambitious project of transforming several popular folk tales with all their superstitious beliefs and magic into moralistic tales that would appeal to children and adults and demonstrate a modern approach to literature. [...] in 1697 he published an entire collection of the tales entitled *Histoires ou contes du temps passé*, [...].

⁴ The adaptation of folk material, an act of symbolic appropriation, was a re-codification of the material to make it suitable for discursive requirements of French court society and bourgeois salons. The first writers of fairy tales had to demonstrate the social value of the genre before literary fairy tales could be printed – for adults and children alike. The morality and ethics of a male-dominated Christian civil order had to become part and parcel of the literary fairy tale. This was given, and it was with this rule in mind, whether one agreed with or not, that to early French writers of fairy tales began writing – acted symbolically.

recepção desses textos passaram por mudanças, quer seja na ótica de Hans Christian Andersen ou dos irmãos Grimm enquanto precursores e pensadores do conto de fadas como gênero. No contexto europeu de transição entre os séculos XVIII e XIX deparamo-nos com essas outras duas fontes substanciais de contos de fadas, o escritor dinamarquês Andersen e os alemães Grimm.

Considerado por muitos como o pai dos contos de fadas modernos, Andersen deixou-nos como legado quatro coleções⁵ de contos que levaram ao gênero um novo fôlego. Assim como Perrault, Andersen deixou-se encantar pelas histórias folclóricas, só que da Escandinávia. As contribuições do autor dinamarquês ao gênero excederam a compilação e a reescrita de contos colhidos no âmbito popular, de modo que ele personalizou as narrativas dando a elas um tom coloquial, mais próximo da população, o que viria a se tornar uma das marcas de seu estilo. Além disso, o autor incumbiu animais de serem protagonistas, como no “Patinho Feio”, em que “ [...] *Os animais, incluindo o protagonista, possuem traços humanos, visões e emoções, fazendo da história um comovente relato de um percurso: da humilhação, passando pelos sofrimentos ao merecido êxtase.*” (ZIPES, 2000, p.14)⁶. Dessa maneira, Andersen utilizou animais para demonstrar perspectivas distintas sobre a vida; em “O Patinho Feio” notamos uma dubiedade na sátira feita acerca do comportamento humano, pois, frente à dissonância de trejeitos e posições sociais em um mesmo núcleo familiar, os seres para obterem destaque deveriam nascer cisnes ou tornarem-se cisnes após dura e extenuante caminhada? Nesse sentido, mesmo a utilização de animais para tratarem de verdades humanas não foi capaz de solucionar o segredo do comportamento dos sujeitos em sociedade, longe disso, esse expediente – ou prodígio –, não garantiu mais que o surgimento de uma outra via a que recorreremos quando a verdade dita pela boca humana não se faz tão satisfatória quanto a verdade proferida e dignificada pela boca dos animais.

O campo semeado por Andersen ainda produz frutos, sobretudo se considerarmos que a mais emblemática chave para a abertura de mundos insólitos e mágicos foi apontada inicialmente por ele e utilizada em larga medida por seus sucessores. A sentença “Era uma vez...”, abarrotada de suspiros e nuances atemporais, nos assegura o passaporte para ermas e intrigantes paragens, para terras em que as únicas leis estabelecidas são da ordem da

⁵ As coleções são: *Fairy tales, Told for Children* (1835 – 42), *New Fairy Tales* (1844 – 8), *Stories* (1852 – 5) e *New Fairy Tales and Stories* (1858 – 72)

⁶ [...] *The animals, including the protagonist, possess human traits, views, and emotions, making the story indeed a poignant account of the road from humiliation through sufferings to well-deserved bliss.*

maravilha e do estranhamento, terras que sobreviveram a incontáveis ataques e que se sustentaram pelo mesmo fio que alinhava os contos de fadas no tecido da história, o fio da memória. Tratar dos contos de fadas em termos de textos imemoriais nos garante, em grande medida, a oportunidade de revisitar autores como Perrault e Andersen e, no mesmo fôlego, perceber que tais fontes nos apresentam mais que inovações estruturais e discursivas. O avanço pela seara do encantamento ainda requer outro volver de olhares, um olhar desdobrado na figura de dois homens: Jacob e Wilhelm Grimm.

Nascidos nos idos de 80 do século XVIII, em Hanau, os irmãos tiveram uma infância de cuidados, carinhos e boa educação. Quando jovens cursaram direito na Universidade de Marburg e após deixarem a referida instituição tornaram-se diplomatas, além de desempenharem a função de bibliotecários e pesquisadores nos campos da cultura e filologia teutônicas. A contribuição dos Grimm ao universo acadêmico não se restringiu à diplomacia, de maneira que dois dos mais famosos textos da lingüística alemã se devem aos esforços combinados deles, as obras em questão: *Gramática alemã* e *Dicionário alemão*⁷. A história e a literatura medievais também foram alvos das investidas acadêmicas dos autores, bem como obras concernentes à jurisprudência alemã. Outros trabalhos também versaram sobre lendas heróicas, histórias religiosas e canções populares, sendo que esses temas se uniam àqueles pelo simples – e ao mesmo tempo revigorante – apreço pela cultura germânica e por suas inesgotáveis origens populares.

A estreita relação entre Perrault, Andersen e os Grimm se dá, como dito anteriormente, pelo recolhimento de textos orais de uma mesma fonte: a literatura popular oral, que, por sua vez, é ao mesmo tempo incólume em seu aspecto atemporal e conspurcada por cada centelha de desejo e ideologia impregnadas a esta fonte ao longo das eras. Além de saírem a campo para o recolhimento dos textos, Jacob e Wilhelm contavam com uma elegante e, por que não dizer, refinada rede de bons relacionamentos que lhes garantiam acesso a ambientes aristocráticos em que os textos populares eram levados por narradores que almejavam o entretenimento de seus convivas em saraus regados a música, poesia e incontáveis doses de cultura popular, ministradas pelos lábios desses narradores. Dos salões aristocráticos os irmãos puderam contar com o apoio especial de várias damas da mais alta conta, bem vistas e detentoras de considerável fortuna cultural. Ressaltemos que a grande contribuição que avolumou o cabedal da pesquisa textual dos irmãos se deu por intermédio de mulheres. Elas foram, como aponta Marina Warner,

⁷ *Deutsche Grammatik* e *Deutsche Wörterbuch*, respectivamente.

[...] as fontes mais inspiradoras e prolíficas dos irmãos Grimm, [...], de famílias de amigos e de parentes próximos, como os Wild – Wilhelm casou-se com Dortchen, a mais nova das quatro filhas de Dorothea Wild, que possuía uma rica reserva de contos tradicionais, e forneceu 36 para a coleção. Dorothea, irmã dos Grimm, casou-se com Ludwig Hassenpflug, e as três irmãs deste último colaboraram com 41 contos. No círculo literário romântico formado pelos aristocráticos e artísticos Von Haxthausen (que contribuíam coletivamente com nada menos que 66 narrativas para os contos dos irmãos Grimm), Annette von Droste-Hülshoff, a poeta, e sua irmã Jenny estavam entre as mulheres que com entusiasmo contaram aos Grimm histórias que ouviram quando crianças [...]. (WARNER, 1999, p. 45)

Os apontamentos acima não eximem dos contos seu caráter multifacetado, isso porque eles eram recolhidos de narradores cujas experiências de vida garantiam aos textos inegável caráter singular. Também não estamos propondo que a narração era uma atividade prioritariamente feminina, apenas que grande parte da herança cultural dos contos estava sob os cuidados de mulheres, em sua maioria responsáveis pelos primeiros ensinamentos às futuras gerações de grandes homens. O fato irrevogável é que o construto ao qual os pesquisadores se reportaram para a sua coleção intitulada *Contos populares e para crianças*⁸, publicado pela primeira vez em 1812, foi consideravelmente influenciado pelos textos de mulheres como aquelas citadas anteriormente, ou seja, tais textos passaram pela aprovação pessoal e incontáveis juízos de valor antes de serem contados e tornarem-se versões escritas e publicáveis.

Obviamente o volume de trabalho dos Grimm cresceu de modo vertiginoso, fato que permitiu aos irmãos utilizarem-se não apenas da própria força de trabalho, mas também de pessoas mobilizadas visando pesquisar arquivos e bibliotecas, fontes prolíficas de um passado antes rememorado, de um lado pelas origens populares e de outro pelas refinadas fontes já levantadas. O passado germânico tornou-se uma obsessão que os irmãos teriam até o fim de suas vidas e as evidências ancestrais de costumes e comportamentos eram transpostas da oralidade para textos que mesclavam tendências e temáticas religiosas, mitológicas, literárias e linguísticas. Assim, década após década a partir da publicação da primeira edição dos contos os irmãos iam editando novos textos recolhidos sob os mesmos métodos apontados, e isso gerava constantes reimpressões da obra inicial, que eram acrescidas de notas técnicas e comentários. A coleção foi publicada dezessete vezes entre 1812 e 1864, reunindo mais de duzentos contos, sendo que cinquenta deles foram

⁸ *Children's and Household Tales*.

ilustrados pelo irmão dos pesquisadores Ludwig Emil, e formaram uma edição pensada especialmente para crianças.

Há que considerar que, assim como Andersen, uma das marcas textuais mais pujantes da coleção dos Grimm foi a utilização de uma linguagem mais próxima da população, uma escolha que garantiu não apenas a sobrevivência dos textos, mas também o sucesso deles entre as diferentes camadas sociais. Logo, o gênero conto de fadas é fortalecido em meio ao desejo de perpetuação de saberes e memórias, um desejo perpassado por ideais e ideologias de (re)estruturação da sociedade; ideais possíveis de serem alcançados por esforços de homens como Perrault, Andersen, Jacob e Wilhelm Grimm.

Se esses autores partilhavam o mesmo objetivo e, além disso, o mesmo apreço pelos contos folclóricos e narrativas populares é possível dizer que seu sucesso se deu, em grande parte, devido à empatia e sensibilidade de um público ouvinte/leitor que partilhava os mesmos anseios e que sofria por revezes semelhantes aos dos personagens engendrados pelos autores em questão. Ao estudo a que nos propomos – o de analisar a constituição e as motivações das personagens – cabe-nos, considerando a fortuna cultural e crítica dos quatro autores até então aventados, buscar textos que extrapolem o objetivo comum de fundar maciçamente as novas bases para o pleno desenvolvimento das nações e que excedam essa preocupação em formar uma literatura engajada.

No contexto da literatura de expressão inglesa do século XIX deparamo-nos com um autor que pouco apreço demonstrou pelo objetivo daqueles anteriormente apontados: Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde (1854-1900). Preocupado mais com os efeitos estéticos de suas obras do que com a consolidação de ideais da classe burguesa ele dissertou acerca do comportamento da sociedade e da noção de humanidade dos seres, bem como a respeito da noção de sujeito em um período de transição entre os séculos XIX e XX, em meio à Era Vitoriana⁹.

Oscar Wilde nasceu em Dublin aos dezesseis de outubro de 1854, filho de Jane Francesca Elgee e William Robert Wills Wilde. Desde muito novo distinguiu-se por ser inteligente, curioso e questionador, características que o acompanharam ao longo de toda a sua vida. Tais características ganharam maior visibilidade à medida que Oscar avançava em seus estudos. A credibilidade do pai junto à rainha Vitória – já que ele era cirurgião oculista dela –, e a refinada cultura de sua mãe – poetisa eminente – ofertaram ao jovem a

⁹ Referimo-nos ao período entre 1837 e 1901 em que a Rainha Vitória governou a Inglaterra.

entrada e a permanência em um círculo intelectual decisivo à sua formação. Da Portora School, de Enniskillen – na qual concluiu sua formação inicial –, foi transferido para o Trinity College de Dublin, em 1853, distinguindo-se dos demais pelo brilhantismo nos estudos clássicos.

A personalidade irrequieta e a voracidade intelectual garantiram a Oscar em 1874 uma *demyship*¹⁰ de 95 libras anuais por cinco anos no Magdalen College de Oxford, permanecendo na instituição até 1879. Sua permanência foi marcada pelo sucesso acadêmico, apesar de muitos contemporâneos a Wilde considerarem-no como indolente e arrogante. Dedicou-se não apenas à escrita, mas também à interpretação dos próprios textos, de modo que suas performances, carregadas de dramaticidade, consolidaram sua postura como indivíduo de personalidade extravagante e cativante. Ao aliar a precisão e a poeticidade de seus textos à dicção e entonação próprias dos atores Wilde ganha, em 1878, o Prêmio Newdigate com o poema “Ravena”.

Dedicando-se não apenas à poesia Oscar mostrou-se um escritor plural, suas peças teatrais e seus ensaios críticos eram tão comentados quanto seus poemas, além disso, suas conferências suscitavam debates e controvérsias, sobretudo por acentuarem os traços mais característicos da estética da “arte pela arte”, sob a qual ele considerava-se adepto. Seus longos cabelos, seu exagerado cuidado com a aparência e o pouco apreço aos ideais utilitários da sociedade vitoriana fizeram-no ao mesmo tempo uma fonte de inspiração e crítica.

A despeito dos comentários acerca de suas preferências literárias, políticas e dos rumores sobre suas orientações sexuais casou-se, em 29 de maio de 1884, com Constance May Lloyde – rica herdeira de Dublin – e com ela teve dois filhos, Cyril e Vivian. Sua vida social e familiar parecia tranqüila até que conheceu Lord Alfred Douglas, filho do Marquês de Queensberry. A partir daí a trajetória de talento e esforço para se manter nos círculos sociais passou a ceder lugar a constantes perseguições e críticas ofensivas à real natureza do relacionamento dos dois. De fato, discrição e parcimônia não eram exatamente os elementos que regiam o relacionamento socialmente condenado entre Wilde e Douglas, já que eles faziam questão de serem vistos juntos comportando-se de maneira ofensiva e escandalosa para a sociedade da época. Wilde atendia a todos os desejos de seu “menino”, mas todos os esforços e agrados eram pequenos ou indignos demais, de modo que a exigências de Douglas superavam afetiva e economicamente a estrutura que Oscar podia

¹⁰ Bolsa de estudos oferecida pelo Magdalen College, da Universidade de Oxford, na Inglaterra.

ofertar. A sociedade via tal relacionamento como uma afronta, assim, Wilde foi obrigado a expor-se ainda mais e a prestar esclarecimentos à justiça no tocante às suas preferências e hábitos que o levaram a julgamento e posterior condenação por crimes de natureza sexual.

Em 13 de novembro de 1895, após julgamento e condenação, é transferido para a prisão de Reading para o cumprimento de dois anos de trabalhos forçados. Libertado em 1897 volta a encontrar-se com Alfred Douglas que, uma vez mais, o abandona. Morre de meningite em 30 de novembro de 1900, às 09h50min no “Hôtel d’Alsace” de Paris. Seu corpo é inicialmente sepultado no cemitério de Bagneux sendo trasladado em 1909 ao cemitério de Père Lachaise, somente após o pagamento de todas as suas dívidas.

O legado artístico wildiano permitiu que ele fosse reconhecido, séculos depois de sua morte, como o segundo autor mais lido na Inglaterra, perdendo apenas para Shakespeare. Dedicou-se à poesia, à dramaturgia e à narrativa, sendo que, desta última vertente apontada, surgiram seu único romance *O Retrato de Dorian Gray*¹¹, contos, ensaios e a críticas. Esta dissertação explora a produção literária de Oscar dedicada ao conto de fadas, mais precisamente à obra *O Príncipe Feliz e outras Histórias*¹², cuja primeira publicação data de maio de 1888. As outras histórias são: “O Príncipe Feliz”, “A Rouxinol e a Rosa”, “O Gigante Egoísta”, “O Amigo Devotado” e “O Foguete Notável”¹³.

Faz-se relevante indicarmos o conceito de conto de fadas que estamos seguindo e por que ele se adequa às narrativas elencadas acima. De acordo com Marina Warner

[...] a mudança de forma é um dos prodígios dominantes e característicos dos contos de fadas: mãos cortadas, encontradas e ligadas novamente ao corpo; bebês têm a garganta cortada, mas depois são trazidos à vida; uma lâmpada enferrujada se transforma em um talismã todo-poderoso, um humilde pilão se torna veículo alado da feiticeira Baba Yaga, a mendiga vira uma poderosa feiticeira, e a mulher repugnante, vestida com uma imunda pele de jumento, transforma-se em uma princesa de cabelos dourados. Mais do que a presenças das fadas, a função moral, a antiguidade imaginada, o anonimato da fonte oram primeira e o final feliz (embora todos esses fatores contribuam para a definição do gênero), é a metamorfose que define o conto de fadas. (WARNER, 1999, p.17)

Partindo desses apontamentos notemos que é o prodígio da metamorfose que rege o conceito de conto de fadas. Assim, tal prodígio mostra-nos que a face verdadeira do conto de fadas estabelece sua feição primordial apoiando-se na mudança de forma, ou seja, na

¹¹ *The Picture of Dorian Gray*.

¹² *The Happy Prince and Other Stories*.

¹³ “The Happy Prince”, “The Nightingale and the Rose”, “The Selfish Giant”, “The Devoted Friend” e “The Remarkable Rocket”.

possibilidade indefinível de reestruturação identitária das personagens e do entorno que as cerca. Dessa maneira, é possível considerar o conto de fadas como uma narrativa imemorial que, ao rememorar e revitalizar ideias ancestrais aponta-nos um considerável ensinamento moral que pode ser mascarado e nutrido pelo mistério de uma fonte indecifrável. Essa narrativa revela-se grandiosa à medida que não exige a presença de fadas como condição *sine qua non* para a existência do gênero – a despeito da nomenclatura a ele dispensada – e reveste-se de magia ao permitir que as personagens submetam-se a incontáveis e, por vezes irreversíveis, transformações.

Nesse sentido, é pertinente considerarmos que o conto de fadas – ao agenciar prodígios como aqueles tratados acima – configura-se como uma instância narrativa que mescla o prazer advindo da construção e vivência do fantástico à contingência da realidade, os prodígios, então, sustêm suas bases estéticas no amálgama desses dois pólos intercambiantes: a realidade e a fantasia. Esses prodígios

[...] são introduzidos para servir a esse oculto mas sempre presente caráter visionário do conto, o que fazem disfarçando o núcleo rudemente realista das histórias; o divertimento mágico ajuda a história a parecer uma simples e tola ilusão, fruto da mente supersticiosa de pessoas comuns e desprezíveis. O encantamento também universaliza os cenários das narrativas, oculta interesses, crenças e desejos sob imagens brilhantes e sedutoras, que são em si uma forma de camuflagem, tornando possível emitir verdades rudes, de ousar dizer o que se deve calar. O desprezo pela lógica, todas as falácias e reviravoltas improváveis dos contos de fadas raramente contém os conflitos emocionais em si: o ódio, a inveja, a bondade e o carinho retêm uma intensa integridade do começo ao fim. A visão dupla dos contos, por um lado mapeando impulsos e terrores perenes, conscientes bem como inconscientes, e por outro delineando experiências reais e voláteis, empresta ao gênero seu fascínio e poder de satisfazer. (WARNER, 1999, p. 19)

Se os prodígios dos contos de fadas por um lado disfarçam o núcleo realista das histórias, por outro desnudam os *faits divers* a que estão expostos os sujeitos ficcionais, criando novas percepções acerca não apenas da noção de sujeito, mas, sobremaneira, acerca desse invólucro mágico que recobre a convergência de sujeitos, tempos e espaços ficcionais. Ao considerarmos as personagens como cerne de nossas discussões não podemos esquecer de dois pontos fundamentais, o primeiro é que elas serão influenciadas pelo fluxo de fatos e ações que revelarão o quão realistas podem ser as fantasias engendradas e, na mesma medida, o quão fantasiosos podem ser os diferentes níveis de realidade experimentados esteticamente em diferentes narrativas; o segundo é que as personagens poderão influenciar – por interesses ocultos ou notórios – a manipulação dos

prodígios que farão das narrativas verdadeiras realidades dispostas a fantasiar a lógica, e fantasiando a lógica, poderão criar novos paradigmas para a compreensão da realidade.

Assim sendo, a visão dúbia do conto de fadas faz-se relevante, à medida que prenuncia o surgimento de experiências reais e voláteis que nos permitirão analisar melhor o comportamento dos sujeitos ficcionais responsáveis pelos impulsos que deram origem a tais experiências. Dessa maneira, as narrativas de Oscar Wilde escolhidas para a consecução deste trabalho atendem à denominação de contos de fadas trabalhada anteriormente, à medida que relatam, cada qual a seu modo, o desenrolar dos fatos sob a ótica de animais e outros seres metamorfoseados, ou seja, seres que sofreram propositalmente mudanças significativas em suas constituições identitárias passando a comportarem-se como seres humanos apesar de não o serem. Do mesmo modo, notamos nas narrativas o embrutecimento e animalização de certos seres humanos, invertendo-se as perspectivas humanas e bestiais de compreensão diegética, fato que por si só representa outras metamorfoses.

Ao maravilharem-se com os prodígios da magia e da fantasia os sujeitos ficcionais dos contos de *O Príncipe Feliz e outras Histórias* puderam dubiamente sentir prazer com o engendramento do fantástico e curiosidade para perscrutar e indagar o real, sujeitos que pensam, agem e julgam a si próprios, aos outros sujeitos e ao entorno face aos prodígios advindos de metamorfoses, renúncias e sacrifícios humanos e animais. Além disso, as narrativas em questão suscitam a compreensão do real a partir da vivência do encantamento, e essa vivência nos leva a espaços e tempos que não podem ser mensurados unicamente pela lógica e que são regidos por leis que excedem as noções de humanidade e animalização, bem como as noções de verdade e fantasia.

Nesse sentido, podemos nos ater a dois pontos fundamentais: a estética vitoriana e a visão que Wilde tinha no tocante ao valor que essa estética poderia obter em suas obras. Antes de tudo, os contos de fadas que ele criou e que a obra supramencionada agrega lidam com a dubiedade, com a significação plural e diversa que os signos têm a ofertar, de modo que ele não eximiu de seus contos o poder de suscitar a reflexão acerca da vida prática, cotidiana, mas também não fez deles um mero retrato sociológico do mundo vitoriano, sua postura era terminantemente contrária a isso. Dessa maneira, e como produtos estéticos de uma criação artístico-verbal, os cinco contos de *O Príncipe Feliz e outras Histórias* não se revelam como sinônimos de praticidade empírica, mas como diálogos artísticos com a vida “[...] a ser trabalhada, modelada como uma obra de arte para se transformar em um

exemplo triunfante da Beleza. Não é a vida dedicada à arte, mas a arte aplicada à vida: a Vida como Arte.” (ECO, 2004, p.334). Nesse sentido, podemos afirmar que a arte não é uma mera representação do mundo, mas um diálogo constante com ele.

Na mesma linha de raciocínio trabalharemos com o conceito de *motivação*, buscando nele seu aspecto mais pujante e a partir desse aspecto suas cores mais peculiares. Ao dedicarmo-nos ao estudo de contos de fadas não poderíamos deixar de considerar as contribuições do estudioso Vladimir Iakovlevitch Propp¹⁴. Na obra *Morfologia do Conto Maravilhoso*¹⁵, de 1928, o autor dedica-se ao estudo da estrutura de narrativas populares, aos moldes daquelas colhidas por Perrault, Grimm e Andersen. Todavia, o intento dele não foi fortalecer bases histórico-ideológicas para o fortalecimento de nações, ele preocupou-se em descrever o conto maravilhoso a partir do estudo das partes que o constituíam e a partir da relação dessas partes entre si e com o conjunto. Observemos que ao estudioso em questão não importava o objetivo edificante dos autores citados anteriormente, distante desse propósito ele percebeu que as narrativas folclóricas possuíam elementos recorrentes que ele denominou *funções*¹⁶ e que eram elas que mensuravam a ação das personagens nas narrativas.

O estudo de Propp a princípio não suscitou repercussão considerável nos meios acadêmicos soviéticos e tão pouco nos meios ocidentais, justamente por ser um produto de um autor considerado formalista, algo até então visto de modo pejorativo. Somente em 1958, quando a edição inglesa do livro foi publicada, e estudos semelhantes foram realizados, o valor da pesquisa foi reconhecido. A reverberância da empreitada de Propp residia justamente nas conclusões obtidas pelo autor ao apontar a recorrência estrutural que circundava o universo das narrativas populares. Desse modo, a percepção dele, aparentemente delimitada pela quantidade de cem contos russos, oferecia uma prova abrangentemente irrefutável: a ocorrência dos mesmos esquemas narrativos entre narrativas oriundas de povos que dificilmente poderiam ter mantido contato entre si.

Interessa-nos aqui, a despeito da crítica ao método propiano, apontar a importância do autor ao estudo a que estamos nos propondo. Se nos dispomos a analisar as motivações das personagens, inegavelmente temos que direcionar nossos olhares à *Morfologia do Conto Maravilhoso*, sobretudo como cabedal às noções estruturais básicas

¹⁴ (1895-1970)

¹⁵ Em russo: *Morfológuia skázk*.

¹⁶ Por função compreende-se o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação. (PROPP, 2010, p.22)

que envolvem o universo da narrativa. Há que se delimitar que a noção de motivação a que reportaremos todo o trabalho segue as ideias de Propp, segundo ele

[...] entendemos por motivação tanto as razões como os objetivos dos personagens, que os levem a realizar esta ou aquela ação. As motivações proporcionam às vezes ao conto um colorido brilhante e absolutamente peculiar, mas nem por isso deixam de ser um dos elementos mais versáteis e instáveis do conto maravilhoso. Além disso, constituem um elemento menos preciso e menos determinado que as funções ou laços de união. (PROPP, 2010, p.72-3)

As considerações do pesquisador soviético apontam-nos searas ao mesmo tempo férteis e desconhecidas, e nem por isso menos prazerosas de serem trilhadas na busca da compreensão do comportamento dos sujeitos ficcionais. Assim, conduziremos nossas considerações levando em conta as peculiaridades ofertadas por tais sujeitos, permitindo que eles guiem os rumos de nossos passos e olhares, de modo a identificarmos entre cores e nuances comportamentais as razões e os objetivos escondidos em cada gesto.

Se a versatilidade e a instabilidade regem as motivações dos sujeitos, as ações deles serão nossos pontos de referência, bússolas que nos mostrarão até que ponto poderemos caminhar. Afinal, ações são produtos, mesmo quando surgem da união mais ou menos acertada de instabilidades de caráter ou versatilidades comportamentais. Nesse sentido, nos depararemos com sujeitos ficcionais cujas constituições identitárias serão instáveis e versáteis e que gerarão ações em proporções conceitualmente semelhantes. Assim sendo, compreendemos que um conceito acerca do termo *motivação* é tão versátil quanto a motivação propriamente dita, logo, o conceito proposto por Propp será posto em discussão a cada análise feita e a ele serão acrescidas outras nuances de acordo com as necessidades de nossos estudos.

Nossa escolha pela análise das motivações das personagens deriva da necessidade inicial de compreensão do comportamento das mesmas, de modo que será a partir desse conjunto de razões e objetivos que pautaremos nossos apontamentos acerca da noção de sujeito em narrativas de Wilde caracterizadas como contos de fadas. Tal escolha alia-se ao fato de considerarmos as personagens como o cerne da estrutura das narrativas wildianas reunidas no *corpus* de *O Príncipe Feliz e outras Histórias*.

Em se tratando da escolha do *corpus* priorizamos também a perspectiva de oportunizar o crescimento da fortuna crítica destinada à teorização dos textos elencados. Isso porque percebemos que há muito ainda a ser dito, sobretudo se considerarmos que a teorização que avoluma o cabedal da fortuna crítica da obra wildiana tem suas bases

calçadas prioritariamente no estudo concernente à produção teatral e do único romance do autor. A reverberância desses textos também pesou na seleção feita, pois foi a partir deles que cultivamos o apreço à estética wildiana, levando-nos a buscar a minúcia e a meticulosidade poética do autor nos contos produzidos em 1888 que foram reunidos sob o título anteriormente mencionado.

Delimitados o autor, o *corpus* e as razões que nos levaram a escolhê-los, configura-se como indispensável tratarmos de modo mais claro do objetivo central do trabalho. Ele refere-se à análise comportamental das personagens, centrando-se na busca da compreensão acerca das motivações das mesmas, a fim de que tracemos um perfil capaz de delimitar possíveis recorrências em se tratando das motivações seguidas pelas personagens em suas ações. Para isso, pautaremos nossas considerações nas ações das personagens, pois compreendemos que as ações configuram-se como produtos diretos da congruência de motivações. Além disso, cabe-nos tratar dos traços distintivos – físicos e de temperamento –, ou elementos composicionais, que contribuem para a construção das personagens enquanto sujeitos ficcionais.

Interessa-nos ainda saber a que se relaciona a ação ou a inércia diegética desses sujeitos, se estão relacionados a instintos subjacentes à racionalidade ou à criticidade e reflexão frente aos acontecimentos. Essa ação ou inércia leva-nos a buscar temas recorrentes nas narrativas escolhidas, ou seja, cabíveis aproximações temáticas, a fim de questionar se essa possível recorrência influencia no tratamento e acabamento das personagens como sujeitos ficcionais. Desse modo, parece-nos viável procurar nas narrativas elencadas uma referência acerca da figura do herói, como se configura tal possibilidade e até que ponto ela é capaz de ampliar ou cercear a noção de sujeito.

Esses questionamentos não eximem o sujeito ficcional de seu *status quo* de personagem cuja representatividade segue a égide da incompletude do ser e nem prenunciam figuras heróicas que podem atuar cegamente seguindo o clamor de uma coletividade. Tais questionamentos advindos de nosso objetivo central configuram-se como passos iniciais, já que a partir deles outros surgirão à medida que o texto evoluir e à medida que as ideias tomem forma. Assim sendo, foram elencados por seu caráter genérico, de modo a possibilitar o surgimento de novas visões sobre os sujeitos construídos por Wilde para as narrativas escolhidas a fim de concluirmos nosso percurso.

CAPÍTULO I

OS DESÍGNIOS DO SER OU O IMENSURÁVEL VALOR DO AMOR

[...] Assim como a miúdo o sol demasiado resplandecente, impele a pálida e relutante lua, até sua sombria gruta, antes mesmo que haja conseguido uma só badalada do rouxinol, do mesmo modo tua beleza torna fracos meus lábios e faz que soem falsos meus cantos mais doces.¹⁷

Oscar Wilde

Há saberes de essência diáfana que sequer podem ser mensurados e que se mostram passíveis apenas de serem perseguidos pelo ímpeto do homem. A efemeridade da vida, bem como a perpetuação desta, figuram no hall desses saberes humanos que são nutridos ao longo dos séculos por meio de indagações que perduraram graças a uma ação memorialística responsável pelo resgate daquilo que não foi esclarecido ou que, vez por outra, exigiu revisão. Sobre esses saberes o homem se dedica de maneira mais ávida, de modo que, sagazes e astuciosas têm se revelado as investidas destinadas à compreensão da natureza e das razões que movem os homens a entenderem a morte e os sacrifícios inerentes a ela.

Os contos de fadas por fazerem-se valer de metamorfoses como recursos decisivos ao tecer das tramas diegéticas insuflam o ego a percorrer paragens que revelam universos povoados por seres ficcionalmente concebidos que são rodeados por elementos mágicos e fantásticos, elementos que subvertem o início e o término da existência corpórea e que suscitam o resgate das indagações que formaram o conjunto de saberes a que temos acesso e que impetuosamente perseguimos e questionamos.

Compreender-se em meio ao ambiente e aos demais homens nessa busca incansável pelo saber a respeito da vida, da morte e dos sacrifícios decorrentes de ambas, configura-se como uma das obsessões dos seres humanos, bem como dos sujeitos ficcionais criados a partir de aspirações humanas. Essa busca revela-nos que os seres humanos ou ficcionais, em seu ímpeto de compreensão, encontram no amor a si e ao próximo uma saída, ou melhor, uma porta de entrada para analisar o início, o transcurso, o término ou uma possível perpetuação da vida. Interessa-nos, então, discutir as motivações das personagens a partir do estabelecimento e da extrapolação dos limites impostos e/ou derrubados pelo

¹⁷ Fragmento de “SILENTIUM AMORIS”, da obra *O Quarto Movimento*, de 1881.

próprio homem em se tratando de melhor conhecer a si mesmo e ao outro em face da possibilidade da morte. Assim, mostra-se profícua a perspectiva de recorrer ao amor ao próximo enquanto sentimento e força a ser minorada ou potencializada visando o descortinar dos mistérios que cercam as temáticas do sacrifício e da morte. Para tanto recorreremos a uma análise comparativa – baseada nessas duas temáticas permeadas pelo sentimento do amor – entre os contos “O Príncipe Feliz” e “A Rouxinol¹⁸ e a Rosa”.

No mais alto patamar de uma cidade européia uma estátua fora erguida. Intocada, a obra de ourivesaria luzia e representava a nobreza em todo o seu esplendor: olhos de safira, corpo coberto por folhas de ouro e nas mãos uma espada ornada com um rubi. Se a nobreza não negocia com a morte, a beleza também não o faz, um príncipe adorado em vida poderia ser cultuado na morte. Sob os pés da estátua do Príncipe Feliz uma cidade abrigava cidadãos que em nada se assemelhavam à bela obra estatutária, sujeitos cujas faces retratavam a tristeza de um existir sem amparo. As linhas anteriores além de sumarizarem o enredo do conto “O Príncipe Feliz” sinalizam o por vir de temas que envolvem a distinção entre a nobreza e os vassalos, bem como entre os hábitos e o *savoir faire* dessas camadas sociais.

Interessa-nos, então, discutir a maneira como esses sujeitos se comportam, como essas camadas sociais dialogam e quais as barreiras físicas e ideológicas são erigidas ou derrubadas a fim de que esses sujeitos possam estabelecer, renovar ou romper vínculos entre si e com o entorno. Partiremos do Príncipe e lançaremos olhares àqueles que com ele partilham o espaço diegético, atingindo aos poucos as demais camadas sociais.

Há que se considerar que o Príncipe nunca saíra do palácio real, de modo que sua compreensão acerca do mundo e da sociedade limitava-se a uma hierarquia que reproduzia parcialmente a realidade externa, ele deparava-se com cortesãos e criados de toda a ordem, mas esse séquito não bradava por mudanças ou melhorias de vida e sequer partilhavam com ele as mazelas de além muro. O palácio Sans Souci, ao mesmo tempo protegia e isolava o Príncipe da realidade circundante, dentro de seus muros a beleza de uma sociedade organizada reinava, do lado de fora, o retrato pintado recebia gradativos e mortificantes matizes de desespero e desolação. Se em vida a realidade externa ao Príncipe fora escondida, com a morte de seu corpo físico ela fez-se notória, pois foi necessária a morte do corpo físico dessa personagem para que sua consciência etérea fosse conduzida à

¹⁸ Seguiremos as indicações textuais dos originais em inglês nos quais designou-se e caracterizou-se a ave como uma personagem feminina.

realidade de além dos muros do palácio. A consciência cega antes encarnada no corpo e nas vestes humanas fez-se lúcida ao habitar um corpo estatuariário, ou seja, a pujança da realidade somente fora percebida após a libertação da consciência de seu invólucro carnal, mas a tal libertação seguiu-se uma nova clausura, a do corpo moldado de uma estátua que encara o sofrimento, dele se apieda, por ele é mortificada, mas que ainda nada pode fazer para minorá-lo. Há que se considerar que essa tomada de consciência advém dessa ruptura carnal e que é a partir dela que a personagem estabelece um novo elo com aqueles que a circundam, a forma espacial da personagem muda gerando uma nova imagem externa que se propõe a contemplar as ações de outras personagens cujas formas espaciais e imagens externas até então eram inacessíveis.

Notemos que o Príncipe e os súditos são personagens cujos atos concretos e horizontes de expectativas não coincidem, sujeitos cujas constituições identitárias diferem não apenas quanto à origem, mas sobretudo quanto à função desempenhada na diegese. A esse respeito Mikhail Bakhtin pondera que:

[...] quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar – a cabeça, o rosto, e sua expressão –, o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos. Assumindo a devida posição, é possível reduzir ao mínimo essa diferença de horizontes, mas para eliminá-la inteiramente urge fundir-se em um todo único e tornar-se uma só pessoa. (BAKHTIN, 2003, p.21)

Segundo Bakhtin, ao contemplarmos os outros homens deparamo-nos com constituições identitárias que divergem das nossas, o que nos une a esses sujeitos é a partilha de experiências que nos permite vivenciar aquilo que nós não conhecemos sobre nós mesmos, bem como aquilo que ignoramos a respeito dos outros homens. O conto wildiano dá-nos a oportunidade de lidar com um diálogo entre constituições identitárias de sujeitos que está pautado na imagem que esses sujeitos têm, ou seja, no conjunto de elementos físicos e psíquicos que projetam uma aparência a que as personagens têm acesso e a partir da qual elas tecem seus apontamentos. Nesse sentido, podemos considerar que as personagens manipulam fragmentos identitários aleatórios por elas próprias fornecidos durante o processo dialógico de construção de suas autoconsciências, um processo de

reciprocidade que visa prioritariamente o estudo dos limites dos seres no mundo, ou seja, das fronteiras que levam os seres aos limiares de suas potencialidades. A perspectiva bakhtiniana ainda aponta que a eliminação das diferenças entre os sujeitos somente é possível se eles transformem-se em um ser uno, mas tal perspectiva não ganha vazão se consideramos que a proposta de um diálogo entre sujeitos visa, antes de tudo, obter a percepção dos elementos que fazem com que esses sujeitos difiram, ou seja, o processo dialógico aventa a possibilidade de uma fusão que é descartada a partir do momento que reconhecemos nas dissonâncias identitárias dos sujeitos uma fonte profícua de estudo e diálogo.

Se as formas espaciais e imagens externas das demais personagens do conto eram alheias ao Príncipe a transcendência sofrida fez com que ele percebesse a miséria e o desalento daqueles que estiveram por tanto tempo longe de seus olhos, e, embora o Príncipe Feliz estivesse imbuído do desejo de modificar a vida de seus súditos, sua vontade estava presa aos limites de seus próprios contornos enquanto objeto estatutário, de modo que o querer não bastava e o agir tornava-se necessidade imediata. Apesar de poder vivenciar os limites dos demais personagens ele sofria com seus próprios impedimentos, pois ao violar o fluxo natural da vida corpórea ele não dispunha da mobilidade indispensável à consecução de seus objetivos. O Príncipe vivenciava nos outros a fragilidade do ser e o peso do existir sem amparo, encarando as limitações da materialidade humana.

Faz-se necessário atentar-nos para o fato de que a constituição identitária da personagem que também nomeia o conto wildiano *a priori* é delineada a partir de um tipo, o do Príncipe alienado cuja vida resume-se ao deleite proporcionado por experiências estéticas que visavam a compreensão do belo em seus liames mais particulares. A segurança dele advém da materialização do poder secular da realeza na Terra: o castelo Sans Souci, que se presta à securidade em dois níveis principais: o primeiro, que garante a integridade física do Príncipe e o segundo, que provê tal personagem com os aportes indispensáveis a um aprendizado suave advindo do culto do belo por meio dos cinco sentidos. O aprendizado, no entanto, impôs à personagem duas rupturas elementares: a ruptura com os muros que testemunhavam e acolhiam uma vida de alheamento e a ruptura com a clausura de um corpo carnal há muito utilizado simples e prioritariamente como fonte de autosatisfação. O tipo literário passa por um processo de metamorfose e a partir desse processo tomamos consciência das vontades da consciência que passa a encarnar o

objeto estatutário e que enseja a melhoria das condições de vida da cidade e de seus habitantes. O ressentimento figura como possível catalisador para a tomada de consciência da personagem e a morte como marco de sua transcendência física. Ao ressentir-se consigo próprio por nunca ter olhado ao seu redor, o Príncipe pôde observar de modo mais crítico aqueles que sempre estiveram perto dele, mas que nunca antes foram notados.

Segundo Hannah Arendt,

[...] estar vivo significa viver em um mundo que precede à própria chegada e que sobreviverá à partida. Nesse nível de estar meramente vivo, o aparecer e o desaparecer – à medida que um segue o outro – são os eventos primordiais que, como tais, demarcam o tempo, o intervalo temporal entre o nascimento e a morte. O finito intervalo vital de cada criatura determina não só sua expectativa de vida, mas também sua experiência do tempo; ele fornece protótipo secreto de todas as medidas temporais, não importa quanto essas mensurações transcendam o intervalo em direção ao passado ou ao futuro. (ARENDT, 2002, p.18)

O Príncipe Feliz vivia em um mundo de beleza e prazer, um mundo preexistente que preparou-se para sua chegada e que continuou a existir após a morte de seu corpo físico. Todavia, o finito intervalo da vida fora quebrado pela continuidade da existência da consciência do Príncipe que passou a habitar o corpo de uma estátua, ou seja, os limites da vida corpóreo-carnal da personagem em questão foram subvertidos e reinventados. A constituição identitária da personagem exigiu a extrapolação da força e do vigor de um corpo carnal, as pilastras que sustentavam o príncipe como homem ruíram, deram lugar a novas bases, dessa vez calcadas não em heranças nobiliárquicas asseguradas por linhas sucessórias, mas na autoconsciência de um desligamento e de uma interdição.

Desligando-se de seu corpo carnal o Príncipe viu-se só, inerte e infeliz, já que do alto de sua nobreza ele não supunha ter de sujeitar-se a um grau de desolamento comparado apenas ao de um proscrito que perde sua constituição identitária à medida que lhe é retirada a jóia mais preciosa: a liberdade. Ao ser colocado no alto de uma cidade européia ele passou a ser alvo de todo o tipo de considerações, a narrativa de Oscar Wilde revela-nos quatro apontamentos iniciais acerca da figura do Príncipe que são decisivos à compreensão do mesmo enquanto figura humana em metamorfose e (re)invenção. O primeiro foi proferido por um dos Conselheiros da Cidade: “[...] *‘Ele é belo como a rosa dos ventos’, observou um dos Conselheiros da Cidade, que desejava obter reputação por seu gosto artístico; ‘só que não é muito útil, acrescentou, temendo que as pessoas o considerassem pouco prático, o que realmente não era.’*”(WILDE, 2006, p.9), a fala

aborda a beleza física da estátua sublimada pela total inutilidade da mesma. Há que se considerar que a valorização da praticidade empírica retrata uma das máximas da Era Vitoriana, um período marcado por um senso de praticidade ímpar. Na ótica de Umberto Eco

[...] o mundo vitoriano (e o mundo burguês, em geral) é um mundo regido por uma simplificação da vida e da experiência em sentido prático: as coisas são certas ou erradas, belas ou feias, sem inúteis complacências para o equívoco, os caracteres mistos, as ambigüidades [...]. (ECO, 2004, p. 362)

O Conselheiro é a personagem que encarna a figura masculina inserida na experiência burgo-vitoriana, a ordem social proposta por Wilde outorga ao homem a instauração de um conjunto de postulados ético-culturais mantenedores de uma hierarquia em que a figura régia é o próprio homem, o patriarca, aquele cuja visão de mundo retrata a fulgurância das idéias de uma nova era; aquele cujas concepções de arte e de beleza passam inevitavelmente pelos crivos da praticidade e da funcionalidade, do empirismo e da objetividade. O Conselheiro ocupa na diegese uma posição privilegiada porque representa a confiança de uma coletividade que é outorgada a poucos, ele retrata a reunião de características indispensáveis aos seus contemporâneos: simples e direto, prático e objetivo.

O apontamento seguinte foi tecido por uma mãe ao seu filho: “[...] ‘Por que você não pode ser como o Príncipe Feliz?’, perguntou a mãe, sensata, ao seu pequeno filho que suplicava por coisas impossíveis. ‘O Príncipe feliz nunca suplicou por nada, nem em sonho.’” (WILDE, 2006, p.9). Notamos que a mãe, assim como o conselheiro, também preconizava a praticidade, já que se baseava na tentativa de fazer com que o filho deixasse de fantasiar, deixasse de tentar analisar o mundo ao redor utilizando elementos que extrapolassem a tênue linha que separa a realidade do sonho. A mãe na narrativa wildiana surge duplamente em segundo plano, pois é revelada após a figura masculina e é reconhecida pela dádiva de conceber, ou seja, uma personagem que surge como representação de um propósito preestabelecido: a genitora; uma figura cuja função é primar pela educação moral apoiando-se na imagem secular da guardiã. Sua função é afastar o filho das incertezas advindas de uma perspectiva sinestésica de conhecimento do mundo, preparando-o para a vida prática, eximindo de seu caminho possíveis atravancamentos gerados pelo contato dele com novas perspectivas de vivência do mundo, perspectivas geradas pelo contato com sonho enquanto processo estético. Segundo a mãe,

o Príncipe Feliz nunca desejou aquilo que não podia alcançar, em suma: ensina-se pelo exemplo, pela prática comparativa tendenciosa e manipuladora que visa prioritariamente tolher a percepção analítica gerada pela capacidade de abstração.

Wilde deixa o terceiro apontamento a cargo de um segundo homem “[...] ‘*Estou contente por saber que há alguém no mundo que é feliz*’, murmurou o homem frustrado assim que se deparou com a maravilhosa estátua.” (WILDE, 2006, p. 9). Dessa vez, sem estrato social definido, Wilde expõe um sujeito regido pelo anonimato, um passante frustrado que reconhecia na estátua a certeza da felicidade. Essa personagem de fato sinaliza-nos a força da aparência na realidade diegética partilhada por ela e pelas demais personagens, é a aparência que delineia os contornos do ser e do estar na diegese. O homem reconhecia apenas a aparência daquilo que ele considerava felicidade, pois ele não sabia o quão frustrado também era o Príncipe Feliz, o fato de o homem estar frustrado revela-nos a insatisfação de uma figura masculina antes de tudo consigo mesma, mas essa insatisfação não produz uma necessidade imediata de isolamento – já que o homem sai para ver e ser visto – ela promove a abertura da personagem para uma visão que permite o reconhecimento da felicidade em um objeto estatutário, mesmo insatisfeito consigo mesmo o homem consegue notar o belo representado em um objeto inerte. O homem permite-nos conjecturar que o que conhecemos e temos como verdade pode ser apenas um reflexo do real, como uma aparência ou mera aproximação de um real construído, uma certeza temporal e espacialmente convencionada.

O último apontamento advém de uma constatação pueril: “[...] ‘*Ele se parece com um anjo.*’” (WILDE, 2006, p.9), as crianças órfãs viam na estátua a plena representação da bondade celestial, a bondade que elas queriam ter presentes em suas vidas. Oscar Wilde curiosamente deixa a visão celestial para ser retratada por crianças que dependem da misericórdia alheia para sobreviverem, essas crianças encarnam metaforicamente o desejo que todos têm de proteção, a crença em algo maior e sobre-humano que define e conduz o devir de nossas existências mesmo quando não nos damos conta disso. O amparo proveniente de uma crença em uma força celestial põe-nos ao lado dessas crianças, seres cuja esperança transcende os limites efêmeros da carne humana. De fato as crianças que Wilde construiu para o conto, antes de tudo, podem ser compreendidas como esforços de representação de todos os homens que buscam incansavelmente o alento em algo maior que a própria existência física, verdadeiras figuras representativas do devir em que a existência se instaura; elas são capazes de estabelecer um forte vínculo entre a realidade a

qual estão submetidas e os sonhos a que se entregam quando a realidade não as oferta o amparo que necessitam, permitem-se sonhar pois entendem que o sonho, além de alimentar suas esperanças, as transporta para mundos em que o desprezo e a falta de amor não se fazem presentes.

O Conselheiro, a mãe, o homem frustrado e as crianças são personagens cuja relevância segue a égide da incompletude. Apresentam-se como seres que vivem sob o signo da aparência. O intervalo mínimo de vida de cada uma dessas personagens assegura-nos a possibilidade de analisarmos pequenos recortes sociais que juntos compõem um retrato mordaz de alheamento e exclusão: um Príncipe que busca redenção, um Conselheiro cujo prazer estético é sobrelevado pela necessidade de representação utilitária de uma Era em ascensão, uma mãe que macula e tolhe os desejos do filho por julgá-los impossíveis – moralizando a criança e reproduzindo os ditames de um sistema hierárquico –, um homem infeliz que do alto de sua frustração ainda consegue ver a aparência do que vem a ser a felicidade e crianças de esperança incalculável, receptáculos de misericórdia e propagadoras de sonhos. Todas essas personagens, mesmo que inconscientemente, são levadas a constituir suas realidades identitárias a partir da primazia da aparência. A vida que levam,

[...] da perspectiva dos espectadores para quem ela aparece e de cuja presença ela finalmente desaparece, cada vida individual, seu crescimento e declínio, é um processo de desenvolvimento no qual uma entidade desdobra-se em um movimento ascendente, até que todas as suas propriedades estejam plenamente expostas; essa fase é seguida por um período de permanência – florescência ou epifania, por assim dizer – que, por sua vez, é sucedido pelo movimento descendente de desintegração, que termina com o completo desaparecimento. São muitas as perspectivas segundo as quais esse processo pode ser visto, examinado e compreendido; mas o critério pelo qual uma coisa viva essencialmente é permanece o mesmo: na vida cotidiana, assim como na pesquisa científica, ela é determinada pelo intervalo de tempo relativamente curto de sua plena aparição, de sua epifania. (ARENDT, 2002, p.19)

Desse modo, percebemos que as personagens em questão alcançaram suas epifanias, semearam o campo narrativo para o surgimento de novas constituições identitárias, também pautadas em considerações valorativas acerca da corpo e da consciência humanos. Tais personagens experimentaram a fulgurância da aparição e a frustração do desaparecimento, alcançando esplendor no mínimo intervalo de tempo indispensável à construção de juízos de valor acerca do Príncipe, os desdobramentos sutis de suas existências diegéticas garantiram-nos olhares distintos a respeito de um mesmo

ser. A união desses juízos dá-se preponderantemente a nível prático, sendo que o apontamento destoante é externado pelas crianças. A esperança outorgada às crianças é o mote wildiano para a apresentação de uma personagem que muda os rumos da narrativa “O Príncipe Feliz”: o pequeno Andorinha¹⁹.

O pássaro é a personagem responsável por transgredir a inércia física e diegética do Príncipe Feliz, tornando-se o elo entre o monarca e o povo. É a partir do Andorinha que o conto passa a tratar de mudanças sociais, mudanças impensáveis no tempo em que o Príncipe havia se perdido de si por ter se perdido dos outros. O encontro entre essas personagens não fora planejado e ocorrera de maneira fortuita devido à necessidade imediata do pássaro de hospedar-se na cidade em que a estátua residia. O viajante viu-se à noite sobrevoando a cidade e tendo premência em interromper temporariamente sua ida ao Egito, devido ao cansaço acumulado durante o dia de viagem, pousou entre os pés da estátua do Príncipe Feliz, regozijando-se por encontrar uma cama de ouro em que poderia se recostar. Todavia, lágrimas de tristeza foram vertidas copiosamente pelos olhos de safira da estátua, fato que impediu o descanso do viajante atraindo a atenção do mesmo à face melancólica e, concomitantemente, ao cerne do martírio principesco.

Diferentemente da constituição identitária do Príncipe, regida preponderantemente pela força simbólica do elemento terra, a do Andorinha é perpassada pelo domínio do elemento ar. O primeiro lança seus olhares ao longe, mas seu horizonte de expectativas circunscreve-se às dimensões fundiárias da cidade, está irremediavelmente ligado às mazelas urbanas; calcado na terra como esteio, não encontra fuga, seu corpo moldado não lhe oferta conforto, seu espírito – outrora liberto do invólucro carnal – aprisionado fora em uma prisão sem muros, a inércia limita seu devir e mensura seus atos. O segundo é seu duplo contraste, alado e leve ele plana sobre a cidade, o limite existente entre ele e suas conquistas reside nos limites de sua constituição corporal, lança-se ao infinito – pois encontra-se resguardado pela envergadura delineada de uma asa a outra –, portos de passagem revigoram-lhe o espírito e a mobilidade corpórea sustenta seu ímpeto de liberdade, o vigor de seus movimentos assegura-lhe a continuidade de seu devir e a justa medida de seus atos media seu relacionamento dialógico com aqueles que o cercam.

¹⁹ Seguiremos as indicações textuais dos originais em inglês nos quais designou-se e caracterizou-se a ave como uma personagem masculina.

As dissonâncias convergem vertiginosamente até encontrarem um amálgama: a metamorfose ou antropomorfização das personagens. Ambas as personagens partilham e retratam o motivo pelo qual os elementos estilísticos e estético-verbais são engendrados visando fazer de *O Príncipe Feliz* um conto de fadas. Todas as personagens envolvidas na diegese são agenciadas e sofrem mudanças significativas em suas constituições identitárias devido à irremediável exposição à metamorfose sofrida pelo Príncipe e pelo Andorinha, de igual maneira, o espaço e tempo diegéticos moldam-se a esse prodígio. A narrativa wildiana revela-se como fonte profícua de análise metamórfica justamente por conjurar personagens cujas formas espaciais e imagens externas remetem-nos ao princípio elementar da narrativa feérica.

Observemos que as mudanças diegéticas ocorrem justamente a partir das transformações metamórficas das personagens de maior visibilidade. Os comentários tecidos pelos cidadãos obtiveram vazão graças à morte do corpo físico do Príncipe e da subsequente habitação de uma estátua pela consciência do mesmo. Os quatro atos de misericórdia que envolvem a ação direta do Andorinha tornaram-se viáveis pelo novo *status quo* adquirido pelo Príncipe Feliz. Ressalta-se que tais atos somente são possíveis pela mútua intervenção dessas duas personagens.

A primeira manifestação de misericórdia centra-se no auxílio dado a uma mulher que bordava flores de maracujá no vestido da dama de honra da rainha. O Andorinha,

[...] passou pelo rio e viu as lanternas penduradas nos mastros dos barcos. Passou pelo gueto e viu os velhos judeus barganhando entre si, pesando dinheiro em balanças de cobre. Por fim chegou à casa pobre e olhou para dentro. Na cama, o menino agitava-se, febril, e sua mãe havia caído no sono, de tanto cansaço. Num salto, ele pousou o grande rubi na mesa, perto do dedal da mulher. (WILDE, 2006, p.13)

No percurso feito pela ave observamos que a cidade ao norte da Europa a qual as personagens pertencem é portuária e abriga diferentes raças, entre elas os judeus, representados como um extrato social reprimido que sobrevive circunscrito aos domínios de um gueto. A personagem feminina em um primeiro momento é revelada como um tipo: a costureira, em um segundo momento a narrativa wildiana expõe essa personagem como mãe apresentando o filho como um ser indefeso e enfermo, inspirando cuidados, fato que sublima a miséria deles e justifica o esforço da mãe em espetar repetidamente seus dedos nas agulhas que utiliza para bordar. Notemos que a personagem feminina é reconhecida inicialmente por seu ofício nobre e laborioso, em segundo plano surge a criança débil que

padece na cama e cujos cuidados restringem-se à beber a água do rio, já que sua genitora ocupava-se em demasia com o vestido da dama de honra. O aparente descaso com o filho decorre, sobremaneira, da necessidade da mulher de prover o lar com o mínimo indispensável à subsistência. Nesse quadro não há uma figura masculina que represente o marido e o pai ou o princípio patriarcal da sociedade, exime-se o homem da cena e outorga-se à mulher um acúmulo de tarefas domésticas que, concomitantemente, remetem-na a um acúmulo de papéis sociais.

O pequeno Andorinha é convencido a levar até essa mulher o rubi que orna a espada da estátua do Príncipe feliz. Dessa maneira, Príncipe e Andorinha passam a encarnar o papel do patriarca, visando prover o sustento da família composta pela costureira e pelo filho. A miséria da mulher e da criança retratam a existência de um novo sistema de organização familiar, não mais chefiado por uma figura masculina. À medida que a figura do marido e do pai torna-se ausente a representação do poder do Estado – enquanto entidade que deve primar pela securidade social em todos os níveis – tende a esfacelar-se, e nesse ínterim as migalhas que restam dessa pulverização hierárquica sequer sustêm a nova ordem familiar estabelecida.

O alento misericordioso não advém do Estado, mas de duas figuras morficamente dissonantes que encontraram em suas constituições corpóreas, anímicas e espirituais os elementos basilares à consecução do acórdão que prevê a mudança da situação da costureira e de seu filho. Do Príncipe parte o rubi, do Andorinha exige-se a habilidade hereditária de vôo, além da presença de espírito congruente à benfeitoria que se avizinha. Do pássaro exigiu-se também o adiamento do reencontro com os amigos e a superação da aversão nutrida com relação a meninos, devido ao fato de alguns deles terem-no apedrejado em certa ocasião. Há que se considerar que o Príncipe também abre mão daquilo que enobrece sua espada, objeto simbólico da força fálica masculina, arma que subjuga ímpios e inocentes; despojado do rubi ele deliberadamente despe-se do valor simbólico de sua virilidade. O Andorinha cumpre sua função de mensageiro e conforta a família com seus atos, à mãe o rubi, ao filho um astuto bater de asas que promove a falsa percepção da melhoria da enfermidade.

A segunda manifestação do mensageiro alado está calcada no socorro a outra personagem tipo: o poeta / escritor. O príncipe feliz assim procede à caracterização da personagem:

[...] longe, cruzando a cidade, vejo um homem num sótão. Ele está reclinado sobre uma escrivaninha coberta de papéis e num copo a seu lado está um ramalhete de violetas murchas. Seu cabelo é castanho e ondulado, os lábios são rubros como uma romã e ele possui olhos grandes e sonhadores. Ele está tentando terminar uma peça para o Diretor do Teatro, mas está com muito frio para poder continuar. Não há fogo na grelha e a fome o fez desmaiar. (WILDE, 2006, p.14)

A essa personagem Wilde dedica-se mais detalhadamente, atendo-se a olhar de modo mais próximo o rapaz cujos lábios cor de romã encontram-se maculados pela fome e cujos olhos sonhadores repousam forçosamente sobre a escrivaninha de trabalho, combalidos pela força fustigante de um desmaio. O jovem ocupa-se em escrever peças teatrais, encarnando a figura do poeta, ele surge só na narrativa wildiana como a primeira estrela que desponta ao cair da noite e que inaugura o pátio que recobre o domo celeste. Sua beleza física, colhida no frescor da juventude, mesmo descurada pela fome, não se abala e transmite-nos o porvir de uma força que ainda não é absoluta, mas que em pouco tempo desabrochará.

No que tange à ocupação do espaço diegético esta ocorre de maneira distinta daquela pela qual tomamos consciência da realidade da costureira e do filho enfermo. Não há divisão do sótão com outras personagens, a partilha da fome também não ocorre, de modo que, estando sozinho, o jovem sofre sozinho; a solidão e o silêncio acolhem o jovem e belo construto físico, anímico e espiritual da personagem. Ressaltemos que a presença de outro ser vivo resume-se a um pequeno ramalhete de violetas murchas colocado sobre a escrivaninha possivelmente para servir como fonte de inspiração àquele cujo labor delineia-se no ato da escrita, quando o verbo – tocado pelo intelecto e percepção estética – vê-se transformado em arte literária.

Oscar Wilde conclama o auxílio ao artista que depende do pão para suprir as necessidades de seu corpo físico e que após a saciedade carnal passa a dedicar-se à nutrição do intelecto, partindo para o trabalho solitário de manejo, agenciamento e aplicação das palavras até que elas alcem vôo por si próprias, garantindo ao código *status* de objeto digno de refinamento artístico. Ao jovem estudante, o Príncipe e o Andorinha ofertam um dos olhos de safira que ornavam a frente da estátua, uma gema que simboliza a força do intelecto, dada aos que lidam sobretudo com o trabalho artístico, com as formas abstratas de análise e compreensão do humano estando ele em um espaço e em um tempo específicos. Nesse sentido, o mensageiro alado e o monarca constituem-se como verdadeiros mecenas, contribuindo para a perpetuação da arte literária, provendo o jovem

duplamente: dá-se o pão ao corpo e colhe-se a palavra sensível como quem colhe o pomo dourado da árvore do conhecimento.

Como na primeira investida, o pássaro também mostrou-se primariamente compelido à reticência, como observamos em:

[...] Esperam por mim no Egito, [...], Amanhã meus amigos voarão por sobre a segunda catarata. Ali, o hipopótamo deita-se entre os ramos de papiro e num grande trono de granito está sentado o deus Memnon. Durante toda a noite ele observa as estrelas e quando brilha a estrela da manhã, solta um brado de satisfação e silencia. Ao meio-dia os leões dourados vêm á beira d'água para matar a sede. Seus olhos parecem berilos verdes e seus rugidos são mais potentes que o estrondo da catarata. (WILDE, 2006, p.13-14)

A ave rememora aqueles que estariam desfrutando dos prazeres e mistérios do ensolarado e acalentador refúgio de verão ofertado pelo berço e pelas tumbas dos faraós enquanto ele permanecia na cidade européia em pleno inverno, partilhando com o Príncipe os anseios de melhoria das condições de vida da população. Irremediavelmente o Andorinha distanciava-se daqueles que por ele nutriam amizade para entregar-se a propósitos mais elevados, que em muito distanciavam-se do egoísmo de uma vida dedicada plenamente à autossatisfação.

Diferentemente do primeiro ato de misericórdia nesse não há figura materna ou prole a que o jovem possa dedicar-se, o retrato restringe-se à representação do jovem sem filiação definida que ainda não exerce plenamente seu instintivo princípio masculino patriarcal e que de igual maneira não se encontra indefeso pela manifestação impiedosa da enfermidade sobre o corpo pueril. O jovem estudante é figura cuja constituição identitária pauta-se na encarnação do devir propriamente dito, na potência humana de um irrevogável vir a ser.

Hans Christian Andersen é trazido à narrativa wildiana no momento em que tomamos consciência do terceiro ato do Príncipe e do Andorinha. Segundo o Príncipe Feliz: “[...] ‘Na praça, logo abaixo’, [...], ‘encontra-se uma pequena menina dos fósforos. Ela deixou os fósforos caírem na sarjeta e agora eles estão estragados. Apanhará do pai se não levar nenhum dinheiro para casa e por isso está chorando. Ela não tem meias ou sapatos e a cabecinha está descoberta.’” (WILDE, 2006, p.15). Andersen e Wilde lançam mão de uma personagem de constituição identitária semelhante: a menina vendedora de fósforos que não volta para casa enquanto não obtém o dinheiro necessário para garantir sua integridade física, já que seu pai, em casa, a espera pelo pouco arrecadado com venda

de fósforos. Ambos os autores posicionam esta personagem sob o relento das ruas, delegando a ela a tarefa de representar o abandono de uma incapaz que caminha sobre ruas gélidas com suas vestes rotas sob o pretexto de levar o sustento a um lar desfigurado pela falta de hombridade paterna.

A ausência da mãe novamente é utilizada por Wilde para reforçar a perspectiva desalentadora em que se encontra a criança e a presença paterna não supre a necessidade instintiva da criança de proteger-se no aconchego do colo amoroso. A figura paterna subjuga a criança infligindo-lhe a pena de esquecer-se da infância, dando-lhe a obrigação de vender fósforos em pleno inverno; ignorando o frio e a falta de agasalhos a menina aventura-se agindo mais pelo desespero do que pela obrigação de prover o lar, já que era ameaçada pelo pai caso não levasse dinheiro para casa. À pobre criança a misericórdia veio representada pela doação da outra safira que compunha o par de olhos do Príncipe, ou seja, deliberadamente o monarca abstém-se do sentido da visão para que a menina não sofresse as sanções da fúria paterna. Há que se observar que o pai da menina encarna a presença patente de uma *res nullis*, abjeto e egoísta, ele age sob o signo da covardia, exime-se das responsabilidades e convicções que formam o caráter que se espera de um pai, macula a instituição paterna impondo à filha o poder coercitivo da violência e sem argumentos a que se defender a menina acata seus desígnios.

A narrativa não nos oferta o resultado da doação da safira à menina, os doadores da gema agem de maneira despretença, sobretudo como forma de demonstrar desapego material e benevolência àqueles que não tem a quem recorrer em momentos de desespero. A dor da omissão social tratada no conto acaba por outorgar ao Príncipe e ao Andorinha o título de guardiões da pequena criatura que padecia descalça nas ruas prateadas pela ação da neve. A criança desfruta do presente com um sorriso nos lábios enquanto metaforicamente presta-se à representação de uma classe de despossuídos cuja única forma de subsistência reside na venda de sua força laboral, uma classe espontaneamente molestada que emprega o vigor corpóreo em troca de migalhas para sustentar tantos outros igualmente despossuídos que aguardam famintos nos casebres e nos guetos aos quais o Príncipe passou a ter acesso pelo intermédio do Andorinha.

Estando cego o Príncipe passa por mais uma interdição, já não mais depara-se fisicamente com a dor alheia, mas os limites sensoriais impostos pela cegueira não afastam essa personagem de seu compromisso com todos aqueles que um dia houvera ignorado. Os olhos do Andorinha tornaram-se os novos olhos do Príncipe, o mensageiro alado passa a

relatar tudo o que vê provendo o amigo com todas as matizes de dor e sofrimento possíveis, subvertendo a cegueira e transgredindo o vale de trevas em que encontrava-se o monarca, tornando-se um arauto astuto e desenvolto. O imaginário fantástico também era abastecido, já que a ave narrava feitos e prodígios advindos do Egito, as margens do Nilo pareciam mais próximas e o poder secular dos deuses egípcios misturava-se ao aroma dos incensos que pareciam purificar os caminhos que ainda restavam a ser trilhados pelo Príncipe e pelo Andorinha.

Ao término desses três atos de misericórdia que envolviam a ação direta do Andorinha o Príncipe pediu que ele fosse ao encontro dos amigos no Egito. No entanto, o apelo à antiga amizade não foi suficiente para demover o pássaro do desejo de permanecer ao lado daquela estátua. O pássaro sobrevoa uma vez mais a cidade e viu:

[...] ricos se divertindo em suas belas casas enquanto mendigos sentavam-se nos portões. Voou por becos escuros e viu as faces lívidas das crianças famintas olhando indiferentes e desanimadas as ruas sombrias. Sob o arco de uma ponte, dois garotinhos deitavam-se nos braços um do outro, tentando se manter aquecidos. (WILDE, 2006, p.16)

O corpo da estátua ainda permanecia coberto por folhas de ouro e a miséria ainda cobria a cidade. O último ato de paixão aos semelhantes exigiu do Príncipe a total renúncia ao nobre metal que lhe ornava o corpo, entregando todas as folhas de ouro que recobriam sua forma estatutária aos mais pobres entre os pobres. Despindo-se de seu manto áureo o monarca despiu-se de todo o orgulho que ainda carregava, não mais agradaria aos súditos pela beleza de seu nobre e refinado porte, pelos belos olhos de safira o sol não mais resplandeceria ou pelo imponente rubi cravado na espada não mais seria notado o símbolo da virilidade principesca. Cinzenta tornara-se a estátua que um dia luziu esplendorosa no mais alto patamar da cidade, construída para representar uma beleza ceifada pela morte e que viu-se transfigurada pelo horror observado nas expressões corporais, anímicas e espirituais dos personagens criados para a representação da dor do elemento humano face à força destrutiva do egoísmo e do ímpeto de autosatisfação desse mesmo elemento humano. Ressaltamos que o homem padece pela ação dele próprio e é a partir da dessacralização do ego que ele torna-se apto a professar uma fé cujas bases residem na compreensão do valor do eu estando ele dialogicamente irmanado ao valor do outro.

Oscar Wilde engendra personagens que se demonstram decepcionadas com a sociedade revelando-nos como os seres tocados pelo egoísmo podem padecer, seres que

subjugam seus semelhantes e encarnam o esfacelamento de uma sociedade há muito carente de amor. Se o pessimismo toca determinadas esferas da sociedade o otimismo advém, sobremaneira, da esperança na humanidade como um todo. Este paradoxo cabe-nos de modo decisivo, pois, se consideramos que o homem é o algoz de si mesmo não cabe a outro ser a própria salvação. O agenciamento estilístico de seres metamorfoseados como catalisadores de mudanças sociais sinaliza-nos a busca humana pela compreensão da realidade por uma ótica que subverte os limites corpóreo-carnais e que se centra em uma insustentável leveza da consciência.

Partindo dessa leveza, Wilde explora no desfecho do conto a sublimação do valor do espírito sobre o valor da carne. Após a decisão do Andorinha de permanecer ao lado do Príncipe – e tendo cumprido o ato final de amor ao semelhante –aquele dá a este um último presente: um beijo. Ao beijo segue-se a queda da ave que sucumbe ao frio do inverno, caindo morto aos pés da estátua. O coração de chumbo da estátua parte-se em dois como símbolo do dilaceramento interno sofrido pelo Príncipe. Não tendo mais utilidade prática, devido à perda da beleza física, a estátua é fadada ao derretimento, para que seu material base pudesse ser empregado em outra estátua a ser erguida no mesmo patamar, a estátua do prefeito da cidade.

A remissão das faltas cometidas pelo Príncipe e sua subsequente renúncia à beleza física, bem como a negação do Andorinha ao princípio de autosatisfação e emprego extenuante do vigor carnal, garantiram à essas personagens um lugar no Paraíso²⁰. Deus pede a um de seus anjos que traga da cidade as duas coisas que julgasse mais importantes, o emissário volta com o coração de chumbo o com o corpo do pássaro morto. Assim o pássaro cantaria eternamente no jardim do Paraíso e o príncipe glorificaria a Deus na cidade dourada desse Paraíso.

Não nos cabe a discussão acerca das múltiplas visões que foram feitas a respeito da noção de paraíso por sociedades ocidentais e orientais. Tomemos como princípio o fato de que a noção de paraíso nem sempre é unânime, já que, em sociedades laicas em que predomina o espírito científico, um céu espiritual surge como uma utopia, como um campo profícuo à semeadura de esperanças coletivas. Inegavelmente, o conto wildiano partilha a noção de paraíso como um além eterno que está imbuído nas crenças coletivas, mas não o utiliza como um fim a ser alcançado, como um troféu adquirido após a morte. Há que se

²⁰ A palavra *Paraíso* surge nos originais em letra maiúscula, sendo retratada em consonância com os textos em língua inglesa.

reconhecer que o objetivo primeiro das personagens em questão não residia na obtenção da glória eterna, tampouco pleiteava um espaço destinado ao descanso espiritual.

Foram os atos que conferiram às personagens em questão o direito de ocuparem um lugar no Paraíso idealizado por Wilde para o conto em questão, tais atos garantiram não apenas a glória eterna, mas um *status* que extrapola as fronteiras conhecidas para o estabelecimento da vida, bem como seu transcurso, término e perpetuação. Desse modo, o Príncipe e o Andorinha subverteram os limites que o momento finito da vida corpórea poderia impor-lhes, à medida que suas ações ignoraram os limites físicos da existência corpórea do ser e descortinaram os liames mais cruéis de uma sociedade hipócrita que segrega seus iguais partindo de um ponto de vista utilitário. O pessimismo em relação à sociedade é sublimado apenas pela esperança demonstrada por essas personagens e é essa esperança que passa a mensurar as ações dos seres.

Nesse sentido, faz-se necessário salientar que o conto “O Príncipe Feliz” centra a motivação de suas personagens em dois pólos atitudinais que são ao mesmo tempo distintos, complementares e interdependentes. O Príncipe e o Andorinha agem sob o signo do altruísmo e, por extensão, sob os desígnios de um profundo amor e de uma esperança inabalável pelos que sofrem, o primeiro renuncia ao luxo e à vaidade para que os habitantes da cidade possam ter uma melhoria em suas condições de vida, o segundo – apesar do conto permitir que pensemos que ele age em unicamente em prol da sociedade – é motivado pelo amor ao Príncipe, por isso, é possível que a leitura das ações da ave passem pelos mesmos motivos e crivos que as do monarca.

Percebe-se que o Príncipe sensibiliza o Andorinha por sua condição de estátua-homem, que se encontra incapaz de realizar por si mesmo uma mudança significativa na vida de seus súditos. A ave compadece-se, inicial e prioritariamente, da condição do monarca e não da condição dos habitantes da cidade. Uma leitura pedagógica nos levaria a pensar que ambos agem e são motivados pelo mesmo amor e pela mesma esperança, mas a leitura mais detida nos revela que o apreço do Andorinha reside na contemplação da bela e digna figura do Príncipe, ou seja, o amor dispensado à estátua-homem parte *a priori* da constatação da beleza da bela obra de ourivesaria que fora colocada no mais alto patamar da cidade. Assim, é a partir do belo que a ave passa a ser cativada pela figura real e é a partir do amor a essa figura que a ave submete-se aos atos de misericórdia descritos e trabalhados anteriormente, atos esses que corroboram as afirmações anteriores, justamente por reforçarem as renúncias e sacrifícios feitos por amor e esperança ao próximo.

Obviamente, não podemos negar que o Andorinha também se apieda da sociedade, mas não podemos deixar de notar que tal piedade é uma resposta ao amor dedicado ao Príncipe, de modo que é esse sentimento que passa a mensurar e estabelecer o raio de ação e a importância diegética da ave enquanto personagem. Basta que recorramos ao início do conto, afinal, não estava nos planos do Andorinha participar ativa e desmedidamente de atos que culminariam em seu auto-sacrifício, ele passava pela cidade e ela serviria apenas como porto de passagem, como fonte de descanso a fim de que sua jornada ao Egito pudesse continuar. No desejo de encontrar um lugar digno ele se abriga na estátua de ouro da cidade, ou seja, ele escolhe sua morada temporária por sua beleza e é acordado pelo copioso choro da estátua-homem, a partir daí desenrolam-se os fios da tessitura do texto e a trama que envolve amor, esperança e sacrifício passa a mostrar suas formas e cores mais peculiares.

Em “A Alma do Homem sob o Socialismo”²¹ Oscar Wilde trata da condição do homem sob novas bases políticas, econômicas e artísticas. No ensaio Wilde aborda, em especial, a relação do homem com a pobreza, bem como com os mecanismos para a perpetuação e / ou extinção dela. Essa temática cabe-nos de modo decisivo, pois ele pondera que

[...] a maioria dos homens desperdiçam [sic] suas vidas por um altruísmo exagerado e por uma horrenda pobreza, por uma fealdade atroz e por uma repulsiva miséria, deixam-se, inevitavelmente, comover por tudo isso. Mas as emoções no homem são muito mais fáceis de suscitar que sua inteligência, [...] é também muito mais fácil simpatizar com a dor que com o pensamento. Não é, portanto, de estranhar que os homens, com suas intenções admiráveis, porém errôneas, se dediquem mui seriamente e com todo o sentimentalismo de que são capazes à tarefa de remediar os males que veem em redor de si. Mas seus remédios não curam a enfermidade: a única coisa que fazem é prolongá-la; na realidade, pode dizer-se que seus remédios formam parte integrante da enfermidade. (WILDE, 2007, p.1165)

As palavras que Wilde direciona ao tratamento da pobreza à primeira vista podem parecer rudes e contrastam bruscamente com a poeticidade dos atos de misericórdia do Príncipe e do Andorinha. Todavia, tais apontamentos, antes de tudo, ofertam-nos um olhar sobre a pobreza que muitas vezes é sublimado por ações centradas em paliativas consternações. Há que se considerar que a dor suscita comoção e que não é estranho que certas pessoas mostrem-se afetadas, afinal, revelar-se piedoso frente os males sociais é muito mais simples e menos dispendioso que tratar da pobreza sob uma ótica racional. No

²¹ Ensaio publicado em fevereiro de 1890 no periódico *The Fortnightly Review*.

conto sobre o qual pautamos nossas considerações as duas personagens principais avolumam a parcela da sociedade que se preocupa em estancar o sangue ao invés de suturar e curar a ferida, ou seja, apesar dos atos de misericórdia configurarem-se como elementos decisivos para a compreensão das motivações das personagens eles também são – inegavelmente – medidas paliativas para o mal da pobreza, já que não resolveram a pobreza de espírito que assolava a cidade, tanto ou até mais que a pobreza econômica.

Não poderíamos deixar de tecer essas ponderações justamente porque tanto o conto “O Príncipe Feliz” quanto o ensaio anteriormente citado promovem o descortinar das relações sociais a partir de perspectivas distintas e ao mesmo tempo coadunantes. A visão utilitária da pobreza em nenhum momento no conto é menor ou menos relevante que as visões poética e artística e em igual proporção, a perspectiva racional de visão das mazelas sociais não é minorada frente ao valor da arte no ensaio em questão.

Salientamos dois pólos atitudinais, o primeiro é aquele em que se situam o Príncipe e o Andorinha, motivados por altruísmo, amor e esperança. O segundo compreende todas as demais personagens trabalhadas anteriormente que agiram ou passivamente submeteram-se – por vontade própria ou contingência – ao signo do utilitarismo, da objetividade e da falta de amor ao próximo. Poderíamos sumarizar os elementos pregressos em um único amálgama: o egoísmo. Egoísticamente as personagens do segundo pólo agem por amor a si próprias em primeiro plano e em segundo plano despendem esforços aos entes mais próximos, de modo que seu raio de ação circunscreve-se ao âmbito familiar. Dessa maneira, um olhar mais abrangente ao entorno poder-lhes-ia cegar, ou melhor, incomodar-lhes de modo atroz, afinal, toda caridade a ser oferecida a outros tão ou até mais miseráveis que eles gerariam milhares de outros males, pois ela seria responsável por um volver de olhares que deixaria muitos entes queridos desguarnecidos.

Essas personagens dedicam-se a cuidar de si mesmas e dos mais próximos. Assim o egoísmo camufla-se de abnegação para que boa parte da sociedade representada no conto se sinta menos abalada pela falta de um compromisso que exceda os limites estabelecidos – e muitas vezes impostos – pelos círculos familiares. Nesse sentido, percebemos que em “O Príncipe Feliz” os dois pólos atitudinais, apesar de distintos, interpenetram-se de modo tão peculiar ao ponto de podermos constatar que

[...] o egoísmo não consiste em viver como se quer, mas em exigir dos demais que vivam como a gente. E o altruísmo consiste em deixar os demais viver a seu talante, sem intrometer-se em suas vidas. O egoísta tende a criar em redor de si

uma completa uniformidade de tipos. O homem sem egoísmo sente-se encantado por ver em redor de si uma variedade infinita de tipos, aceita-a, aprova-a e se compraz com ela. Não é egoísmo pensar por conta própria. (WILDE, 2007, p. 1190)

Wilde revela-nos uma perspectiva sobre o egoísmo e o altruísmo que excede a mera recusa de partilhar certas riquezas com determinados desvalidos. De fato, o teor valorativo que recai sobre suas considerações centra-se em uma notória possibilidade de escravizar o próximo, e não apenas mostrar o quão inferior ele pode ser ou estar na hierarquia social. Segundo essa perspectiva o egoísmo reside justamente em querer e em impor ao próximo uma vontade particular e intransferível que faça com que o outro modifique não apenas seu pensamento, mas, sobretudo sua conduta, ou seja, agenciam-se artifícios – de valor sentimental e íntimo – para que os outros possam agir conforme a contingência de uma minoria.

O altruísmo, ao contrário, estabelece suas bases sob alicerces marcados por uma liberdade de escolha e de ação, uma escolha que prioriza o respeito ao indivíduo mesmo quando suas opiniões e ações não condizem com as vontades de alguns. No conto em questão inegavelmente percebemos que a força do egoísmo acaba mostrando-se maior que a força do amor das personagens, pois apesar do Príncipe e do Andorinha conseguirem mudar a vida de uma considerável parcela da sociedade, ainda persiste uma minoria que passa incólume ao processo de sacrifício e que, de igual maneira, nem sequer se abala com os esforços despendidos, tanto que, essa minoria continua a comandar o pensamento e os rumos da sociedade. Afinal, o amor das duas personagens em questão é reconhecido por instâncias celestiais, ao passo que na terra, a pátria do utilitarismo retratada no conto permite que a estátua do Príncipe seja derretida e que em seu lugar seja erguida a estátua do prefeito.

A perspectiva de oportunizar um novo olhar sobre o amor leva-nos a analisar o outro conto: “A Rouxinol e a Rosa”. Nele o sacrifício é feito não por uma personagem masculina, mas por uma feminina, a única dentre todas as personagens femininas dos cinco contos de nosso *corpus* que oferece a própria vida por amor a um Estudante. Para que o Estudante pudesse oferecer um a rosa vermelha àquela a quem amava a ave decide doar todo o seu sangue para que uma rosa branca se tornasse a tão desejada rosa vermelha. O sangue da Rouxinol seria totalmente escoado para que a rosa prometida fosse forjada, enquanto a ave cantasse à luz da lua com um espinho cravado em seu coração. A

sumarização do enredo cabe-nos de maneira decisiva, pois oferta-nos o mote às nossas discussões: o sacrifício da figura feminina em virtude de um amor incondicional.

Ressalvemos que o sacrifício exigia a obtenção de uma rosa e entendemos que ela configura-se como um símbolo universalizante, já que congrega a necessidade amar à contingência de um sacrifício. Assim, universaliza-se a dor à medida que o peso do sacrifício é mensurado pela força do sentimento. Nesse sentido, ao tratarmos da rosa como um símbolo faz-se necessário entendê-la, antes de tudo, como uma construção ideológico-imagética, ou seja, como um elemento que agrega todo ímpeto de um sentimento à perspectiva meritória de ceifar a própria vida, ambos unidos em uma mesma criação natural, a mesma flor. Além, disso há que se considerar que esse símbolo presta-se dubiamente à representação do mesmo sentimento – intensificado, obviamente, de maneiras distintas – ao mesmo tempo que eleva o poder do amor do Rouxinol pelo jovem Estudante e desse último pela jovem que exigia a rosa.

Cada qual com seu amor, a ave – compadecendo-se da tristeza do Estudante pela aparente impossibilidade dele obter uma rosa vermelha durante o inverno – e o jovem – pela admiração e desejo de vivenciar seus impulsos juvenis –, estabelecem um novo parâmetro para a análise das motivações dessas personagens. Ambas as personagens cultivam o amor como sentimento transcendental. Cabe destacar que a transcendência está irrevogavelmente ligada à ação diegética das personagens, ou seja, mesmo quando não se apresenta como um fim a ser alcançado essa transcendência surge como o pomo dourado colhido no campo semeado pelas personagens, já que é durante o transcurso das ações que esse fruto ganha forma, amadurecendo e sendo colhido por alguns que participam da narração. Quando esse pomo é colhido por amor ele tende a unir certos pólos que analiticamente tendemos a separar: o pensamento e a ação, a sensibilidade e a razão. Nesse sentido, os seres ficcionais, assim como os homens, tendem à união desses pólos, pois, tocados pelo amor, eles veem-se passíveis de compreender que suas existências superam a linha limítrofe que turva a união do pensar e do agir combinados ao sentir e ao raciocinar. Isso nos leva a concordar com Arendt (2002) ao ponderarmos que os homens

[...] embora totalmente condicionados existencialmente – limitados pelo período de tempo entre o nascimento e a morte, submetidos ao trabalho para viver, levados a trabalhar para se sentir em casa no mundo e incitados a agir para encontrar o seu lugar na sociedade de seus semelhantes –, podem espiritualmente transcender todas essas condições, mas só espiritualmente; jamais na realidade ou na cognição e no conhecimento em virtude dos quais estão aptos para explorar a realidade do mundo e sua própria realidade. Os homens podem julgar

afirmativa ou negativamente as realidades em que nascem e pelas quais são também condicionados; podem querer o impossível, como, por exemplo, a vida eterna; e podem pensar, isto é, especular de maneira significativa sobre o desconhecido e o incognoscível. E embora isso jamais possa alterar diretamente a realidade – como de fato não há, em nosso mundo, oposição mais clara e mais radical do que a oposição entre pensar e fazer –, os princípios pelos quais agimos e os critérios pelos quais julgamos e conduzimos nossas vidas dependem, em última instância, da vida do espírito. (ARENDT, 2002, p.56)

A autora leva-nos à percepção de que o homem pode transcender suas limitações, sobretudo suas limitações físicas se isso for de sua vontade. Desse modo, os seres ficcionais influenciados e criados a partir de desejos humanos também seguem os mesmos desígnios. Assim, o jovem Estudante ao permitir-se à vivência do amor é levado a tentar transcender as limitações impostas à consecução de seu amor, ele é levado a buscar a rosa como meio indispensável à obtenção de seu objetivo, mas frustra-se ao perceber que a sublimação de seu amor depende de algo que ele ainda não pode obter pelo esforço intelectual ou braçal. A ação do jovem torna-se cerceada pelo devir da natureza que altera o espaço diegético circunscrevendo a personagem aos domínios de seu jardim, um jardim cuja fauna e flora animizadas ocupam significativa relevância, já que no jardim o único *homo sapiens* é o Estudante, sendo os demais, esforços estético-literários de representação do elemento humano, seres metamorfoseados que partilham o cenário e avolumam o cabedal de experiências humanas encerradas em formas animais. Dentre esses seres encontram-se uma árvore de carvalho – na qual a Rouxinol fizera seu ninho e de onde observava o estudante –, uma Lagartixa Verde dotada de cinismo, uma Borboleta preocupada em seguir um raio de sol, uma Margarida delicada e curiosa, três roseiras: uma branca, uma amarela e uma vermelha e a Lua que surge para ouvir o canto da Rouxinol.

Essas personagens partilham o mesmo espaço que a Rouxinol e o Estudante, mas não estabelecem comunicação direta com esse último, elas dialogam entre si, demarcando o raio de abrangência que o dito alcança. A linguagem que une também circunscreve as personagens a atos específicos, se fauna e flora ganham *status* humano isso somente ocorre via linguagem, aquilo que é dito pelo Estudante é compreensível a todas as demais personagens, mas o contrário já não ocorre. Os prodígios engendrados pela transformação dos seres permitem que eles compreendam e utilizem a linguagem humana, mas que não sejam compreendidos pelo jovem, criam-se duas frentes atitudinais interdependentes regidas pelo livre trânsito dos signos linguísticos, frentes que se completam e ao mesmo tempo são segregadas por tais signos. O dizer poético de Oscar Wilde tanto licencia as personagens a transitarem em um espaço que exige a linguagem como *modus operandi* a

todas as ações, quanto capacita-as a transformarem suas experiências individuais em uma possível verdade geral. Lidamos com seres cuja constituição identitária segue a égide da subjetividade, mas tal subjetividade não se perde em meio ao processo dialógico a que eles estão expostos, antes de tudo essa característica individual é mantida e fortalecida, a ponto de tornar-se parte da verdade diegética construída para o conto “O Rouxinol e a Rosa”. Nesse sentido, concordamos com Paul de Man (1986) ao considerarmos que

[...] a subjetividade da experiência é preservada quando traduzida em linguagem; desse modo o mundo não é mais visto como uma configuração de entidades que designam a pluralidade de significados distintos e isolados, mas como uma configuração de símbolos que lidam em última instância com um significado total, singular e universal. Esse apelo à infinidade de uma totalidade constitui a principal atração do símbolo, [...]. (DE MAN, 1986, p.200)²²

Atentemo-nos para o fato de que a existência diegética de todas as personagens do conto em questão converge para um único ponto, estilisticamente trabalhado como um símbolo: a rosa vermelha. A rosa vermelha, enquanto símbolo é forjada no calor de uma unidade que congrega dois elementos primordiais: uma imagem que surge frente aos sentidos e a totalidade sensorial que essa imagem sugere. *A priori* a rosa mostra-se como objeto sinestésico a ser alcançado – visual, tátil e olfativamente atraente –, *a posteriori* ela projeta e mensura a busca pela concretização de um amor juvenil, o amor de um homem cuja pulsão viril encontra-se em plena descoberta e é regida pela curiosidade de buscar incansavelmente o amor em seus melindres mais característicos. A linguagem poética wildiana elege a rosa como um ponto de sublimação do amor, bem como um catalisador de transcendência espiritual. Dessa maneira a rosa exerce não apenas fascínio, mas também representa todo um agenciamento de personagens que partilham o martírio do Estudante.

Isso nos leva a crer que a experiência subjetiva do jovem é aos poucos transfigurada em uma experiência coletiva, pois o sofrimento que toca essa personagem também aproxima-a das demais, ou seja, a pluralidade de signos que dialogicamente prestam-se à representação subjetiva do sofrimento também oferta uma universalização do pesar. O pesar estende-se ao espaço partilhado pelas personagens, de modo que o espaço ganha status diferenciado e a constituição identitária do jovem também, ambos estão

²² [...] the subjectivity of experience is preserved when it is translated into language; the world is then no longer seen as a configuration of entities that designate a plurality of distinct and isolated meanings, but as a configuration of symbols ultimately leading to a total, single, and universal meaning. This appeal to the infinity of a totality constitutes the main attraction of the symbol, [...].

submetidos à vontade do jardim e, por extensão, da natureza. A beleza juvenil do Estudante de cabelos negros e lábios rubros ganha novos matizes, pois, curva-se à palidez e à tristeza, e pela ação da paixão, tornam-se mais perceptíveis os sinais de descontentamento do jovem não apenas com o jardim, mas consigo próprio no tocante à impossibilidade de tomar o controle da ação, tornando-se um mero espectador ao invés de senhor de sua vontade.

Ao ver-se impossibilitado de concluir seu intento de dançar com sua amada o jovem Estudante passa a lamentar sua sorte, o amor combalido pela ação da natureza passa de edificante a mortificante. O lamento surge como reflexo da insatisfação do jovem frente à aparente irreversibilidade situacional e o julgamento proferido recobre-se de amargura revelando a profunda insatisfação do Estudante com a realidade que o cerca. Mas a insatisfação gerada pela inexistência da rosa vermelha não apenas turva os pensamentos da personagem em questão como também tolhe quaisquer manifestações visando a mudança da realidade à qual ela estava submetida. O jovem deita-se na relva e ali permanece à espera de algo que o retire da inércia diegética a que ele mesmo se entregou, ele somente não contava com a ação da Rouxinol que, tocada por uma ideia e um ideal de sofrimento, decide ajudá-lo a obter a rosa prometida.

Wilde aproxima a personagem feminina do símbolo do amor, fazendo com que esses dois seres identitariamente frágeis unam-se em um todo significativo pautado na complementaridade entre sujeito e objeto. Depreende-se que a tênue linha que estabelece os limites entre o sujeito e a projeção dos desejos desse sujeito tende a esfacelar-se quando vê-se perpassada pela força do símbolo em questão. Nesse sentido, outorga-se à rosa a síntese universalizante da experiência humana de amar, uma experiência pautada em sacrifício e renúncia, uma experiência que exige o desprendimento a todo e qualquer traço de egoísmo que impossibilite a concretização do amor. O sacrifício ganha peso diegético porque é a partir dele que a Rouxinol oportunizará ao Estudante o objeto tão caro à vivificação do amor: “[...] ‘Se quiser uma rosa vermelha’, disse a Roseira, ‘deverá forja-la com música à luz da lua e tingi-la com o sangue de seu próprio coração. Deverá cantar para mim, e o espinho deverá furar seu coração; seu sangue vital deverá fluir para minhas veias, e tornar-se meu.’” (WILDE, 2006, p.21) A rosa vermelha é obtida à medida que a Rouxinol renunciar ao próprio sangue, pois é o sangue do coração da Rouxinol a matéria-base para que a rosa seja forjada; o sangue obtido mediante a perfuração do coração da ave por um espinho da roseira vermelha, que depende do fluido vital já que suas veias

foram resfriadas pelo inverno, seus botões foram queimados pela geada e seus galhos quebrados por uma tempestade.

O sacrifício precisa ser cumprido à luz da lua enquanto a ave deleita a noite com seu canto. A intervenção da Rouxinol, antes de tudo, é um produto sentimental pautado na ponderação do valor do coração de uma ave face a um coração humano e a conjunto de juízos estético-morais preexistentes:

[...] ‘A Morte é um preço alto a ser pago por uma rosa vermelha’, lamentou-se a Rouxinol, ‘e a vida é cara a todos. É prazeroso pousar na floresta verde e observar o sol em sua carruagem de fogo, e a lua em sua carruagem de pérolas. Doce é o aroma do espinheiro e doces são as campânulas que se escondem no vale e a urze que floresce na colina. Ainda assim o Amor é melhor que a vida, e o que é o coração de um pássaro comparado ao coração de um homem?’ (WILDE, 2006, p.21-22)

A ave deliberadamente minora o valor das experiências por ela vividas, bem como todo um arcabouço sinestésico advindo dessas experiências, ou seja, a personagem feminina renuncia à própria constituição identitária única e exclusivamente para que o jovem obtenha a coroação de seu ímpeto. Nota-se a inversão dos papéis: a personagem feminina renuncia à vida para que a personagem masculina alcance o êxtase da vivência do amor, ou melhor, a personagem masculina acovarda-se frente à impossibilidade de conseguir transformar seu desejo de amar em uma intenção de amar. Cabe-nos, então, aventar a falência de uma hierarquia social pautada unicamente na supremacia de um patriarcado cuja sustentação ideológica assentava-se sob atos distintivamente masculinos que delimitavam e preconizavam certa singularidade viril em determinados comportamentos, ou seja, a decisão sobre a vida – sua continuidade e término – não mais reside em mãos masculinas, e a força da decisão feminina representa uma contingência indiscutível.

Entregando-se espontaneamente ao sacrifício a Rouxinol passa a ser encarada como um elemento ritualístico cuja função reside primordialmente no estabelecimento do meio pelo qual o jovem Estudante far-se-á valer para garantir que sua amada corresponda minimamente às suas investidas. Feliz com a decisão tomada – por considerar o coração de uma ave menos valioso do que o coração de um homem – a Rouxinol voa até o Estudante com o intuito de participá-lo de sua decisão. Como dito anteriormente, a linguagem a que ambos partilham é a mesma que os segrega, de modo que o jovem apenas ouve o canto melodioso da Rouxinol não distinguindo entre as notas harmoniosas quaisquer signos

capazes de sinalizar o fim do próprio sofrimento amoroso. Nesse recorte temporal Oscar Wilde aponta-nos uma crítica à utilidade da arte, pois, após ouvir o canto da ave o Estudante indaga-se se ela é como a maioria dos artistas que ao dominar a técnica exime-se de transparecer sinceridade:

[...] ‘Ela tem estilo’, disse para si mesmo enquanto caminhava pelo bosque, ‘isso não se pode negar, mas será que ela tem sentimentos? Temo que não. Na verdade, ela é como a maioria dos artistas: possui toda a técnica, mas não há sinceridade. Não se sacrificaria pelos outros, pois se preocupa apenas com a música, e todos sabem que a arte é egoísta. Ainda assim, é preciso admitir que ela atinge belas notas com a voz. É pena que isso não signifique nada, nem faça algo de bom na prática.’ (WILDE, 2006, p.22)

Critica-se a Rouxinol como aquela que encarna o artista exclusivamente voltado às particularidades de seu trabalho, impassível e absorto em procedimentos cuja culminância reside na autosatisfação. A qualidade da arte não é posta à prova, mas sim o propósito artístico, ou seja, a Rouxinol é considerada egoísta pelo Estudante, já que ele não crê que ela possa sacrificar-se pelos outros. Antes deitado na relva, a personagem masculina ergue-se e caminha até sua casa, deitando-se na cama e adormecendo.

Notemos que as duas personagens em questão fazem-nos refletir acerca do valor que a palavra obtém nos processos mentais a que todos estamos submetidos a partir do momento em que damos conta que vivemos dialogicamente unidos aos demais seres, sendo eles animais ou não. Isso leva-nos a concordar uma vez mais com Arendt (2002) para quem as atividades mentais

[...] invisíveis e ocupadas com o invisível, tornam-se manifestas somente através da palavra. Assim como os seres aparecem e habitam o mundo de aparências têm em si o ímpeto de se mostrarem, os seres pensantes – ainda que pertencentes ao mundo das aparências, mesmo depois de haverem dele se retirado mentalmente – têm em si o ímpeto de falar e assim tornar manifesto aquilo que, de outra forma, não poderia absolutamente pertencer ao mundo das aparências. Mas enquanto o aparecer pressupõe e exige, em si, a presença de espectadores, o pensar, em sua necessidade de discurso, não exige ou pressupõe ouvintes: a linguagem humana, com uma intrincada complexidade gramatical e sintática, não seria necessária na comunicação entre semelhantes. A linguagem dos animais – sons, sinais, gestos – serviria bastante bem para nossas necessidades imediatas, não só de autopreservação e preservação da espécie, como também para tornar evidentes as disposições da alma. (ARENDT, 2002, p. 76)

Tratando-se do estabelecimento do vínculo entre a Rouxinol e o Estudante é imprescindível que recorramos uma vez mais à discussão, ainda que pontual, a respeito do valor da linguagem. Afinal, é a partir dela que o Estudante mostra-se visivelmente abatido

e também é por meio dela que a Rouxinol toma consciência desse mesmo abatimento. A linguagem wildiana outorga aos seres do conto a primazia do falar e do constituir-se como sujeitos a partir do que falam e como falam, ou seja, os seres engendrados por Wilde fazem escolhas e estabelecem os próprios limites atitudinais aplicando e modificando a linguagem. O ímpeto de mostrarem-se aos demais seres faz com que esses indivíduos diegético, ideológico e discursivamente engajados reflitam acerca do que querem deixar transparecer e paralelo a esse ímpeto de agir surge a possibilidade do pensar, o agir e o reconhecimento ideológico da ação somente são notados quando em face dos espectadores, ou seja, toda a carga sentimental proveniente do esfacelamento amoroso do jovem é percebida porque ele permite-se à demonstração incontida de sua insatisfação amorosa. De igual maneira, a renúncia da Rouxinol à própria vida é percebida unicamente pelos outros seres do jardim, à medida que ela discursivamente despreza o valor de seu coração de ave em detrimento do coração humano do jovem. Tanto o jovem quanto a ave reconhecem-se como sujeitos porque se permitem ao diálogo com os outros, um diálogo mediado pela linguagem, mas ao estudante não é dada a dádiva da compreensão dos dizeres da Rouxinol, falta-lhe sensibilidade para tanto e, preocupando-se prioritariamente consigo mesmo, exime-se de sacrificar-se pelos outros.

Ao entregar-se ao sono o jovem retira-se temporariamente da ação diegética e não presencia o rito que garantiria a ele a apazível e reconfortante companhia de sua amada. A Rouxinol começa o ato de sacrificar-se cantado à luz da lua com um espinho da roseira vermelha lacerando seu peito, a poeticidade e dramaticidade da cena são garantidas pelo aumento vertiginoso da dor sentida pela ave, bem como pelo aumento do tom da música cantada por ela. O rito é iniciado ao cantar-se o nascimento do amor no coração de um rapaz e de uma moça, “[...] *E no topo do ramo mais alto da Roseira floresceu uma rosa esplêndida, pétala após pétala, como uma canção era seguida de outra. Pálida, no início como a bruma que paira sobre o rio; pálida como os pés da manhã e prateada como as asas do amanhecer.*” (WILDE, 2006, p.23). Esse primeiro movimento demarca o surgimento do amor e com ele o surgimento da dor daqueles que não sabem lidar com esse sentimento, a rosa é pálida e inconclusa, pois o amor do Estudante e da jovem também são; a imaturidade do sentimento é retratada na fase inicial do símbolo partilhado por essas personagens justamente por elas terem a incerteza do sentimento.

A Rouxinol então canta o nascimento da paixão na alma de um homem e de uma mulher e “[...] *Um delicado rubor rosado surgiu entre as folhas da rosa, como o rubor na*

face do noivo ao beijar os lábios da noiva.” (Wilde, 2006, p.23). Os dois movimentos ritualísticos expressam a evolução do sentimento, uma evolução que reflete-se na gradação do volume do canto proferido pela ave, à medida que o sentimento cantado sofre metamorfose o espinho crava-se mais no peito, de modo que quanto maior a força do sentimento cantado mais lancinante é a dor infligida à ave. O segundo movimento sinaliza o aprimoramento do símbolo a partir da evolução do sentimento, o amor antes prematuro passa a ter maior vigor de modo que a vitalidade desse sentimento conduz a aparição dos primeiros rubores na rosa. No último e derradeiro movimento a Rouxinol cantou o amor aperfeiçoado pela morte, o amor que não morre no sepulcro, gerando assim em esplendor e êxtase a rosa prometida: “[...] *E a rosa esplêndida tingiu-se de rubro, como a rosa do firmamento oriental. Rubro era o anel de pétalas; rubro como um rubi era o coração.*” (WILDE, 2006, p.23). O sentimento supera a efemeridade da vida e transcende os limites carnis dos corpos do Estudante, da jovem e da Rouxinol e faz com que o símbolo seja concluído; a morte figura como inspiração à continuidade da existência e não como uma sentença àqueles que por ela padecem e a dor da perda é minorada à medida que o sentimento ganha profusão de modo que o rubor da rosa rememora a união do amor, da renúncia e do sacrifício de um animal cujos sentimentos e ações transcendem os limites humanos das demais personagens. É o sacrifício pautado no amor que (re)inventa a noção de humanidade no conto.

Wilde uma vez mais sobreleva a transcendência da vida, demarcando a superação dos limites carnis, além disso o autor dá à personagem feminina o poder de decidir o devir de outras personagens que dela dependem diretamente, isso leva-nos a perceber que Wilde delega à Rouxinol um controle identitário que explora as potencialidades do humano, bem como um arbítrio que permite o agenciamento de características que unem o impulso à reflexão, a ação ao pensamento, um *homo sapiens* a um *homo demens*.

Edgar Morin (2005) crê que a sabedoria humana se sustém no diálogo entre o *homo sapiens* e o *homo demens*. Para o autor “[...] *se se define homo unicamente como sapiens oculta-se dele a afetividade, disjuntando-a da razão inteligente.*” (MORIN. 2005. p.52), ou seja, se atribuímos ao homem uma feição exclusivamente racional, concomitantemente, estamos dirimindo de sua essência o fator afetivo, intuitivo ou sensível, sem o qual o homem não consegue manter-se em diálogo constante com os outros homens. Sabemos que o diálogo entre os seres não se dá de maneira simétrica e harmoniosa e que o verbo é entrecortado pela confluência de percepções conduzidas tanto pela vertente *sapiens* como

pela *demens* dos homens. O que buscamos é a compreensão de que o balanço entre racionalidade e a sensibilidade não é apenas uma tentativa, antes de tudo é uma necessidade.

Quando a Rouxinol decide sacrificar-se pelo amor do jovem Estudante, ela pondera o valor de sua própria vida, o valor de sua existência diegética, ou seja, estabelece uma justa medida à questão do jovem em que ela passa a ser a medida exata capaz de separar ou unir o jovem a seu amor. Temos uma atitude intercambiante que faz com que os domínios *demens* e *sapiens* interpenetrem-se e unam-se em um único propósito. A ponderação já não faz parte da natureza do Estudante, que, intempestivo, recolhe-se à clausura do quarto por não acreditar que pudesse contar com a sinceridade de um ser mais frágil que ele. Após a doação do próprio sangue a Rouxinol desfalece e entrega-se à vida eterna, ciente de que cumprira sabiamente seu papel de figura mediadora. O jovem acorda e, alheio à renúncia e ao sacrifício, percebe, junto à janela, o símbolo que poderia dá-lo o amor de sua musa, rapidamente tomando-o nas mãos ele dirige-se à morada daquela pela qual sofria.

Encontrar a moça é uma experiência ímpar sobretudo porque ela despreza a rosa e seu portador, renunciando ao símbolo do sacrifício da Rouxinol para ornar-se com as belas jóias ofertadas pelo sobrinho de um dignatário: “[...] *Temo que essa rosa não combine com meu vestido*”, [...], “*além do mais o sobrinho do Camarista enviou-me jóias verdadeiras, e todos sabem que jóias são muito mais caras que flores.*” (WILDE, 2006, p.24). Notemos que ao rejeitar a rosa a moça reproduz em menor escala os ditames de uma sociedade segregadora que se vê incapacitada de promover a temperança entre as exigências *demens* e *sapiens* de seus homens, uma sociedade que cria seres desumanos incapazes de reconhecer o valor dos gestos de renúncia e amor. Ao ver-se mais uma vez combalido – dessa vez pela rejeição de sua amada – o Estudante atira a rosa na sarjeta e no mesmo instante a roda de uma carroça a destrói, o jovem então vocifera, julgando o amor inútil: “[...] *Que coisa estúpida é o Amor*”, [...], “*Não tem nem a 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. Na verdade é completamente inútil, e, nos dias de hoje, ser prático é tudo. Voltarei à Filosofia e ao estudo da Matemática.*” (Wilde, 2006, p.25)

O valor do sacrifício, então, passa a figurar no hall daqueles saberes humanos nutridos ao longo dos séculos por meio de indagações que perduraram graças a uma ação memorialística responsável pelo resgate daquilo que não foi esclarecido e que exigiu

revisão, pois lidamos com o sacrifício como uma manifestação de um amor incondicional pelo outro, um amor que é sentimento e força, pensamento e ação, sensibilidade e razão, *sapiens* e *demens*. Esse amor muitas vezes, como vimos, não é correspondido ou serve apenas como objeto inútil a ser contemplado, ou seja, ele e seus sacrifícios inerentes servem apenas como fonte de inspiração e muitas vezes não permitem que os seres atravessem a tênue linha que separa a esfera do sentimento e das idealizações da esfera da realidade convencionada pelos seres.

Após a leitura dos dois contos cabe-nos apontar certas congruências. Quanto às motivações temos que salientar que tanto o Príncipe e o Andorinha, do conto “O Príncipe Feliz”, quanto a Rouxinol, do conto “A Rouxinol e a Rosa” agem cultivando um profundo amor a seus semelhantes, de modo que a força de suas ações está centrada na possibilidade de encarar a própria vida como elemento de que se pode dispor mesmo que seja para não conseguir algo em benefício próprio. Assim sendo, o valor do amor para essas personagens é mensurado apenas pela imensidão do sofrimento acrescido dos sacrifícios despendidos pelas personagens, justamente por não serem ações racionalmente calculadas, configuram-se, antes de tudo, como empreitadas cuja falência é notória. Tais seres ficcionais deixaram-se levar por sentimentos que contribuíram para o término de suas constituições identitárias e mesmo assim não se sentiram arrependidos, pois a partilha da morte mostrou-se como um preço pequeno a se pagar face à continuidade da felicidade alheia.

Tais considerações nos levam a perceber que o amor liga-se inevitavelmente à morte e que ela é a via percorrida pelas personagens supramencionadas com o intento de eternizar esse sentimento. Do mesmo modo, confundem-se e imbricam-se, inevitavelmente, as noções que temos a respeito do etéreo e do efêmero, bem como a respeito da aparência e da essência desses seres ficcionais. Assim, podemos encarar o amor com certa parcialidade, pois ele permite que leiamos as motivações e ações sob uma ótica destrutiva e favorável apenas a uma parcela daqueles que se envolvem, já que, tal sentimento conduz à efetiva e irreversível eliminação de alguém. Metaforicamente, a equação que estrutura as narrativas analisadas estabelece, no mínimo, duas variáveis que se unem e que, ao invés de gerarem um terceiro produto, acabam por estipular a anulação de uma delas, ou seja, temos, no mínimo, duas personagens que se unem por amor e essa união gera a destruição irrevogável de uma delas.

Tzevtan Todorov (2011) pondera a esse respeito que

[...] Em suas obras, Wilde jamais descreve uma verdadeira relação entre dois seres que não se confundissem em seguida a seu encontro, mas que se amassem em sua alteridade. Para ele, o amor, de dois, deve fazer um: o desaparecimento do outro é inscrito de saída no programa. O amor é antropofágico. Pouco importa, ao fim das contas, qual dos dois desaparecerá; o essencial é que um dos dois se apague. O ideal dessa paixão não é o de amar o outro o deixando ser o que ele é, esforçando-se para contribuir para seu desabrochar, mas o de possuí-lo ou se sacrificar por ele, o de fazer desaparecer ou desaparecer por ele. (TODOROV, 2011, p.73)

Todorov aponta uma essência nociva nos seres, uma essência que literalmente contamina a pureza do sentimento fazendo com que o amor seja subvertido pela necessidade dos seres de reinarem únicos em espaços igualmente singulares. Isso porque, o amor acaba por exigir que os seres pereçam sob sua égide, o que nos leva a crer que a pureza do sentimento é tão parcial quanto as motivações que sustentam as estruturas comportamentais das personagens. Nesse sentido, a união delas se vê sob uma perspectiva utilitária e oportunista, já que instaura uma necessidade de apropriar-se do melhor que os outros têm a oferecer e depois o descarte deles configura-se como uma realidade premente.

Há que se considerar que nessa relação perpassada pelo desejo de obter o melhor do próximo, mesmo que isso implique na total anulação dele, os seres tendem a matar aquilo que lhes é mais caro, de modo que eles passam a matar o que mais amam. Tal possibilidade seria colocada à apreciação e confirmação anos mais tarde da publicação de *O Príncipe Feliz e outras Histórias* em outra obra de Wilde cuja reverberância reside na percepção do valor do amor como fonte de inspiração e perdição dos seres, a obra em questão: *A Balada do Cárcere de Reading*, na qual o autor sumariza o cerne das relações humanas em uma sextilha: “[...] *Todos os homens matam o que amam / Seja por todos isso ouvido, / Alguns o fazem com acerbo olhar / Outros com frases de lisonja / O covarde assassina com um beijo, / O bravo mata com punhal.*” (WILDE, 2007, p.984).

Outro ponto a que podemos nos ater é que em ambos os contos há a utilização do prodígio da metamorfose para estruturar as constituições identitárias das personagens de maior relevância, porque tanto em um quanto em outro são aves as personagens responsáveis por atos de misericórdia em que o auto-sacrifício foi a saída encontrada para que uma mudança significativa pudesse ocorrer na vida daqueles que sofriam. Isso é confirmado à medida que o Andorinha e a Rouxinol passam a agir e pensar como seres humanos visando, sobretudo, a libertação de certos personagens de suas condições de sofrendores; o Andorinha liberta temporariamente os habitantes de uma cidade europeia da

miséria e a Rouxinol doa seu próprio sangue para que um jovem Estudante pudesse dar àquela que amava uma rosa vermelha.

Salientemos que as aves simbolizam nas narrativas em pauta um ímpeto de sublimação e elevação, de modo que sua desanimalização promove um novo olhar sobre as estruturas físicas e comportamentais dos seres ficcionais. Wilde não escolheu as aves por acaso, a aparência frágil e suas possíveis limitações corporais poderiam suscitar no leitor certas dúvidas quanto à eficácia de suas ações, bem como poderiam legitimar comportamentos irracionais por se tratarem de animais. No entanto, ao permitir que as aves comportem-se como seres humanos, Wilde engendra personagens cujas motivações surgem a partir da percepção do sofrimento de uma grande massa de despossuídos, uma massa cuja fragilidade é maior que a fragilidade corporal do Andorinha e da Rouxinol. Assim sendo, compensam-se certas debilidades corporais com elevadas e sublimes mostras de caráter, além disso, mostra-se que a imaginação pode elevar não apenas a nobreza dos seres, mas também suas percepções a respeito deles mesmos, dos outros e do entorno.

Ressaltemos, então, que há um desejo de explorar a verticalização dos seres, ou melhor, a elevação deles a esferas mais dignas. Todavia, há dignidade em matar quem se ama? Ou ainda, que nobreza reside em sacrificar-se por seres que sequer demonstram-se sentimental e moralmente dignos? De fato, para Wilde parece que preocupações que envolvam a moral ou a dignidade são secundárias nas narrativas abordadas, pois levando em consideração que as vidas ceifadas possam valer pelo que pesam, podemos concluir que as vidas das personagens somente encontram valia se puderem servir como exemplos de pesar; um pesar que na maioria das vezes não encontra reconhecimento ou reverberância.

CAPÍTULO II

OS DESÍGNIOS DO ESPAÇO OU O SONO DA PRIMAVERA

[...] Pleno inverno: e o robusto mestre traz do frio cruel sua carga de feixes e bate os pés sobre a lareira e arremessa as viçosas achas sobre o fogo em declínio, e ri ao ver o súbito clarão amedrontar seus filhos que estão brincando; e contudo, – a Primavera está no ar.²³

Oscar Wilde

A que se devem as cálidas lembranças de tardes inteiras dedicadas à simples felicidade de viver? O conto “O Gigante Egoísta” explora os mecanismos inerentes à perpetuação dessas lembranças, cabendo-nos analisar sob quais bases estão calcadas as ações das personagens envolvidas na vivência dessa felicidade, a fim de delimitarmos o raio de ação delas, bem como suas motivações. O texto wildiano em questão oferta-nos, mediante narração em terceira pessoa, um espaço-motivo a que nos dedicamos: um jardim, de modo que, será a partir desse espaço que apontaremos as disposições motivacionais das personagens envolvidas no enredo.

O conto principia seu relato a partir da narração do deleite pueril frente à totalidade sinestésica disponível no espaço do jardim de um Gigante, no qual crianças dividem o prazer de poderem desfrutar das belezas da flora e da fauna locais após terem ido à escola. Assim, o prazer não é relegado a segundo plano, pois ganha um *locus* específico e o jardim passa a representar um mundo à parte no qual as personagens se entregam à vivência benfazeja da infância em folguedos e brincadeiras ladeadas por doze pessegueiros. A presença das crianças é assegurada pela ausência do dono do jardim, já que, com o regresso dele, a felicidade há muito cultivada se vê ameaçada.

Desse modo, o Gigante surge como uma figura transgressora que contraria a felicidade de outrora, porque expulsa as crianças do jardim julgando-se respaldado pelo direito à propriedade privada, ou seja, o direito sobre aquele espaço. É a ausência desse personagem que propicia o estabelecimento de um tempo de prazer e de liberdade e seu retorno traz o contrário da situação inicial, já que o tempo do prazer é subjugado por um tempo de poder e de despotismo, um tempo de egoísmo. Segundo Propp (2010), essa atitude do Gigante é compreendida como a imposição de uma proibição ao herói, ou

²³ Fragmento de “HUMANITAD”, da obra *O Quarto Movimento*, de 1881.

melhor, heróis. Sendo assim, as crianças sofrem com a proibição de desfrutarem do jardim. Logo, egoísmo é a motivação inicial do Gigante para concretizar o afastamento dos invasores de seu espaço privado e essa motivação é precedida pela crença de poder dispor de algo que lhe é próprio: o jardim, à essa crença une-se o desejo de restringir o prazer do deleite ocasionado pelo jardim a apenas um beneficiário, o próprio Gigante.

Para reforçar a ideia do egoísmo o narrador explora a proibição da entrada das crianças no jardim mediante o relato da construção de um muro alto no qual são afixadas três placas cujos dizeres “NINGUÉM É PERMITIDO JOGAR EM MEU JARDIM”, “INVASORES SERÃO PROCESSADOS” e “CRIANÇAS NÃO SÃO ADMITIDAS”²⁴ serviriam como um ultimato aos que se atrevessem a adentrar o jardim. O muro representa o desejo de proteger o jardim como um bem a ser usufruído por um único dono, além disso, funciona como elemento segregador, já que impede que estranhos transitem livremente por lá. No tocante à valorização da esfera privada da vida Hannah Arendt sinaliza que

[...] Para o indivíduo, viver uma vida inteiramente privada significa, acima de tudo, ser destituído de coisas essenciais à vida verdadeiramente humana: ser privado da realidade que advém do fato de ser visto e ouvido por outros, privado de uma relação objetiva com eles decorrente do fato de ligar-se e separar-se deles mediante um mundo comum de coisas, e privado da possibilidade de realizar algo mais permanente que a própria vida. (ARENDT, 1986, p.68)

A autora alerta-nos para o estado de abjeção a que está sujeito aquele que se isenta da vivência com a sociedade que o acolhe. Assim sendo, ao mesmo tempo em que o Gigante priva as crianças do contato com o espaço do jardim ele nega a si mesmo a possibilidade de ver e ser visto, compreender e suscitar a compreensão a respeito de questões que transcendam os limites de um muro, bem como os limites da própria vida. Enquanto ser que desenvolve suas ações pautando-se em egoísmo, o Gigante subjuga as crianças impedindo-as de brincarem e a si próprio condenando-se à solidão. Nesse sentido, podemos também ressaltar a ocorrência de uma subjugação do espaço do jardim pela ação direta do Gigante e também o cerceamento das ações das crianças no mesmo espaço e pelo ímpeto da mesma personagem.

²⁴ Nos originais temos, respectivamente, *No one allowed to play in my garden, Trespassers will be prosecuted* e *Children not admitted* (vide anexo na página 94). Referimo-nos aos manuscritos reunidos em uma coletânea epistolar que veio a público no outono de 2008 e que tinha estado em poder de diversas pessoas, inclusive em poder do nono Marquês de Queensberry, pai de Lord Alfred Douglas. A coletânea passou a fazer parte do acervo da The Morgan Library & Museum, e está disponível no sítio <http://www.themorgan.org/collections/works/wilde/default.asp>, sendo consultada em 20/02/2009.

A impossibilidade de desfrutarem do jardim causa nas crianças uma tristeza que é minimamente aplacada pela rememoração dos momentos de felicidade vividos, momentos suspensos no tempo pela ação da memória pueril. Essa interdição imposta às crianças gera na narrativa uma suspensão do transcurso do tempo no referido espaço, pois fora de seus muros a primavera ostenta suas cores e aromas, ao passo que, do lado de dentro, o inverno estabelece sua morada. A primavera recusa-se a adentrar os domínios do Gigante Egoísta porque não há motivos para que ela manifeste seu esplendor, as crianças não mais podem admirar as belezas do jardim e, dessa maneira, a flora e a fauna não podem manter ou renovar suas forças. Tratando-se dessa suspensão, faz-se necessário considerarmos que ao lermos a narrativa nos deparamos com o fato dessa suspensão estar ligada à metamorfose das estações, pois é a partir desse prodígio que a Primavera passa a recusar-se a ocupar seu lugar no ciclo natural do tempo e, do mesmo modo, o Inverno começa o seu reinado no jardim. De acordo com o conto:

[...] veio a primavera, e por todo o país havia pequenas floradas e passarinhos. Apenas no jardim do Gigante Egoísta ainda era inverno. Os pássaros não se preocupavam em cantar lá, pois não havia crianças, e as árvores esqueceram-se de florescer. Apenas uma pequenina flor pôs a cabeça para fora da grama, mas quando viu a placa com o aviso ficou tão triste pelas crianças que escorregou para a terra novamente, voltando a dormir. (WILDE, 2006, p.27)

O jardim é reavivado e ganha viço e vitalidade à medida que se nutre da felicidade das crianças, sem elas ele é estéril. As crianças agem sob um princípio de autosatisfação, elas crêem que o jardim pode oferecer-lhes momentos agradáveis e, partindo disso, desejam prolongar esse princípio ao máximo. Dessa maneira, é a partir das crianças e para elas que o ambiente sente a necessidade de revelar seu esplendor e que os seres passam a recusar a possibilidade de entregarem-se à vivência da primavera, ou seja, a partilha da tristeza é a reação das personagens que protestam pelo regresso das crianças. Os pássaros não vêem motivos para cantar, pois não há quem os ouça e alegre-se com suas melodias; as árvores não florescem porque não há quem admire suas frondosas copas e seus pêssegos não maturam por não haver aqueles que aguardem avidamente pela oportunidade de colhê-los. Notemos, portanto, que o sono da primavera no espaço do jardim origina-se da interdição imposta pelo Gigante e ele, à imagem e semelhança do jardim, mantém-se adormecido para a vivência de sentimentos que extrapolem o egoísmo sob o qual padece.

Desse modo, a insatisfação frente à ausência das crianças consterna os seres que, na primavera, manifestam toda sua graça e vitalidade. Todavia, há personagens no jardim cuja presença e permanência ligam-se contrária e invariavelmente à ausência das crianças, a saber: a Neve, a Geada, o Vento do Norte e o Granizo. Assim como os demais seres esses ganham feições e atitudes humanas, o que lhes garante um *status quo* de pessoas, reconduzindo-nos ao prodígio da metamorfose, tão presente nos contos de fadas de Wilde. A narrativa explora as atitudes humanas desses elementos naturais antropomorfizados mostrando que

[...] as únicas pessoas satisfeitas eram a Neve e a Geada. “A primavera esqueceu-se desse jardim”, exclamaram, “assim sendo moraremos aqui durante todo o ano”. A neve cobriu a grama com seu grande manto branco, e a Geada tingiu as árvores de prata. E então convidaram o Vento do Norte para ficar com elas, e ele veio. Estava envolto em peles e rugiu durante todo o dia sobre jardim, derrubando as coberturas das chaminés. “Este lugar é encantador”, disse ele, “nós devemos chamar o Granizo para uma visita”. E assim veio o Granizo. Durante três horas todos os dias ele bramia no telhado do castelo até quebrar a maioria das telhas de ardósia, e então corria de novo e de novo em torno do jardim, tão rápido quanto podia. Vestia-se de cinza e seu hálito era como o gelo. (WILDE, 2006, p.27)

Consideremos, então, que a partir do exposto, a propriedade privada não só tem deveres, “[...] mas os tem em tal número que sua posse constitui uma verdadeira sementeira de desgostos. Uma série interminável de responsabilidades [...]” (WILDE, 2007, p.1167). Nesse sentido, o padrão comportamental dessas personagens denota o desejo delas de estabelecer uma nova ordem no espaço do jardim, bem como novas feições a essa sementeira de desgostos, pois agem pautando-se na ausência da primavera o que lhes garante autonomia e força. O estabelecimento dessa nova ordem exige, prioritariamente, a mudança das feições do espaço, modificando-o. As novas personagens que adentram os domínios do Gigante redefinem o conceito de beleza do ambiente imprimindo a primazia do branco como cor dominante, a Neve e a Geada delimitam as feições locais criando uma atmosfera aparentemente estéril, adormecida para os novos matizes que despontam fora dos muros do jardim e essas modificações são acompanhadas pela destruição das coberturas das chaminés e pela quebra da maioria das telhas do castelo, obras do Vento do Norte e do Granizo, respectivamente. Assim sendo, o Gigante perde o controle sobre a propriedade que passa a seguir a égide dos novos habitantes que afugentam a vida e as cores não somente da primavera, mas também do outono e do verão.

Isso nos leva a refletir acerca da consonância dos modos de agir do Gigante Egoísta, da Neve, da Geada, do vento do Norte e do Granizo. Os modos de agir são consonantes à medida que primam pela vaidade / egoísmo como elementos motivacionais. Além disso, como forma de externar a falta de apreço aos que se negam a reconhecer a legitimidade da posse sobre o jardim eles aplicam a força. As personagens supracitadas estabelecem as bases para a sua permanência modificando o espaço do jardim, tornando-o frio, destruindo suas edificações e afugentando as crianças e, concomitantemente, fauna e flora primaveris. O mesmo ocorre com o Gigante, já que, com sua chegada, a primeira medida tomada é a construção de um muro para restringir o acesso ao espaço, delimitando a área de atuação das crianças ao lado externo do jardim, fato reforçado pela afixação das placas que previam sanções aos que se atrevessem a macular o território protegido. A utilização da força é o ardil que corrobora o poder da interdição imposta às crianças e aos seres que delas dependiam para representar a beleza dos reinos animal e vegetal em comunhão e harmonia, pois, é partindo da força que o Gigante expulsa as crianças e é por meio dela que a Neve, a Geada, o Vento do Norte e o Granizo fixam morada no jardim que não mais pertence exclusivamente ao Gigante Egoísta, assim, a partilha do egoísmo é o que sela a convivência e a aproximação entre esse e aqueles.

Nesse sentido, podemos salientar que a narrativa sofre duas rupturas iniciais: a chegada do Gigante e a chegada do inverno. Ambas pautam-se na imposição de restrições às personagens que dividem o espaço do jardim, primeiro às crianças e em seguida à primavera. A disputa pelo espaço é que coordena a ação das personagens, é o espaço o responsável por delimitar o raio de ação e, de certo modo, ele reflete a dimensão dessas ações como demonstramos até aqui. As personagens passam a ser determinadas pelo espaço que ocupam ou desejam ocupar e também pela forma como vivem, ou seja, coordenam suas ações visando consolidar seu poder sobre o local. Em outras palavras, o Gigante é tido como egoísta, pois restringe o acesso das crianças ao jardim e esse espaço, por sua vez, nega-se a viver a primavera. Os elementos que representam a permanência do inverno no jardim também coordenam suas ações sob o signo do egoísmo e, por extensão, da vaidade de ter exclusiva e irrestrita autonomia sobre tal ambiente.

Se essas duas rupturas promovem modificações espaciais e atitudinais significativas outra ruptura será decisiva ao desenrolar da narrativa: o regresso das crianças, ele é anunciado pelo canto de um Pintarroxo que chama a atenção do Gigante que, dirigindo-se à janela, presencia

[...] a cena mais maravilhosa do mundo. As crianças haviam entrado por um pequeno buraco no muro e agora estavam sentadas nos galhos das árvores. Em toda a árvore que ele olhava havia uma criancinha sentada. As árvores estavam tão satisfeitas de terem as crianças de volta que se cobriram de botões de flores, e balançavam os braços gentilmente acima das cabeças das crianças. Os pássaros voavam em volta e gorjeavam, encantados, as flores espiavam e riam por entre a grama verde. (WILDE, 2006, p.28)

O regresso das crianças imprime novas feições ao jardim que, alegre, demonstra sua satisfação quanto à transposição do obstáculo. As crianças, então, vencem o muro que as separava do jardim acomodando-se nas árvores que florescem e que passam a estender seus galhos / braços a elas, flores e pássaros em comunhão regozijam-se com a oportunidade de vivenciar a cena. Observemos quem em concomitância com a chegada das crianças há um afastamento dos seres que representavam a primazia do inverno, de modo que a cena narrada delimita o alcance da ação das crianças excluindo do momento vivido a Neve a Geada o Vento do Norte e o Granizo. Esse afastamento é apenas momentâneo, já que há uma criança no jardim que não alcança os galhos de uma das árvores, promovendo a bipartição do espaço entre aqueles que vivenciavam a felicidade e aqueles que não se enquadravam nessa perspectiva. Isso nos leva a considerar que a satisfação inicial não é plena, de modo que, o narrador conduz-nos à percepção de que se a felicidade é parcial a presença da primavera também o é, pois

[...] em apenas um canto do jardim ainda era inverno. Era o canto mais remoto do jardim e nele havia um menininho. De tão pequenino, não conseguia alcançar o galho da árvore e perambulava em torno dela, chorando amargamente. A pobre árvore ainda estava completamente coberta de gelo e neve, e o Vento do Norte soprava e rugia sobre ela. “Suba menininho!”, disse a Árvore, e curvou seus galhos o mais baixo que pode, mas o menino era pequeno demais. (WILDE., 2006, p.28)

Ressaltamos que a dissonância climática deriva da impossibilidade da criança de alcançar os galhos da árvore e tal fato corrobora que a felicidade no jardim está inconclusa. Assim, a ineficácia da investida da criança gera o descontrole observado, bem como promove a coexistência de estações opostas e sentimentos conflitantes em um mesmo espaço. Tal perspectiva é modificada à medida que o Gigante percebe o sofrimento da criança, compadecendo-se dela ele então

[...] desceu as escadas sorrateiramente, abriu a porta da frente bem devagarzinho e entrou no jardim. Mas quando as crianças o viram, ficaram tão assustadas que saíram todas correndo, e o jardim tornou-se Inverno novamente. Só o menininho não correu, porque os olhos estavam tão cheios de lágrimas que não viu o gigante se aproximando. O Gigante parou atrás dele, pegou-o gentilmente pela mão e colocou-o no alto da árvore. A árvore floriu pela primeira vez e pássaros vieram cantar nos galhos; o menininho abriu os braços, atirou-se em torno do pescoço do Gigante e o beijou. As outras crianças, quando viram que o gigante deixara de ser mau, voltaram correndo, e com elas veio a Primavera. “Agora o jardim é de vocês, pequenas crianças”, disse o Gigante, e pegando um grande machado golpeou o muro até derrubá-lo. (WILDE, 2006, p.28-9)

Atentemos para o fato de que o sofrimento de uma criança é o elemento responsável não apenas pela tomada de consciência do Gigante, mas também pela mudança espaço-temporal da narrativa. Antes do sofrimento da criança o Gigante era motivado pelo egoísmo, ele acreditava apenas no que possuía, ou seja, constituía-se enquanto personagem à medida que vivia à sombra de sua propriedade, desejando apenas manter seu jardim livre do contato com as crianças. Depois de presenciar o sofrimento da criança a motivação do Gigante passa a ser a compaixão face à dor, ele crê poder modificar o destino da criança – sem se dar conta que ao modificar o destino dela, concomitantemente, traria mudanças ao próprio destino – ajudando-a a subir na árvore, essa atitude implica em um desejo de reparação oriundo de uma punição auto-infligida pelo remorso de impedir a felicidade das crianças e dos seres que delas dependiam.

Compadecer-se do sofrimento alheio é o primeiro passo, o segundo é o desejo de reparação que, por sua vez, culmina em ações específicas visando a corporificação do desejo em ato. Assim, notamos a busca pela reparação e com isso o destino das personagens da narrativa é modificado, pois é a partir da derrubada do muro que as personagens passam a viver a felicidade adormecida no campo do jardim quando seu dono ainda era egoísta. Dessa maneira, a destruição do objeto de segregação representa o marco no recomeço de um tempo de felicidade e também o fim de um tempo de egoísmo. As crianças passam a brincar todas as tardes no jardim, com exceção daquela que recebeu a ajuda do Gigante. O tempo age sobre o Gigante deixando-o velho e doente e sua situação agrava-se à medida que a tristeza ocasionada pela ausência daquela criança aumenta até encontrar-se pela última vez com aquele pequeno menino que beijara-lhe a face, sendo encontrado morto depois disso coberto de flores brancas. Logo, o tempo do inverno não mais governa o jardim e o sono da primavera é uma lembrança enfraquecida nas vidas das personagens.

Com a morte do Gigante a narrativa ganha uma vertente bíblica, já que o menino que retorna para dar ao personagem central um último momento de alegria é, senão, o próprio Jesus Cristo. Wilde, então, explora a construção imagética daquilo que se convencionou chamar de “a paixão” de Cristo que, grosso modo, reconhecemos como o sofrimento pelo qual passa o filho de Deus. Tal sofrimento surge na narrativa a partir da sugestão das chagas ou marcas notadas pelo Gigante nas mãos e nos pés do menino, sinais que levam os leitores à rememoração do maior ato de amor documentado, explorado e liturgicamente comemorado pela fé católica. Desse modo, ao deparar-se com o menino, a alegria do Gigante subitamente cede lugar a uma ira irreconhecível, inversamente proporcional ao amor dispensado às demais crianças do jardim e àquela criança em especial e essa ira somente é aplacada pela ação do menino que convida o Gigante a estar em sua companhia.

Corroborar-se tal perspectiva religiosa com a fala do menino Jesus dirigida ao Gigante: “[...] ‘Você me deixou brincar em seu jardim uma vez, hoje você deverá vir comigo até o meu jardim, o Paraíso.’”(WILDE, 2006,p.30). As palavras de Cristo ao mesmo tempo que prenunciam a existência de uma vida além da vida, estabelecem a subversão da morte e dos limites corpóreo-carnais dos seres, de maneira que o corpo dos seres passa a ser compreendido como uma morada transitória, já que a morada definitiva e da ordem do divino, do celeste, do inexorável. Se no conto “O Príncipe Feliz” o Paraíso não surge como uma honraria oferecida aos melhores entre os melhores, aqui isso não ocorre, já que, ao conclamar o Gigante à sua companhia, Jesus também acaba por dar-lhe passagem e a garantia de felicidade eterna em um jardim tão belo quanto aquele que fora aberto às crianças. Obviamente, não nos cabe aqui estender-nos em caracterizações espaciais e ideológicas das imagens construídas a respeito de um jardim denominado “Éden”. Cabe-nos, apenas, apontar que as variadas concepções que circunscrevem esse jardim a uma esfera divina foram estabelecidas por homens, embebidos e ungidos pela graça de conhecerem as palavras de Deus e diretamente influenciados por essas palavras. Dessa maneira, a interpretação desse espaço divino é perpassada por séculos de idealizações e crenças, que, inevitavelmente, contribuíram para a vasta e multiforme formação imagético-ideológica a que temos acesso.

Há que se considerar que tanto no conto “O Gigante Egoísta”, quanto nos contos “O Príncipe Feliz” e “A Rouxinol e a Rosa” as personagens principais sofrem pela ação direta de seres ficcionais motivados por egoísmo e vaidade. Todavia, nos dois últimos os

seres não se preocupam em redimir-se pelos seus atos, antes disso, buscam validar suas ações a partir de uma forte crença em seus próprios potenciais, em suma: um profundo amor a si mesmos, um amor que acaba por cegar, ao invés de aperfeiçoar a visar a respeito de si próprios, dos outros e do entorno. Em “O Gigante Egoísta” essa perspectiva é modificada à medida que a personagem principal muda sua motivação inicial e com isso subverte a própria ordem imposta para o desenvolvimento não apenas de seus atos, mas do raio de ação das demais personagens. O ponto de convergência entre os três contos continua sendo a perspectiva sacrificial dos seres que é alimentada pela compreensão do amor em esferas distintas e em circunstância igualmente peculiares, o que nos leva a ponderar que o sacrifício surge como um fim necessário à corporificação do amor em atos, ou seja, as personagens transitam e deixam-se revelar passo a passo a partir da maneira como decidem se sacrificar para que seus amores sejam compreendidos.

Pensar o sacrifício impele-nos a olhá-lo, necessariamente, como um ato de violência que pode ser auto-infligido ou imposto. Se for praticado por uma razão nobre ele não deixa de ser violento, mas passará a ser justificável e visto até sob uma ótica utilitária e indispensável. Isso nos leva a crer que o sacrifício é pesado e medido segundo os efeitos que suscita e, sobretudo, segundo os meios que utiliza. Nos contos em questão, a violência que perpassa os atos sacrificiais das personagens é minorada quando as motivações das mesmas são postas em jogo. Portanto, as narrativas de Wilde até então apresentadas primam pela banalização da violência em prol dos resultados a serem alcançados, e, obviamente, os seres ficcionais envolvidos, em igual proporção, tendem a ser anulados frente à totalidade desses mesmos atos.

René Girard (1986) considera que

[...] a função do processo sacrificial requer não apenas a completa separação da vítima sacrificada daqueles seres pelos quais a vítima é uma substituta, bem como uma similaridade entre ambas as partes. Essa necessidade dual pode ser satisfeita somente por meio de um mecanismo de associações delicadamente equilibrado. (GIRARD, 1986, p.267)²⁵

Em se tratando das narrativas wildianas esse mecanismo delicadamente equilibrado sofre certos abalos, especialmente quando consideramos que entre os seres ficcionais envolvidos muitas vezes não há separação efetiva e decisiva justamente por eles se ligarem

²⁵ [...] *the proper functioning of the sacrificial process requires not only the complete separation of the sacrificed victim from those beings for whom the victim is a substitute but also a similarity between both parties. This dual requirement can be fulfilled only through a delicately balanced mechanism of associations.*

por um amor que subverte os limites da racionalidade. Além disso, a similaridade entre as partes encontra-se em igual fragilidade, porque nas narrativas algumas personagens – como os habitantes da cidade europeia no conto “O Príncipe Feliz” e o Estudante do conto “A Rouxinol e a Rosa” – sequer conhecem a identidade de seus mártires; o próprio Gigante desconhece a identidade da criança que o faria adentrar o Paraíso eterno. Então, como estabelecer uma similaridade entre partes que são ignoradas uma das outras? Necessariamente temos que levar em conta que o elemento que une as personagens dos contos é a perspectiva de entrega a que elas estão submetidas e até, por que não dizer, subjugadas. Desse modo, o enlace pela morte é uma associação plausível para os contos, já que une pólos aparentemente opostos: a contingência do amor e a necessidade do sacrifício.

Levando isso em consideração, podemos estabelecer que os seres ficcionais dos contos em questão, mesmo quando agem pelos outros, estão lutando pela afirmação de seus próprios ideais, e que, algumas vezes, tais ideais são recobertos por mantos de vaidade e egoísmo, outras, por leves gazes de esperança e altruísmo. A densidade desses “tecidos” é regulada justamente pela vontade de seus usuários, assim, as vestes tendem a serem moldadas às necessidades dos seres e eles podem deixar à mostra, se desejarem, sentimentos conflituosos e irascíveis, ou ainda, encobrir a pele com pesadas camadas cuidadosamente escolhidas. A metáfora calha-nos bem, porque com ela salientamos que à necessidade moldam-se os instintos, de modo que os seres tendem a racionalizar certos comportamentos para obter êxito em suas ações. Logo, as motivações surgem como escolhas a serem definidas a fim de se obter maior ou menor sucesso na compreensão do amor como sentimento e como inspiração, e na compreensão do sacrifício como manifestação de um amor incondicional que caminha paralelamente à morte.

CAPÍTULO III

OS DESÍGNIOS DO VERBO E OS VALORES DO SER

[...] Sendo nós próprios os semeadores e as sementes, a noite que acoberta e as luzes que morrem, a lança que traspassa e o flanco que sangra, os lábios que atraçoam e a vida atraçoada; a profundidade tem calma; a lua tem repouso; mas nós, senhores do mundo natural, somos contudo nosso próprio inimigo mortal.²⁶

Oscar Wilde

Ao longo dos séculos diversas foram as formas encontradas pelo homem com a intenção de analisar e compreender o próprio comportamento. Assim, as ciências e as artes *a priori* consideradas como ramos opostos preocuparam-se em estabelecer parâmetros e métodos próprios a fim de explicar o amálgama que é o ser humano. Nesse sentido, a relação ciência / arte pode ser considerada preponderantemente dialética, pois, partindo de um mesmo objeto de estudo – o homem e suas peculiaridades –, ambas estabelecem um diálogo pautado em percepções dubiamente tangíveis e impalpáveis acerca do humano, do conhecimento que ele é capaz de tecer a respeito si, dos outros e a respeito do espaço que ele partilha com os mesmos. O denominador comum dessa relação dialética é o *verbo*²⁷, uma força que lida com a convergência dos meios, dos modos e dos tempos que o homem articula visando a produção de sentido.

Essa força que coaduna forma e conteúdo situa esses elementos em um espaço e em um tempo determinados. Dessa maneira, o verbo representa a paixão mais pura dos homens de perpetuar e de romper com as traições sacralizantes de suas vidas e essa paixão ganha profusão quando os homens, tocados por ele, percebem-se capazes de (re)ler seu entorno a fim de senti-lo e modificá-lo à sua necessidade e/ou prazer. A arte literária propõe ao longo do devir da história tratar o ser humano não apenas como fonte inesgotável de inspiração e de reflexão, mas sobretudo como um agente modificador desse devir, capaz de (re)criar o verbo. Nesse aspecto, os seres ficcionais também passam a ter as mesmas características mostradas pelos homens, sendo capazes de (re)ler o entorno com o

²⁶ Fragmento de “HUMANITAD”, da obra *O Quarto Movimento*, de 1881.

²⁷ A palavra *verbo* será considerada equivalente à palavra *linguagem*, ou seja, será encarada enquanto faculdade que permite aos homens compreender a si próprios, aos seus semelhantes e o entorno no qual estão inseridos por intermédio da decodificação e da compreensão dos signos e dos sistemas de signos disponíveis em textos e contextos variados.

qual interagem a fim de melhor compreendê-lo. A (re)criação do verbo implica que compreendamos que ele pode suscitar dois princípios, um aprazível e outro utilitário.

O prazer e a utilidade corresponderiam a mais um elemento dialético indispensável à compreensão da arte literária, bem como do signo literário. Essa relação dialética é marcada de um lado por um aspecto aprazível e por outro utilitário (como se a dissociação entre eles ocorresse de maneira clara ou simplista), ou seja, expõe-se a obra literária e, por extensão, os seres ficcionais como produtos oriundos da manipulação dos signos verbais que visa em primeiro plano satisfazer a uma exigência estética e consequentemente permitir o contato com um efeito aprazível. Satisfeita a primeira premissa à segunda caberia suscitar uma discussão acerca da função da obra, uma função que extrapolasse o domínio dos sentidos e adentrasse a esfera da praticidade, isso porque, partindo de um número limitado de signos verbais, e estando ciente do efeito que procura causar, o homem criaria combinações linguísticas ilimitadas, combinações estético-verbais marcadas pela infinitude das possibilidades semânticas que os signos podem ofertar, uma infinitude que pode ou não prestar-se a alguma função.

Nessa linha de considerações acerca dos elementos que o homem elege para lidar com o verbo e com a convergência dos produtos advindos dele podemos centrar nossos olhares em mais uma relação dialética determinante às considerações subsequentes: a relação entre o ser e o verbo. Acrescentemos à trama que estamos tecendo um *corpus* literário que seja capaz de sustentar os fios de nossa tessitura. Para a consecução do exposto delimitemos como *corpus* os contos “O Foguete Notável” e “O Amigo Devotado”. Acreditamos que a relação entre o ser e o verbo é decisiva para a compreensão dessas narrativas, pois é a partir dele que os seres ficcionais passarão a ser vistos como sujeitos ficcionais, como criações capazes de extrapolar a tipificação das personagens e os possíveis limites corpóreos e espaço-temporais das mesmas. Obviamente, não podemos nos esquecer de mencionar que as narrativas em questão retratam as motivações dos seres envolvidos assim como as demais narrativas por nós elencadas. Assim, há que se ressaltar que em “O Foguete Notável” e “O Amigo Devotado” Oscar Wilde continua a utilizar a metamorfose como recurso determinante para a compreensão dos textos, pois em ambos os sujeitos ficcionais cujas ações têm maior reverberância são justamente animais. Isso nos mostra que a compreensão das motivações deriva de modo decisivo das construções identitárias e, ainda mais, das constituições identitárias antropomórficas das personagens.

Para que as motivações das personagens dos contos escolhidos se tornem mais claras, recorreremos às falas delas, pois tal elemento retrata a percepção que elas têm a respeito de si mesmas, dos outros seres e, sobremaneira, do espaço que ocupam nas diegeses. Desse modo, partiremos do discurso falado como fonte profícua de análise comportamental, por julgarmos que assim como as ações, os discursos são capazes de demonstrar o *status quo* das personagens como sujeitos ficcionais, que agem e tem a oportunidade de validar, negar e/ou alterar não apenas os próprios devires, mas de todos os demais elementos agenciados estilisticamente nas narrativas de “O Foguete Notável” e “O Amigo Devotado”.

O enredo de “O Foguete Notável” parte da chegada de uma princesa russa para casar-se com o filho do Rei. A celebração do casamento contava com o oferecimento de um banquete, a ocorrência de um baile e a finalização das bodas com um show pirotécnico. Para que a última parte estivesse assegurada os pirotécnicos reais foram mobilizados e quando eles concluíram a organização do aparato necessário à consecução do show os fogos de artifício destinados ao deleite dos noivos e dos convidados começaram a dialogar entre si. Havia entre os fogos um pequeno Busca-pé, uma grande Vela Romana, uma Roda de Santa Catarina, um Petardo, um Fogo de Bengala, um Balãozinho e um Foguete. Todas essas personagens partilhavam o mesmo ideal de serem lançados ao ar promovendo momentos de alegria aos expectadores, estavam cientes da celebração do casamento do filho do Rei e sentiam-se honrados em poder homenagear o Príncipe, a exceção residia apenas no Foguete que julgava o Príncipe como um afortunado por casar-se no mesmo dia em que ele seria lançado.

Henry James (*apud* Scholes e KELLOGG, 1977) compreende a personagem como a corporificação de um incidente e este como a ilustração de uma personagem. No conto em foco, Wilde não somente corporifica, mas também metamorfoseia e problematiza as personagens, pois a constituição das mesmas pauta-se na antropomorfização – por meio da qual são delegados o dom da fala e do raciocínio – e na capacidade delas de tecerem julgamentos de valor a respeito de si, dos outros e do entorno. Ressaltemos que o incidente inicial que coloca o Foguete no centro da ação é o show pirotécnico e a partir dele o narrador inicial em terceira pessoa passa a agenciar outros narradores em primeira pessoa para que o transcurso das ações das personagens possa ser relatado. Nesse agenciamento destacam-se as construções discursivas do Foguete que conferem aos demais sujeitos ficcionais uma postura inferior, ou seja, ele estrutura sua constituição identitária a partir da

desconstrução da identidade dos demais sujeitos, minorizando o valor das demais personagens para que ele possa reinar absoluto.

Ao saber da celebração da chegada da princesa russa o Foguete passou a considerar o “[...] ‘Quão afortunado é isto para o filho do Rei’”, observou, “que tenha se casado no mesmo dia em que serei lançado. Realmente, se isso tivesse sido previamente combinado, não poderia ter sido melhor para ele, mas um Príncipe sempre tem sorte.” (WILDE, 2006, p.46). Desse modo, inverte-se tanto o motivo da celebração e a homenagem prestada quanto os homenageados, já que nessa visão o Foguete passa de coadjuvante a centro das atenções e os afortunados passam a ser o filho do Rei e princesa por casarem-se justamente no dia em que o Foguete seria lançado. Atentemo-nos para o fato que a inversão dos papéis privilegia a figura da personagem principal que passa a coordenar a visão que temos a respeito dos demais seres criados para o conto. Assim, ao dar voz e raciocínio a um foguete Wilde passa a privilegiar a voz antropomórfica de um ser antes inanimado, conduzindo-nos à percepção de que o discurso o qual temos que nos ater não é aquele a ser proferido pelas personagens de linhagem real, mas por aquelas personagens cuja relevância residia sob suas utilidades enquanto objetos e que são modificadas pela ação direta da metamorfose.

Consideremos que ao proferir seus julgamentos de valor o Foguete passa a ocupar uma voz que era destinada ao narrador inicial em terceira pessoa, de modo que a mudança do foco narrativo nos impele a redirecionar nossos olhares sobre uma personagem que deixa de ser um mero objeto para ocupar a posição central. Por conseguinte, atentemo-nos para o fato de que o Foguete estrutura suas considerações sobre si mesmo e sobre os demais pautando-se na primazia do eu, ou seja, ele constrói sua figura, necessariamente, desconstruindo as figuras alheias, minorando os aspectos valorosos dos demais seres ficcionais à medida que eleva seu status diferenciando-se da massa comum que acredita que a festa seja em honra do filho do Rei. Tal status reside a priori na autoafirmação que a personagem demonstra, sobretudo por sua linhagem, pois, para ele, a distinção advinha de sua notável genealogia. Nas palavras da personagem,

[...] ‘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.’ (WILDE, 2006, p.46)

Se a princípio os modos do Foguete decorrem de uma postura autossuficiente que preza o valor do passado grandioso como forma de construir um futuro de glória e reconhecimento, por outro lado demonstra a fragilidade de um ser que sequer consegue edificar o próprio panteão, em outras palavras, a personagem julga-se notável por provir de uma família de seres que construíram suas próprias glórias, o Foguete passa a se alimentar dos valores de seus pais justamente por carecer de valores próprios, ou melhor, valores dignos de serem perpetuados por uma ação memorialística. Todavia, ao tom saudosista coadunam-se traços de arrogância, fazendo com que o discurso pareça, acima de tudo, com a revelação de uma personagem mergulhada no próprio ego, que se distingue das demais pela sublimação de sua autoconsciência. Assim sendo, temos que ressaltar que a constituição identitária do Foguete é falha e pobre, à medida que está alicerçada em uma busca saudosista por raízes distintas que não são capazes de garantir a notabilidade dessa personagem. Antes de terminar sua explanação o Foguete interpela o Petardo por este estar sorrindo:

[...] ‘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. Suponha, por exemplo, que alguma coisa me aconteça esta noite, que desgraça não seria para todos! O Príncipe e a Princesa nunca mais seriam felizes, toda a vida de casados estaria arruinada; e quanto ao Rei, sei que ele não conseguiria superar isso. Realmente, quando começo a refletir sobre a importância de minha posição, quase vou às lágrimas.’ (WILDE, 2006, p.47)

Nota-se o esforço do Foguete em sobrelevar sua posição e função aos demais, e mesmo no campo da conjectura ele julga como irreparável a própria perda, considerando-se como artefato insubstituível frente aos outros cujas constituições identitárias tornam-se inferiores, desinteressantes ou menos importantes. Não poderíamos deixar apontar as considerações de Warner (1999) a respeito da manipulação do discurso do narrador visando diminuir as demais personagens. Para a pesquisadora os contos de fadas frequentemente “[...] transformam outros em demônios com o fim de proclamar o partido do narrador como sendo bom, correto, poderoso e belo.” (WARNER, 1999, p.450). As palavras da pesquisadora nos chamam atenção para o fato de que é necessário que leiamos o conto “O Foguete Notável” como um relato a respeito de um sujeito ficcional que toma a palavra, e, ao fazê-lo, utiliza-a como forma de apontar e criticar a postura comportamental

dos demais sujeitos ficcionais. Logo, o discurso – enquanto manifestação do verbo – mostra-se como uma moldura que abriga um retrato vaidoso, um retrato que permite apenas a existência de uma figura principal e que fora dessa moldura todas as demais figuras tornam-se pouco apazíveis e/ou úteis.

Ainda nesse aspecto, ressaltamos que, mesmo atacados pelo temperamento egocêntrico do Foguete, a Vela Romana e o Fogo de Bengala mostram-se solidários a ele ao se preocuparem com sua integridade física, pois se ele estivesse molhado não poderia ser lançado. Quanto a isso a consideração do Foguete foi sumária:

‘[...] Quanto a me manter enxuto, é evidente que não há ninguém aqui capaz de apreciar um temperamento emotivo. Felizmente, para mim, não me importo. 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, 2006, p.47)

A pólvora do corpo do Foguete aos poucos foi sendo encharcada pelo pranto que ele derramava e as lágrimas vertidas não possuíam motivo específico, pois as conjecturas não se cumpriram e ele tornou-se o próprio algoz não sendo lançado quando o show pirotécnico foi iniciado. Ao esplendor das luzes e dos sorrisos dos expectadores o Foguete não se entregou, mas isso não o abalou já que ele considerava que havia sido guardado para uma ocasião especial. O Foguete ao chorar impôs um empecilho à própria realização pretendida. No dia que se seguiu ao casamento os empregados fizeram a limpeza e julgando-o como imprestável o jogaram por cima do muro, fazendo com que ele caísse na lama. Além disso, o protagonista passa a considerar o ambiente como uma estância de águas destinada à sua recuperação. Com a mudança de ambiente, da corte à simplicidade do campo, não se seguiu uma mudança comportamental, pois ele continuou agindo de maneira arrogante e pretensiosa até ser encontrado por dois meninos que o utilizaram para aumentar o fogo de uma chaleira, promovendo a secagem da pólvora e permitindo que ele fosse lançado sem glórias ou notoriedades, pois os meninos que o recolheram estavam dormindo e já não havia mais ninguém por perto quando o fato ocorreu.

Pelo exposto, a relação do Foguete com os demais seres ficcionais é decisiva para compreendermos as motivações sob as quais ele age, já que elas se ligam, invariavelmente, aos modos de lidar com as diferentes opiniões e características dos demais seres. Para delimitarmos as motivações dessa personagem o comportamento demonstrado pelo Foguete é essencial, pois ao ser interrompido em sua fala que ele passa a demonstrar um

conjunto de aversões. Ao debruçar-se avidamente sobre si mesmo ele percebe que sua educação supera a dos demais, bem como sua sensibilidade. Notamos, então, a personalidade assertiva e radical do Foguete e essa personalidade tende a segregar, ou melhor, negar tudo aquilo que possa ser estranho à constituição identitária dele.

Nesse sentido, nega-se a possibilidade de aprender com a diferença comportamental, pois a sensibilidade é uma característica indivisível. De igual maneira, o bom senso surge como um pomo dourado colhido apenas por aqueles despossuídos de imaginação, ou ainda, por seres cuja preocupação reside apenas no tratamento daquilo que não exige a faculdade da abstração. Logo. O Foguete se tem em mais alta conta, já que congrega uma linhagem notável à uma sensibilidade indiscutível, elementos perpassados por uma imaginação que permite o entendimento dos fatos da vida por vias atípicas, pouco usuais.

Não nos esqueçamos que o diálogo estabelecido pelo Foguete com as demais personagens citadas anteriormente pauta-se na diminuição gradual do valor dos atos e sentimentos alheios. O que demonstramos até aqui é como um objeto pirotécnico passa a ter relevância à medida que deixa que todos os demais seres sejam diminuídos e inferiorizados. O grau de sua imprescindibilidade não possui precedentes e pode ser mensurado apenas pelo desejo dele de se mostrar como superior e único. Para ele “[...] ‘A única coisa que sustenta uma pessoa ao longo da vida é a consciência da imensa inferioridade de todos os demais, [...]’” (WILDE, 2006, p.47). Essa consciência faz com que a personagem não enxergue nada além de sua própria sensibilidade. Portanto, a motivação do Foguete é a vaidade e a ela acresce-se um egoísmo desmedido que alimenta a auto-percepção da personagem levando-a à ruína. Assim, Wilde explorou as potencialidades de uma personagem cuja representatividade e reverberância situam-se na representação do estado de afetamento em que os seres podem encontra-se caso lhes falte a consciência de sua prescindibilidade. Obviamente, o verbo constitui uma força ímpar que permitiu ser potencializada à medida que o Foguete considerou-se melhor do que os demais e, inegavelmente, mesmo de maneira avessa à pretendida, a personagem principal teve seu momento de esplendor.

Não se trata de discutirmos aqui a solidão como sanção à conduta da personagem. Essa perspectiva punitiva não foi a preocupação essencial de Wilde. Ao abordarmos sumariamente a exploração da punição temos que estar cientes que os contos de fadas, de uma maneira geral,

[...] dão a entender que uma vida compensadora e boa está ao alcance da pessoa apesar da adversidade – mas apenas se ela não se intimidar com as lutas arriscadas sem as quais nunca se adquire a verdadeira identidade. [...] As histórias também advertem que aqueles que são temerosos e tacanhos a ponto de não se arriscarem à autodescoberta devem se contentar com uma existência enfadonha – se um destino ainda pior não recair sobre eles. (BETTELHEIM, 2007, p.34)

Antes de tudo, a narrativa “O Foguete Notável” trata de uma profunda autoconfiança, que excede a racionalidade, subverte a perspectiva comum a que Bettelheim se refere, e que ainda ganha vasão de acordo com as necessidades do Foguete de afirmar seus valores como sujeito ficcional sensível, emotivo e de imaginação prodigiosa. Tais considerações nos levam a perceber que não é a possibilidade de um destino nebuloso e cheio de agruras que afeta o Foguete, mas sim o próprio discurso dele ao tentar se impor frente aos demais sujeitos agenciados estilisticamente para compor o conto de fadas de Wilde. Assim sendo, a pena aplicada ao Foguete se deu ao longo da narrativa, porque ele viu-se compelido a afirmar-se como sujeito mesmo quando a autoafirmação não era exigida ou posta à prova. Desse modo, não há algozes que validem ou refutem o comportamento da personagem central, pois, se ela padece, isso ocorre por iniciativa própria e a ruína somente existe se considerarmos a solidão como castigo.

Nesse sentido, há que se considerar a vaidade não como elemento destrutivo, princípio corruptor ou pomo da discórdia. Ao contrário, ela engendra toda a construção imagética e discursiva a que temos acesso para caracterizar o Foguete como um sujeito ficcional cujo valor não é construído pelos outros, mas a partir deles. A vaidade surge, sobremaneira, *como modus operandi* a uma personagem capaz de se autopreservar, mesmo quando essa preservação exige a destruição do caráter das demais personagens. Logo, a vaidade não segue a égide da moral ou dos bons costumes, ela é um fim em si mesma e, por isso, não exige menos do que as personagens podem oferecer, ela se adequa às necessidades e subverte o discurso didático quando este tende a bloquear a percepção das ações e dos fatos restringindo-os a um devir que culmina com o arrependimento e/ou uma possível punição.

No conto “O Amigo Devotado” o poder do verbo também se manifesta na utilização do discurso das personagens, e esse discurso também é decisivo para a compreensão das motivações delas. Assim como no conto anteriormente trabalhado, as personagens tendem a ser afetadas pela manipulação intencional do verbo em forma de

discurso e este último surge por meio das personagens antropomorfizadas. A narrativa “O Amigo Devotado” é contada por um Pintarroxo a um Rato d’Água e serve para ilustrar a visão que aquele quer demonstrar a este a respeito do valor de uma amizade verdadeira, o relato feito inicialmente em terceira pessoa por um narrador desconhecido cede lugar ao relato do Pintarroxo. Aqui temos que ressaltar que Wilde agencia dois animais, uma ave e um rato, para que a história de um rico moleiro chamado Hugo e de seu amigo, o pequeno Hans, seja contada. Nesse sentido, não poderíamos deixar de salientar que há uma inversão na perspectiva da construção da narrativa, isso ocorre, pois, é mais comum que encontremos narrativas em que os seres humanos se façam valer de animais para discorrer acerca do comportamento de outros homens. Na narrativa em questão os animais se fazem valer do comportamento dos seres humanos para tocar em temas que envolvam o comportamento de outros animais.

A perspectiva fabular às avessas acaba por priorizar o discurso antropomorfizado dos animais para discutir o comportamento irracional de certos seres humanos. O conto, então, revitaliza a utilização do verbo permitindo que seres tidos como irracionais possam demonstrar sua argúcia quanto ao trato do comportamento dos seres tidos como racionais. Partamos das constituições identitárias de Hugo e de Hans para procedermos à análise das motivações de tais sujeitos ficcionais. Para tanto devemos recorrer ao diálogo inicial entre o Pintarroxo e o Rato d’Água:

[...] ‘Era uma vez’, disse o Pintarroxo, ‘havia um amigo honesto chamado Hans’. ‘Ele era muito distinto?’, pergunto o Rato d’Água. ‘Não’, respondeu o Pintarroxo, ‘não creio que ele fosse nem um pouco distinto, exceto pela espécie de coração que possuía e por seu rosto redondo, engraçado e bem humorado. Vivia sozinho numa pequena cabana e trabalhava todos os dias no jardim. Em toda aquela parte da cidade não havia nenhum jardim tão adorável quanto o dele.’ (WILDE, 2006, p. 32)

Nesse diálogo, as personagens estabelecem os primeiros elementos composicionais para que sejamos capazes de discorrer acerca da motivação do pequeno jardineiro. Isso porque, no fragmento, há a sinalização da simplicidade da personagem em duas esferas essenciais: a esfera do ser e a esfera do estar. Sabemos que Hans é um sujeito ficcional cuja distinção centra-se nas ações, ele é honesto e vive dos frutos que seu jardim lhe dá, então, podemos supor, que se trate de uma personagem, até certo ponto, digna de riso – devido ao rosto redondo –, mas que também é reconhecida pelo trabalho que desenvolve em seu jardim. Temos, dessa maneira, a simplicidade da vida aliada à nobreza das ações. Em

contrapartida, Hugo caracteriza-se por ser o contrário do pequeno jardineiro, tanto em termos físicos quanto atitudinais, pois era corpulento e rico, e adorava fazer-se valer de sua amizade com Hans para adquirir alguma vantagem. No texto temos

[...] ‘O pequeno Hans tinha grandes amigos, mas o amigo mais dedicado de todos era o corpulento Hugo, o Moleiro. De fato, o rico Moleiro era tão dedicado ao pequeno Hans que nunca deixava o jardim sem antes se inclinar por sobre o muro e apanhar um grande ramalhete, ou um monte de ervas aromáticas, ou encher os bolsos de ameixas e cerejas, quando eram as frutas da época’. ‘Amigos de verdade devem ter tudo em comum’, o Moleiro costumava dizer, e o pequeno Hans concordava sorrindo, orgulhoso em ter um amigo com ideias tão nobres.’ (WILDE, 2006, p. 32-33)

No excerto, marcado pela ironia referente à amizade mascarada pelo interesse, notamos que o pequeno jardineiro vale pelo que pode oferecer, ao passo que o moleiro vale pelo peso daquilo que pode dizer. Assim sendo, ressaltamos que Hans é ludibriado pelas belas palavras de Hugo, ou seja, este manipula a amizade por meio da utilização de argumentos sob os quais o outro deixa-se convencer. Assinalemos que a ingenuidade do jardineiro é o fator preponderante para que o Moleiro corpulento consiga prosseguir em sua calculada espoliação. Nesse sentido, podemos dizer que o pequeno jardineiro viveu razoavelmente bem durante a primavera, o verão e o outono, pois, com a chegada do inverno ele padeceu sozinho sem receber nenhuma visita ou ajuda oriundas do amigo dedicado. Para justificar sua ausência o Moleiro alega que

‘[...] 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 que estou certo. Por isso devo aguardar até que chegue a primavera, e então farei uma visita, e ele poderá me oferecer uma grande cesta de primulas, o que o deixará muito feliz.’ (WILDE, 2006,p.33)

Ponderamos que o abandono, assim como o discurso, são calculados para surtirem efeito apenas quando necessários. Isso nos leva a crer a amizade existente entre as personagens apontadas não passa de uma relação mercantil, coberta pelo pálio diáfano da mentira. Da mesma maneira, podemos julgar que a relação de amizade entre as personagens é e apenas um pretexto criado por Hugo para conseguir vantagens sobre Hans e isso demonstra o grau de frieza a que se submete o moleiro em se tratando de manipular a bondade oferecida pelo jardineiro. Hugo crê tão fortemente que está fazendo um bem a Hans não visitando-o que sequer cogita a possibilidade de oferecer-lhe qualquer ajuda, pois, ao ajudar estaria contribuindo para a corrupção do amigo e isso seria impensável

considerando-se a devoção de o Moleiro julgava ter pelo jardineiro. A natureza de Hans preocupa tanto a Hugo que ele chega a dizer que

[...] ‘Eu certamente não permitirei que a natureza de Hans seja arruinada. Sou seu melhor amigo e sempre o vigiarei, e cuidarei para que nunca seja levado em tentação. Além do mais, se Hans vier aqui, pode ser que ele me peça um pouco de farinha a crédito, e isso eu não posso fazer. Farinha é uma coisa e amizade é outra, elas não devem ser confundidas porque não são o mesmo e significam coisas completamente distintas. Todo mundo pode ver isso.’ (WILDE, 2006, p.34)

O discurso do Moleiro não tem a intenção de demonstrar nenhuma preocupação com o jardineiro, apesar dessa preocupação surgir em primeiro plano ela apenas se configura como um estratagema para que a intenção real seja posta a mostra. De fato, o que importa para Hugo é que Hans não utilize a mesma arma que o próprio Hugo utiliza: a amizade. Isso porque, o Moleiro não deseja ser que seus bens sejam partilhados em favor de uma simples dedicação. A unilateralidade da ação criada por Hugo não prevê que Hans usufrua que algo que não lhe pertença, mesmo que a amizade permita-lhe dispor dos bens do amigo quando e como quiser. Há, então, dois pesos e duas medidas, o que serve para um não serve para o outro, mesmo que a amizade seja comum aos dois.

Consideremos que o raio de ação dessas personagens é delimitado pelo valor que cada uma estabelece para a amizade, de modo que, as ações dependem do quão empenhadas estão as personagens em agradar o próximo visando algum retorno. Cada uma a seu modo vai utilizar a amizade para obter o melhor do outro, para Hans, o melhor de Hugo é o reconhecimento da amizade e de seu valor como ser; para Hugo o melhor de Hans está nos produtos advindos do jardim e na força laboral do jardineiro. A situação entre as personagens tende a se agravar quando o Moleiro promete presentear o jardineiro com um carrinho de mão, a partir daí, os traços mercantis passam a tornar-se mais notórios no comportamento de Hugo. Tanto que o Moleiro chega a considerar que

[...] ‘É verdadeiramente digno de nota como uma boa ação sempre produz outra. Eu lhe dei meu carrinho de mão e agora você vai me dar a prancha. Naturalmente, o carrinho de mão é muito mais valioso que a prancha, mas, sinceramente, a amizade nunca menciona essas coisas.’ (WILDE, 2006, p.36)

Pelo exposto percebemos que a amizade passa a ser compreendida por uma perspectiva utilitária, de modo que, o valor das ações passa a ser mensurado pelo valor que os objetos de troca têm. Nesse sentido, o valor das ações é proporcional ao valor dos objetos pretendidos, bem como o valor da amizade é proporcional ao valor que os seres

ficcionais podem ter ou aparentar ter. Partindo disso, é possível considerar que o verdadeiro amigo é aquele que tem consciência da grandeza ou da pequenez daquilo que irá oferecer e, a partir disso, direcionará suas ações para melhor lucrar com a amizade estabelecida.

As motivações das personagens, então, estariam ligadas aos objetivos e razões inerentes a esse processo de análise praticamente contábil de valores positivos e negativos, que, unidos, gerariam um balanço positivo para apenas uma parte. Desse modo, comportar-se em uma relação destas exige a renúncia a certos preceitos morais, já que apenas uma parte poderá se beneficiar e o segredo da duração da relação reside, justamente, em permitir que a outra parte pense que o lucro será dividido, mesmo que isso não ocorra. Portanto, a sinceridade entre as partes é apenas mais um dos elementos a serem manipulados a fim de se obter sucesso, já que ela lida com a honestidade e com a verdade como recursos fundamentais. Por isso o Moleiro faz questão de ser sincero com o jardineiro, pois

[...] ‘No meu entender’, disse o Moleiro, ‘você é muito preguiçoso. Realmente, considerando que eu vou lhe dar meu carrinho de mão, penso que você deveria trabalhar mais. A preguiça é um grande pecado e eu certamente não gostaria que nenhum de meus amigos fosse preguiçoso ou indolente. Você não deve se aborrecer por eu falar francamente. É claro que eu nem sonharia em dizer isso se você não fosse meu amigo. Mas qual a vantagem da amizade se alguém não pode dizer exatamente o que pensa? Todo mundo pode dizer coisas encantadoras e tentar agradar e lisonjear, mas um amigo sincero sempre diz coisas desagradáveis e não se importa em causar sofrimento. Na verdade, se ele for mesmo um amigo sincero, prefere agir dessa forma, pois sabe que assim faz o que é certo.’ (WILDE, 2006, p.38)

Assim a linha que separa a lisonja do escárnio é tênue, e tende a deixar de existir quando a necessidade de se obter vantagem é maior que uma dor de consciência. Assim, esquece-se a amabilidade quando o sofrimento é mais útil à consecução dos objetivos. Há que se considerar que a dor surge como recurso decisivo para que um amigo se sinta responsável pelo outro, tanto é assim que Hugo procura Hans em uma noite de tempestade para que o jardineiro busque por um médico para socorrer o filho do Moleiro. Hans sai na escuridão sem o auxílio de lanterna, salva o filho do amigo e morre afogado. A perda é sentida de maneira bastante peculiar pelo Moleiro como podemos notar em

[...] ‘Uma grande perda para mim acima de tudo’, [...]. ‘Ora, tinha praticamente dado a ele meu carrinho de mão e agora realmente não sei o que fazer com aquilo. Está atrapalhando muito em casa e encontra-se em tão mau estado que não conseguirei nada por ele se o vender. Certamente terei mais cuidado em não

oferecer mais nada novamente. A pessoa sempre sofre por ser generosa.’
(WILDE, 2006, p.41)

No excerto acima notamos que a preocupação do Moleiro centrava-se sobre o destino a ser dado ao carrinho de mão, pois, com a morte de Hans, o objeto velho estaria atrapalhando a vida do Moleiro. Temos, então, que nem a pós a morte, Hans passa a ser visto de maneira digna por Hugo, ao contrário, é lembrado como aquele que recebeu um presente e que não foi capaz sequer de cuidar dele, causando transtorno.

Pensando nas motivações das personagens Hans e Hugo elas surgem de modo claro após selecionarmos o discurso do Moleiro. Isso porque percebemos que o primeiro agia de maneira despretensiosa e ingênua, motivado pela generosidade, uma generosidade que fora explorada e mal recebida pelo Moleiro. Este, por sua vez, movido pela devoção a si mesmo, consegue iludir aquele, retirando dele o pouco que possuía, sobretudo por inveja. O sacrifício pela amizade é apenas da parte do jardineiro, já que ele doa a própria vida pelo bem estar daquele que julgava ser seu melhor amigo. Ao compararmos as duas personagens às demais analisadas até aqui, percebemos que o amor continua a reger as ações entre todas elas, mas, obviamente, esse amor não surge sozinho. O Príncipe Feliz, o Andorinha, a Rouxinol, o Gigante, O Foguete Notável, Hans e Hugo agem sob a égide de um profundo amor, o que distingue essas personagens são as maneiras como eles manifestam esse sentimento, e como essas maneiras de amar que temos apontado até aqui sob a forma de motivações surgem para nós nos contos de fadas wildianos. Sabemos que motivar-se é estabelecer um conjunto de objetivos e razões para obtermos determinado resultado. Tendo isso em vista, é necessário que ressaltemos que ao mesmo tempo “[...] *que defendem aspirações tradicionais (por fama e fortuna, acima de tudo), os contos de fadas podem também agir como quintas-colunas, minando a partir de dentro, no próprio ato de transmitir, os ensinamentos convencionais.*” (WARNER, 1999, p. 451). Desse modo, grosso modo, os contos de fadas de Wilde trabalhados até aqui nos revelam sujeitos ficcionais que agem por esperança, altruísmo, egoísmo, vaidade, generosidade e inveja, e estas motivações nada mais são que desdobramentos do sentimento inicial: o amor. As cinco narrativas trabalhadas até aqui nos conduziram por entre as quintas-colunas da arquitetura textual wildiana e a pedra fundamental dos contos, mesmo sob múltiplos e engenhosos desdobramentos, é o amor, nutrido pelo descontentamento das personagens consigo próprias, com as demais personagens, com o tempo em que se encontram e com o

espaço por elas ocupado. Assim sendo, os valores dos sujeitos ficcionais engendrados decorrem da percepção do valor que o amor desempenha em cada situação.

CONCLUSÃO

O TRIUNFO DA BELEZA E A BUSCA PELO ABSOLUTO

[...] A arte começa com a decoração abstrata, com um trabalho puramente imaginativo e agradável, aplicado ao irreal e ao não existente. Esta é a primeira etapa. Depois a Vida, fascinada por esta maravilha, solicita sua entrada no círculo encantado. A arte toma a vida entre seus materiais toscos, cria-a de novo e torna a modelá-la em novas formas e com uma absoluta indiferença pelos fatos, inventa, imagina, sonha e conversa entre ela e a irreabilidade a intransponível barreira do belo estilo, do método decorativo ou ideal. A terceira etapa se inicia, quando a Vida predomina e atira a Arte ao deserto. Esta é a verdadeira decadência e é por isso que sofremos atualmente.²⁸

Oscar Wilde

Ao longo do percurso desse trabalho percorremos caminhos nos levaram a discutir e delimitar as motivações das personagens nos contos de fadas criados por Oscar Wilde em 1889 e que compõem a obra *O Príncipe Feliz e outras Histórias*. Para que as motivações surgissem de modo mais explícito resolvemos partir das ações dos sujeitos ficcionais, pois percebemos que a partir delas poderíamos estabelecer e esclarecer os porquês de certos comportamentos, levantando e analisando um profícuo conjunto de objetivos e razões.

De fato, a escolha mostrou-se plausível à medida que os contos “O Príncipe Feliz”, “A Rouxinol e a Rosa”, “O Gigante Egoísta”, “O Foguete Notável” e “O Amigo Devotado” exploraram muito mais que simples respostas aos porquês das ações dos sujeitos ficcionais, tais textos mostraram complexas relações entre as personagens, relações às quais faremos uma referência final a fim de apontarmos uma nova congruência entre esses textos. Ao dizermos “nova” o fazemos, pois, a congruência inicial revelada por nossa pesquisa reside no fato de haver em todos os contos uma perspectiva sacrificial que coaduna todas as personagens analisadas. Assim sendo, é a morte das personagens que nos revelará as motivações primárias das mesmas, ou seja, os elementos fundadores das ações que são inerentes a todas as personagens engendradas por Wilde para os contos de fadas supramencionados.

²⁸ Fragmento do ensaio “A Decadência da Mentira”, de 1891.

Tzvetan Todorov (2011) em uma obra que versa sobre a vida e a obra de Oscar Wilde, Rainer Maria Rilke e Marina Tsvetaeva leva-nos a compreender como esses autores buscaram o entendimento da vida a partir de uma ótica que prioriza o belo, a arte e o valor dos sentidos. Ao tratar de Wilde, Todorov explora a perspectiva sacrificial como fonte de expressão da beleza, uma beleza que caminha lado a lado com a morte. Ao explorar o conteúdo dos contos de fadas reunidos na obra *O Príncipe Feliz e outras Histórias*, o pesquisador sumariza que a ação das personagens se liga invariavelmente à morte delas e ao amor que elas dedicam às demais personagens. Percebe-se nos contos que

[...] o príncipe-estátua se sacrifica por aqueles a quem ama – os doentes, os famintos, os miseráveis – ao oferecer-lhes seus ornamentos; em seguida, a estátua é desmontada e fundida. Por sua vez, a andorinha se sacrifica pelo príncipe, permanecendo a seu redor quando chega o inverno: ela o ama demais para deixá-lo. *O rouxinol e a rosa* traz uma ligeira variação ao tema: o rouxinol se sacrifica por amor a um Estudante, para que esse possa oferecer uma rosa vermelha àquela a quem ama; assim, ele deixa seu sangue escoar na rosa cujo espinho transpassou seu coração. Mas o Estudante, por sua vez, não se sacrifica por sua bem-amada: quando esta o rejeita, ele atira fora a rosa e se decide prosaicamente a se dedicar a sua vida profissional. O rouxinol é, nesse caso, o único a acreditar que “O amor vale mais do que a vida”, [...]. Em *O Gigante Egoísta*, o gigante, arrependido, morre ao descobrir o amor de uma criança, que não é senão Cristo, a própria encarnação do amor que conduz ao sacrifício. Hans, em *O amigo devoto*, morre por ter sido demasiado generoso, demasiado amante relativamente àquele a quem crê ser seu amigo, o rico e duro moleiro. (TODOROV, 2011, p.71-72)

A visão do pesquisador não incluiu o sacrifício do Foguete do conto “O Foguete Notável”, em que tal objeto pirotécnico morre amando a si mesmo e não percebe que sua morte ajuda, mesmo que involuntariamente, a alguns meninos que desejavam aquecer uma chaleira. Da mesma forma, o pesquisador não trata do caso do Foguete e tende ainda a sumarizar a motivação primária dos sujeitos ficcionais dos contos, na medida em que estabelece como elemento principal a dedicação amorosa. Para Todorov, a beleza da obra wildiana reside na compreensão da morte como companheira da vida e do amor, e a percepção do absoluto na vida derivaria do entendimento do valor da morte como fonte de compreensão do amor. Todavia, ao amor ligam-se outros dois elementos que perpassaram as ações dos sujeitos ficcionais e que não são nem mais nem menos importantes que ele e que compõem aquilo que chamamos de *estrutura motivacional ternária*.

Ao tratarmos de uma estrutura ternária estamos nos referindo à ocorrência da união de três elementos que interagem para a determinação das motivações das personagens. Dessa maneira, temos que ter em mente que esses três elementos coadunam-se e a junção

deles nos revela o conjunto de razões e objetivos que tanto analisamos na presente dissertação. Logo, ao apontarmos as motivações das personagens nos contos escolhidos, fomos impelidos a percorrer, invariavelmente, a seara semeada pelo amor acrescido de mais dois elementos: a fé e a esperança.

Fé, esperança e amor são os três elementos que estabelecem o que denominamos de *estrutura motivacional ternária*, e todos os sujeitos ficcionais analisados em nosso trabalho pautam suas ações nessa estrutura tríplice, nessa *tríplice-aliança*. Assim sendo, temos que encarar o sacrifício e a morte nada mais sendo que a expressão máxima do amor, como desdobramentos desse elemento composicional e estrutural. Na mesma linha de raciocínio, podemos considerar o sacrifício e a morte como reflexos da caridade de certos sujeitos ficcionais para com seus semelhantes, o que também nos leva a considerar a estrutura motivacional ternária sendo composta pela *fé, esperança e caridade*.

Há que se ponderar que os conceitos que circundam essa tríplice aliança poderiam suscitar certo cunho religioso, o que não é prejudicial ao trabalho tendo em vista que símbolos religiosos como o Paraíso e a figura de Jesus Cristo foram notoriamente utilizados por Wilde nos contos escolhidos por nós para a consecução de nossos apontamentos. Porém, como dissemos ao longo de nossas análises, não é essa a vertente que nos interessa, mesmo que ela esteja presente nas narrativas. Afinal, a construção ideológico-imagética que recobre tais símbolos é inegavelmente artística, plural e multiforme, assim como os signos agenciados para que tais símbolos se sustentem e sejam revitalizados ao longo das eras. Ressaltemos, então, que os conceitos que seguimos a respeito dos elementos de nossa estrutura ternária são genéricos em essência e seguem a égide da objetividade, ou seja, compreendidos de modo mais claro possível tendo em vista sua pluralidade simbólica. Para a fé atribuímos a noção de uma profunda crença em algum ser ou dogma, podendo ela ser raciocinada ou impetuosa e impulsiva. A esperança configura-se como um desejo de algo vir a existir, a potencialidade da existência.

Logo, percebemos que os sujeitos ficcionais das narrativas analisadas sofrem não apenas por amar, eles sofrem por crer e por desejar que algo se torne possível. Assim, devemos lembrar que o Príncipe Feliz crê que a condição dolorosa e angustiante dos miseráveis deriva da inaptidão de certos homens de demonstrar seu amor, ele deseja fortemente mudar a condição dessas personagens e para que isso ocorresse ele recorre ao Andorinha que crê em sua nobreza e deseja ajudá-lo a minorar a dor daqueles sofredores. Ambos amam, cada qual a seu modo, e utilizam o sacrifício como forma de caridade, o

Príncipe sacrificando-se pelo povo e o Andorinha sacrificando-se pelo Príncipe. Nesse aspecto, há que lembrarmos que o engendramento do sacrifício pelos sujeitos ficcionais não visava o alcance de um paraíso eterno, mas sim o término da condição degradante dos miseráveis. De acordo com Todorov (2011),

[...] é a própria condição humana que possui em seu íntimo uma dificuldade que os homens tentam superar. Os meios de fazê-lo não existem em número ilimitado; [...]. A dificuldade está em que os seres humanos ao mesmo tempo dispõem de uma existência finita e são dotados de uma consciência aberta ao infinito. A arte abre ao infinito. Eles podem tudo englobar, analisar o Universo inteiro e a eternidade, e ao mesmo tempo sabem que somente são uma partícula minúscula e dispersa de poeira deste Universo, ocupando aí somente uma ínfima fração do seu desenrolar temporal. Eles não podem deixar de constatar o contraste entre a felicidade imaginada por seu espírito e a mediocridade de um grande número de suas experiências. (TODOROV, 2001, p. 255)

Assim, percebe-se que a saída para a condição em que se encontram os homens muitas vezes deriva da relação estabelecida entre os homens e a arte, e ela dispõe dos elementos necessários para que o ser humano seja capaz de re(ler) seu entorno e perceber até que ponto pode ir para deixar de ser compreendido como uma mera poeira minúscula. Dessa maneira, a arte configura-se como uma instância significativa plural capaz de mostrar ao ser humano que ele é o responsável pelo desenrolar espaço-temporal do próprio destino. Obviamente, não se trata de uma válvula de escape, ao contrário, ela pode gerar apenas o despertar necessário para que o próprio ser humano estabeleça os rumos das suas próximas ações. Não se trata, então, de tratar a arte como um recurso final, mas como um elemento que se coaduna à vida e a partir dessa simbiose permite que a vida possa ser compreendida a partir de parâmetros que extrapolem os limites das construções ideológicas às quais os homens têm acesso quando nascem e que, com os quais, podem concordar ou discordar.

O comportamento do Príncipe e do Andorinha permite que discutamos, sumariamente, a respeito da noção de heroísmo nos contos da obra para *O Príncipe Feliz e outras Histórias*. Isso porque tais sujeitos ficcionais figuram em primeiro plano na narrativa “O Príncipe Feliz” e essa visibilidade gera certa expectativa em se tratando da nobreza das ações deles. Há que considerarmos que o reconhecimento da nobreza das ações dos sujeitos em questão não surge de modo imediato e tampouco de modo tardio. Sabemos também que o conceito de herói varia ao longo das eras e de acordo com a necessidade dos homens de estruturarem seu pensamento e comportamento, desse modo,

criam-se figuras cujo potencial de superação de suas limitações excede em muito o da maioria dos seres, e, essa distinção, tende a personalizar determinadas figuras elevando-as a esferas comportamentais diferenciadas, fato que permite julgarmos como nobres determinadas ações em detrimento de outras.

Na introdução desse trabalho apontamos um conceito de herói que nos é decisivo: o de um ser que conseguiu superar suas limitações e, a partir disso, encontrou formas válidas de vida. Aplicando o conceito ao conto supramencionado, vemos que a utilização de seres antropomorfizados gera a criação de novos parâmetros a respeito de heroísmo, pois uma estátua e um pássaro passam a agir em prol de uma cidade, ao passo que os homens que seriam responsáveis por cuidar dos habitantes sequer demonstram interesse pelo povo. Nesse sentido, os heróis passam a ser duas personagens limitadas fisicamente e que superam seus limites corpóreo-carnais visando minorar a dor de um sem número de miseráveis. O herói, nesse caso, seria o ser que se sacrifica pelos demais mesmo quando eles sequer saibam quem os está ajudando, e essa perspectiva de ajuda-cega inclui o sacrifício da vida como fonte de manifestação de um profundo amor pelo próximo, um amor que, no caso, observado, não gera um efeito que perdure, já que a dor é apenas minorada, ou seja, a hemorragia é apenas estancada e não combatida. Assim, podemos aventar a possibilidade de construir uma noção de herói que não espere por reconhecimento um herói que cuja individualidade está a serviço de uma coletividade, mas essa última não garante a sobrevida das ações empregadas pelo herói, fato que nos revela que a identidade do herói tende a esfacelar-se à medida que perde sua força, justamente por não extrapolar o subjetivismo coletivo. Isso é reforçado por Meletínski (2002), para ele

[...] o fato do herói figurar em primeiro plano e ter papel especial no enredo – papel esse que determina o desempenho das outras personagens – e o aprofundamento dos traços específicos do herói dão-se paulatinamente, de modo que a personalização (enquanto emancipação do herói que se distingue do coletivo) pode ocorrer relativamente tarde e até aquele momento o herói permanece na órbita do subjetivismo coletivo. (MELETÍNSKI, 2002, p.47)

De acordo com essas considerações, o reconhecimento da esfera coletiva surge de modo gradativo. Todavia, o Andorinha e o Príncipe não são reconhecidos pelos seres humanos ficcionais a que ajudaram, mas por Deus e pelos mensageiros celestes dele. Tal fato leva-nos a crer que a ave e a estátua-homem foram heróis de si mesmos, sujeitos imbuídos de nobreza atitudinal, mas que não obtiveram reconhecimento coletivo, obviamente, é o que menos interessa, já que o reconhecimento não era o objetivo primário

deles. O amor ao próximo é a motivação e é a partir desse amor que eles morrem, eles creem na necessidade de felicidade alheia não se importando com a própria, anulando-se para que outros sobrevivam e buscando o absoluto pela entrega à morte como representação máxima de beleza.

Do mesmo modo que o Andorinha e o Príncipe, a Rouxinol é motivada pela crença de ter encontrado a forma verdadeira do amor, ela, então, renuncia à própria vida em prol do amor ao Estudante, que sequer reconhece o ato da ave. Ela deseja que o Estudante possa ser correspondido em seu amor, mas ele – após ser rejeitado pela amada – decide entregar-se aos estudos. A rosa forjada pelo sangue da Rouxinol passa, das mãos do Estudante para a sarjeta, sendo destruída pela roda de uma carruagem. Parece-nos, à primeira vista, que tudo foi inútil, no entanto, o valor do ato sacrificial não pode ser mensurado pela incapacidade do estudante de se reerguer frente a um pequeno tropeço ou capricho do destino. Tal consideração nos leva a crer que o belo advindo do ato de morrer não minora a frustração do Estudante, mas dá-nos a dimensão do que realmente parece importar na narrativa “A Rouxinol e a Rosa”: a busca pelo sentimento absoluto de compreensão da vida, que estaria ligado, invariavelmente, à compreensão do valor da morte e do nada, porque

[...] se procurarmos o absoluto encarnado em estado puro, depararemos com a morte e o nada: o vivo é forçosamente imperfeito e perecível. Isso explica a predileção do imaginário humano pelos estados extremos: eles constituem o símbolo mais seguro do absoluto. O sacrifício do amante – ou do amado – prova a qualidade do amor. Ora, pode-se conhecer a plenitude no interior do nosso mundo finito. [...] o absoluto não está já aqui, fora de nós, pronto para que se venha colhê-lo, devendo ser fabricado a todo o instante: o acaso de um encontro torna-se a necessidade de uma vida, mas pode desaparecer tão rapidamente quanto surgiu. O absoluto ao qual temos acesso não é qualitativamente diferente do relativo, é apenas um estado mais denso e depurado. (TODOROV, 2011, p.320)

Nesse sentido, podemos estabelecer que a condição para atingir o absoluto passa pela morte e também pela percepção de que o nada é, muitas vezes, o único elemento a que as personagens podem recorrer para compreenderem a si mesmas, às demais personagens, o espaço e o tempo. Quando tocamos nesse ponto, temos que ressaltar que o nada surge como recurso final de reconstrução identitária, utilizado quando os seres ficcionais – combalidos em sua maioria, ou mortos – desejam reconstruir o pouco que ainda lhes resta como forma de atingirem uma percepção mais aguçada acerca da vida, partindo para o nada como forma de alcançarem o absoluto da compreensão. Necessariamente, esses

sujeitos ficcionais, ao lançarem-se ao nada, deparam-se com outras formas de apreciação e compreensão que também passam a ser encaradas como reflexões artísticas da realidade. Refletir artisticamente a respeito do devir que instaura a existência é uma das formas encontradas pelos homens, e também pelos sujeitos ficcionais engendrados por Wilde, para compreender o absoluto.

O feitio das ações da Rouxinol é, antes de tudo, marcado por uma obstinação ímpar, uma obstinação que conduz a personagem à morte e ao nada. Podemos ponderar que ela age tocada pelo sentimento e isso tende a impulsionar um comportamento que reitera a supervalorização do amor do Estudante em detrimento do próprio amor. A respeito dessa obstinação ressaltamos que

[...] é claro, até certo ponto, o caráter obstinado do herói, que modela a consequente emancipação da personalidade, expressa naturalmente um aspecto dela, mas mesmo assim a trans- e a superpersonalidade dominam, e os efeitos “coletivos” do herói são tão imediatos que não há vestígio de “obrigação” ou de “reflexão”. (MELETÍNSKI, 2002, p. 67)

Pelo exposto, torna-se possível reforçar que à figura da Rouxinol podemos vincular dois elementos atitudinais de relevância considerável, a motivação (já explorada) e a condição de realizar seu ato de amor, além da obstinação já apontada. A condição reside em obter proveito do ambiente para potencializar o valor do sacrifício, afinal a Rouxinol impele a rosa branca a tornar-se vermelha à medida que oferta o próprio sangue. A oferta configura-se como manifestação do desejo imediato de fazer com que o Estudante pare de sofrer por aquela a quem ama, assim, o ato individual da ave passa a figurar no âmbito coletivo, já que simboliza todo o sacrifício aceito em prol de outros sujeitos. Nesse sentido, a personalidade e as ações da personagens permitem que ela seja reconhecida como heroína de uma individualidade, e esta individualidade universaliza-se promovendo a supervalorização do pesar e da morte como forma de compreender o absoluto e a beleza. A rouxinol, portanto, engendra um amálgama comportamental que nos permite ter contato com uma síntese universalizante do amor, já que, partindo de um ato individual, ela atinge a fulgurância do clamor coletivo.

Tão relevante quanto o amálgama comportamental da Rouxinol, é aquele que reside na figura do Gigante, do conto “O Gigante Egoísta”. Isso porque a constituição identitária dele sofre uma ruptura significativa à medida que ele percebe-se tocado pelo valor do amor ao próximo. Antes, tal personagem acreditava que a única coisa que tinha real importância

em sua vida era o jardim que possuía, o que a levou a erguer um muro que inviabilizava o raio de ação das demais personagens. Depois que as crianças conseguiram romper a interdição imposta pelo Gigante ele percebe que não havia mais razões para agir sob a égide do egoísmo, passando a agir motivado por um profundo arrependimento, um arrependimento que aos poucos se transforma em admiração. Essa ruptura é decisiva, sobretudo por configurar-se como a busca pessoal pela compreensão do absoluto a partir do nada, já que, nesse caso, o nada era o limite entre o egoísmo do Gigante e o desejo de liberdade e felicidade das crianças. Logo, o belo no conto reside na percepção da mudança comportamental e essa mudança leva o Gigante ao limite de suas percepções, sendo que ele passa a compreender a pequenez dos sentimentos contrários à felicidade, conduzindo-o ao absoluto, que no conto em questão, ganha a forma do Paraíso bíblico assegurado pela figura de Jesus Cristo.

Pelo exposto em “O Gigante Egoísta”, e considerando a perspectiva dialógica estabelecida entre a arte e a vida, podemos aventar que

[...] O mesmo ocorre com a arte. Mesmo havendo ruptura, [...] é verdade, porém, que a obra de arte, ao mesmo, tempo singular e universal, permanece como imagem eloquente da plenitude. A arte é mais uma revelação do ser; mesmo a arte mais destrutiva traz consigo forma e sentido. Sua vantagem suplementar – a da arte compreendida no sentido amplo, incluindo narrativas, imagens e ritmos – é de se dirigir a todas e todos, e de incitar discretamente cada um a se abrir para a beleza do mundo. Sua mensagem não se fixa num dogma religioso ou filosófico: propõe em vez de impor, respeitando a liberdade de cada um. (TODOROV, 2011, p.321)

Logo, faz-se necessário que percebamos que os sujeitos ficcionais – imbuídos do mesmo espírito libertador e contestador dos seres humanos – buscam o absoluto a partir da arte, e a arte conduz a percepção dos mesmos à beleza transcendental do sacrifício, da morte e do auto lançamento ao nada. Essa abertura a novas formas de percepção, bem como a novas estruturas identitárias exige que os sujeitos ficcionais estejam dispostos a entregarem-se, inevitavelmente, a esferas ideológicas e comportamentais que excedam as perspectivas comuns que associam o belo apenas à bondade e/ou que possam visar o absoluto como um produto de uma vida ordeira e bem conduzida. Dessa maneira, temos que ponderar que a perspectiva meritória baseada na bondade em detrimento da maldade e de suas possíveis variantes, nos contos de fadas analisados têm pouco lastro. Afinal, as motivações dos sujeitos ficcionais nos revelam que a bondade atinge a uma pequena parcela dos mesmos e, em sua, maioria, eles agem pautando-se na autopreservação de seus

interesses, motivando-se pela inveja, egoísmo e vaidade. Desse modo, o heroísmo residiria na percepção de que nem sempre serão encontrados modelos comportamentais que representem nossas convicções de nobreza e bondade, logo, o esfacelamento das relações humanas representado pelos sujeitos ficcionais nos permite a aceitar o surgimento de heróis egoístas e vaidosos.

Ao volvermos nossos olhares ao conto “O Amigo Dedicado” percebemos que a tríplice aliança ocorre de maneira díspar entre o pequeno Hans e o Moleiro Hugo. Enquanto Hans crê na amizade e devoção de Hugo, desejando compreender o que seria uma verdadeira amizade, o Moleiro crê apenas no valor de si mesmo, desconsiderando a nobreza atitudinal do jardineiro. Hugo deseja apenas a materialidade da amizade de Hans, assim, o Moleiro demonstra uma falsa amizade com o intuito de se beneficiar, obtendo proveito e lucro. Nesse sentido, o amor dedicado por cada um desses sujeitos encontra apenas um ponto de contato, que é a figura do moleiro. Parece-nos contraditório que a única interseção entre dois elementos diferentes não gere um terceiro, mas temos que ter em mente que a perspectiva sacrificial e amorosa atinge apenas Hans, que se dispõe a se sacrificar pelo filho do Moleiro. Este, todavia, não se sacrifica por ninguém além dele mesmo, rompendo com um laço de cumplicidade que deveria uni-lo ao pequeno Hans, criando o terceiro elemento, que seria a união das duas amizades.

Assim sendo, conclui-se que, para não conspurcar seus princípios de autosatisfação, o Moleiro tende a não se submeter a critérios externos para conduzir sua amizade, a não ser que eles sirvam para que ele consiga aumentar seus rendimentos na relação mercantil que estabeleceu com o pequeno Hans. O comportamento de Hugo sugere-nos o próprio comportamento da arte à medida que a

[...] obra de arte não deve se submeter a critérios externos, ela consiste numa consciência perfeita com si mesma – e é nesse sentido que a arte é modelo para a vida. “A arte é mais intensa forma de individualismo que o mundo jamais conheceu.” A obra só é bela na medida em que ela é, plenamente, si mesma. É porque se pode também dizer que o belo, a lei da arte, é superior a toda a outra categoria: situar a arte no cume das atividades humanas é justificado na medida em que ela é a melhor encarnação do belo. (TODOROV, 2011 p. 43)

Temos que considerar que belo compreendido a partir do comportamento de Hugo e de Hans prima pela não corrupção dos valores, tendo em vista que cada um age seguindo os desígnios da própria consciência, mesmo quando ela é manipulada e induzida ao erro. Nesse aspecto, há que se delimitar que não é o bem coletivo que está em jogo, mas as

potencialidades unas de cada indivíduo, ou seja, o potencial dos recursos engendrados por cada sujeito ficcional em se tratando de alcançar a plenitude, o absoluto. Aqui, os sujeitos em questão não precisam se entregar ao nada para modificarem suas linhas comportamentais ou constituições identitárias, eles precisam, apenas, mensurar o desejo de concretizar determinados objetivos e, a partir disso, começarem a agir, como verdadeiros heróis que advogam em causa própria. Assim sendo, são as ações que passam a mensurar o desejo dos sujeitos ficcionais de compreenderem o absoluto, a arte e a beleza. Da mesma maneira, são as ações capazes de erigir ou destruir figuras heroicas. Nesse sentido, o discurso desses sujeitos tende a ser compreendido como uma via de mão dupla, já que se presta tanto à aceitação quanto à subversão de certos padrões comportamentais e ideológicos que são sugeridos ou impostos aos sujeitos ficcionais. Logo, as ações e os discursos das personagens wildeanas objetivam, sobretudo, a condução das mesmas pela seara do absoluto, pelos campos da arte e pela senda da beleza.

Dessa maneira, os discursos configuram-se como elementos agenciados a fim de priorizarem e refletirem a individualidade de cada personagem, coadunando-se aos aspectos comportamentais e aos traços físicos. A identidade de cada sujeito esteticamente criado por Wilde, necessariamente, é influenciada pelo discurso dos demais sujeitos ficcionais envolvidos nas diegeses, de modo que, a aparência e a essência de tais sujeitos passam a ser modificada a partir da ótica dos outros. Nesse aspecto, o teor valorativo da ótica dos outros mostra-se como um elemento capaz de conspurcar a constituição identitária dos sujeitos ficcionais. Todavia, o argumento contrário também é passível de ser encontrado, pois, o egocentrismo dos sujeitos também é capaz de turvar o raciocínio e o comportamento desses sujeitos, como observamos em “O Foguete Notável”.

Nessa narrativa, Wilde constrói uma personagem cuja reverberância está centrada na desconstrução identitária das demais personagens, uma desconstrução que erige um padrão comportamental pautado na consciência de que todos os demais são inferiores. Assim sendo, o Foguete crê apenas no próprio valor e deseja fortemente que todos os demais reconheçam sua nobreza, de modo que, o único sacrifício notado é autoinfligido. Nesse sentido, temos que considerar que é a partir do discurso vaidoso que podemos perceber a constituição identitária egoísta do Foguete. Isso porque, ele apenas é capaz de sustentar uma postura austera à medida que encontra personagens que não refutam sua aparente imprescindibilidade e isso aponta-nos uma busca pelo absoluto e pela beleza que – assim como no caso de Hugo – não encontra seu cerne na própria entrega ao nada, mas

no lançamento ao nada das demais constituições identitárias a ele circundantes. Trata-se, portanto, de perceber-se como o centro das atenções e, a partir disso, delegar à demais personagens espaços à margem, espaços que não sejam capazes de conspurcar a figura central. A beleza do conto “O Foguete Notável” baseia-se na defesa de uma individualidade que é capaz de anular outras individualidades no entrono, e isso conduz à uma noção de absoluto que prima pela supervalorização da imagem de um eu em detrimento de outros eus. Se “[...] a imagem do herói, em sua dinâmica, é inseparável daquilo que poderia chamar-se provação ou vicissitude [...]” (MELETÍNSKI, 2002, p.117), o Foguete é a vicissitude antropomorfizada na figura de um objeto pirotécnico, bem como a perfeita síntese da provação, já que é tentado de todas as formas a acreditar que suas convicções não estavam corretas.

Nesse sentido, temos que apontar que a busca pelo absoluto adequa-se às constituições identitárias dos sujeitos ficcionais e que são eles que vão mensurar a intensidade ou a suavidade de seus discursos e ações. Da mesma maneira, a beleza surge de maneira díspar para cada sujeito e também adequa-se às ações e aos discursos, revelando manifestações proporcionalmente únicas, peculiares. O que demonstramos ao longo de nosso trabalho é que as motivações dos sujeitos ficcionais dos contos de fadas de Wilde é que elas surgem de modo mais claro quando nos propomos a ler as ações deles, e essas ações estão fundamentadas naquilo que chamamos de estrutura motivacional ternária que congrega fé, esperança e amor, sendo esse último elemento representado pelo sacrifício, entendido a partir da morte ou do suicídio.

Se o sacrifício surge, como dito anteriormente, como a primeira congruência entres os sujeitos ficcionais estilisticamente criados por Wilde, a fé e a esperança tendem a completar a tríplice aliança que rege as ações deles. Isso nos mostra que, dentre os três pilares que sustentam a ação dos sujeitos, não há um que seja mais ou menos relevante, tendo em vista que são distintos, complementares e interdependentes. Tal consideração também se aplica às motivações por nós analisadas, não há aquela que se mostre mais ou menos digna, pois, ao tratarmos da motivações nos contos de fadas de Wilde não podemos apequenar nossas perspectivas decidindo a respeito desta que pareceu mais ética ou daquela que mostrou-se irremediavelmente amoral. Como exploramos nas nossas análises, não é a moralidade que está em jogo, mas o comportamento artisticamente concebido, a partir do qual podemos construir novas perspectivas em busca da compreensão da vida, da morte e do absoluto, perspectivas que representam o triunfo da beleza, da arte e dos

sujeitos ficcionais que fazem do perpetuar e do romper o verdadeiro devir do comportamento humano.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, J. E. **A History of Victorian Literature**. USA: Blackwell Publishing, 2009.
- ARENDT, H. **A condição humana**; tradução de Roberto Raposo; introdução de Celso Lafer. – Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- _____. **A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar**. Tradução, Antônio Abranches, Cesar Augusto R. de Almeida, Helena Martins. – Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- BAKHTIN, M. M. 1895-1975. **Estética da criação verbal**. [tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão; revisão da tradução: Marina Appenzeller] . – 3 ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BECKSON, C. **Oscar Wilde: The Critical Heritage**. New York: Routledge, 2005.
- BETTELHEIM, B. **A psicanálise nos contos de fadas**. Trad. Aline Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. [tradução Adail Ubirajara Sobral] . – 10 ed. – São Paulo: Cultrix / Pensamento, 1997.
- CARTER, R. & McRAE, J. **The Routledge History of English Literature: Britain and Ireland**. New York: Routledge, 1998.
- COELHO, N. N. **O Conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos**. – São Paulo: DCL, 2003.
- DAVIS, R. & SCHLEIFER, R. **Contemporary literary criticism: literary and cultural studies**. – 4 ed. – USA: Longman, 1998.
- DELUMEAU, J. **O que sobrou do paraíso?**; tradução Maria Lúcia Machado. – São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DE MAN, P. The Rhetoric of temporality. In: ADAMS, H. & SEARLE, L. **Critical theory since 1965**. Florida: Florida State University Press, 1986.
- DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral**; [tradução Helder Godinho]. – São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ECO, U. **História da Beleza**. [tradução Eliana Aguiar] . – Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. **História da Feiúra**. [tradução Eliana Aguiar] . – Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ELLMANN, R. **Oscar Wilde**. Trad. José Antônio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- GIRARD, R. The sacrificial crisis. In: ADAMS, H. & SEARLE, L. **Critical theory since 1965**. Florida: Florida State University Press, 1986.
- HABIB, M. A. R. **A History of Literary Criticism: from Plato to the present** . USA: Blackwell Publishing, 2005.

HERMAN, D. **The Cambridge Companion to Narrative**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**; tradução Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MORIN, E. **Amor, poesia, sabedoria**. – 7. ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

PRETTEJOHN, E. **Oxford History of Art: Beauty and Art 1750 – 2000**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

PROPP, V. I. **Morfologia do conto maravilhoso**; tradução Jasna Paravich Sarhan. – 2. ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

REUTER, Y. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**; tradução Mário Pontes. – 2. ed. – Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

SANTOS, L. A. B. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura**. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHOLES, R. e KELLOGG, R. **A natureza da narrativa**. Trad. Gert Meyer. São Paulo: MacGraw -Hill do Brasil, 1977.

TATAR, M. **The classic fairy tales: texts, criticism**. New York: W.W. Norton & Company, 1999.

TODOROV, T. **A beleza salvará o mundo: Wilde, Rilke e Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto**; tradução Caio Meira. – Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

WARNER, M. **Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WILDE, O. **Contos completos**. [prefácio, tradução e notas de Luciana Salgado] . – São Paulo: Landmark, 2006.

_____. **Oscar Wilde: Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007

_____. **The complete works of Oscar Wilde**. – New Lanark: Geddes & Grosset, 2005.

ZIPES, J. D. **Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales**. Austin: University of Texas Press, 1979.

_____. **Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization**. New York: Wildman Press, 1983.

_____. **Fairy Tale as Myth / Myth as Fairy Tale**. Lexington, KY: University Press of Kentucky, 1994.

_____. **Happily Ever After: Fairy Tales, Children, and the Culture Industry**. New York: Routledge, 1997.

_____. **When Dreams Come True: Classical Fairy Tales and Their Tradition**. New York: Routledge, 1999.

_____. **The Oxford Companion to Fairy Tales.** Oxford: Oxford University Press, 2000.

ANEXO

The ^{rebirth} Giant

by Oscar Wilde

(out in the Happy Prince)

Memorandum in two little volumes

Oscar Wilde (1854–1900)

"The Selfish Giant." Manuscript in the hand of Constance Wilde, signed by Oscar Wilde, ca. 1888. 8 p., including cover sheet

Accession number: MA 7258.7

Page 1

The Selfish Giant

by

Oscar Wilde

[in another hand:] (publ. in *The Happy Prince*)

[in another hand:] Manuscript in Mrs Wilde's handwriting

The Selfish Giant.

(13)

Every afternoon as they were coming from school, the children used to go and play in the giant's garden.

It was a large lovely garden with soft green grass. Here and there over the grass stood beautiful flowers like stars, and there were twelve peach-trees that in the spring-time broke out into delicate blossoms of pink and pearl, and in the autumn bore rich fruit. The birds sat on the trees and sang so sweetly that the children used to stop their games in order to listen to them. "How happy we are here!" cried the children to each other.

One day the Giant came back. He had been to visit his friend the Cornishogre and had stayed with him for seven years. After the seven years were over, he had said all he had to say, and determined to return to his own castle. When he arrived, he saw the children playing in his garden. "What are you doing there?" he cried in a very gruff voice, and the children ran away. "My own garden is my own garden" said the giant, "any one can understand that, and I will allow no-body to play in it but myself." So he built a very high wall all round it, and put up a notice-board

NO ONE ALLOWED
TO PLAY
IN MY GARDEN

TRESPASSERS
WILL BE
PROSECUTED

CHILDREN
NOT
ADMITTED

Oscar Wilde

(1854–1900)

"The Selfish Giant." Manuscript in the hand of Constance Wilde, signed by Oscar Wilde, ca. 1888. 8 p., including cover sheet

Accession number: MA 7258.7

Page 2

(1)

The Selfish Giant

Every afternoon, as they were coming from school, the children used to go and play in the Giant's garden.

It was a large lovely garden, with soft green grass. Here and there over the grass stood beautiful flowers like stars, and there were twelve peach-trees that in the spring-time broke out into delicate blossoms of pink and pearl, and in the autumn bore rich fruit. The birds sat on the trees and sang so sweetly that the children used to stop their games in order to listen to them. "How happy we are here!" cried the children to each other.¹

One day the Giant came back. He had been to visit his friend the Cornish ogre, and had stayed with him for seven years. After the seven years were over he had said all he had to say,² and he determined to return to his own castle. When he arrived he saw the children playing in the garden.

"What are you doing there³?" he cried in a very gruff voice, and the children ran away.

"My own garden is my own garden," said the Giant; "any one can understand that, and I will allow nobody to play in it but myself." So he built a high wall all round it, and put up a notice-board.

NO ONE ALLOWED	TRESPASSERS	CHILDREN
TO PLAY	WILL BE	NOT
IN MY GARDEN	PROSECUTED	ADMITTED ⁴

¹For publication, "cried the children to each other" was changed to "they cried to each other."

²For publication, "all he had to say" was changed to "all that he had to say, for his conversation was limited."

³For publication, the word "there" was changed to "here."

⁴For publication, only the center notice was printed.

(2)

He was a very selfish giant.

The poor children had now nowhere to play. They tried to play on the road, but the road was very dusty and full of hard stones, and they did not like it. They used to wander round the high wall when their lessons were ~~over~~ over, and talk about the beautiful garden inside. "How happy we were there!", they said to each other.

Then the spring came, and all over the country there were little blossoms, and little birds. Only in the garden of the selfish giant, it was still winter. The birds did not come to sing in it as there were no children, and the trees forgot to blossom. Once a beautiful flower put its head out from the grass, but when it saw the notice-board it was so sorry for the children that it slipped back into the ground again, and went off to sleep. The only people who were pleased were the snow and the frost. "Spring has forgotten this garden", they cried, "so we will live here all the year round." The snow covered up the grass with her great white cloak, and the frost painted all the trees silver. Then they invited the North Wind to stay with them, and he came. He was dressed in furs, and he roared all day about the garden, and blew the chimney-pots down. "This is a delightful spot," he said, "we must ask the Hail to come here." So the Hail came. Every day for three hours the hail rattled on the roof of the castle, till he broke most of the slates, then he ran round and round the garden as

Oscar Wilde (1854–1900)

"The Selfish Giant." Manuscript in the hand of Constance Wilde, signed by Oscar Wilde, ca. 1888. 8 p., including cover sheet

Accession number: MA 7258.7

Page 3

(2)

He was a very selfish Giant.

The poor children had now nowhere to play. They tried to play on the road, but the road was very dusty and full of hard stones, and they did not like it. They used to wander round the high wall⁵ when their lessons were over, and talk about the beautiful garden inside. "How happy we were there!" they said to each other.

Then the Spring came, and all over the country there were little blossoms and little birds. Only in the garden of the Selfish Giant it was still winter. The birds did not care to sing in it as there were no children, and the trees forgot to blossom. Once a beautiful flower put its head out from the grass, but when it saw the notice-board it was so sorry for the children that it slipped back into the ground again, and went off to sleep. The only people who were pleased were the Snow and the Frost. "Spring has forgotten this garden," they cried, "so we will live here all the year round." The Snow covered up the grass with her great white cloak, and the Frost painted all the trees silver. Then they invited the North Wind to stay with them, and he came. He was dressed⁶ in furs, and he roared all day about the garden, and blew the chimney-pots down. "This is a delightful spot," he said, "we must ask the Hail to come here."⁷ So the Hail came. Every day for three hours the Hail⁸ rattled on the roof of the castle till he broke most of the slates, and then he ran round and round the garden as

⁵For publication, "wall" was changed to "walls."

⁶For publication, "dressed" was changed to "wrapped."

⁷For publication, "to come here" was changed to "on a visit."

⁸For publication, "the Hail" was changed to "he."

③

fast as he could go. He was dressed in grey and his breath was like ice.

"I cannot understand why the Spring is so late in coming," said the Selfish Giant as he sat at the window, and looked out at his cold white garden, "I hope there will be a change in the weather." But the Spring never came nor the Summer. The Autumn gave golden fruit to every garden, but to the giant's garden she gave none. "It is too selfish," she said. So it was always winter there, and the North-wind, and the Hail, and the Frost, and the Snow, danced about through the trees.

One morning the Giant was lying awake in bed, when he heard the most lovely music. It sounded so sweet that he thought it must be the King's musicians passing by. It was really ^{only} a little linnet singing outside the window, but it was so long since he had heard one that he thought it seemed to him the most beautiful singing possible. Then the Hail stopped dancing over his head, and the North-Wind ceased roaring, and a delicious perfume came to him through the open casement. "I believe the Spring ^{has} come at last," said the Giant, and he jumped out of bed and looked out of the window. What did he see?

He saw the most wonderful sight. He had never seen. Through a little hole in the wall the children had crept in, and were sitting on the branches of the trees. In every tree that

Oscar Wilde (1854–1900)

"The Selfish Giant." Manuscript in the hand of Constance Wilde, signed by Oscar Wilde, ca. 1888. 8 p., including cover sheet
Accession number: MA 7258.7

Page 4

(3)

fast as he could go. He was dressed in grey, and his breath was like ice.

"I cannot understand why the Spring is so late in coming," said the Selfish Giant, as he sat at the window and looked out at his cold, white garden; "I hope there will be a change in the weather."

But the Spring never came, nor the Summer. The Autumn gave golden fruit to every garden, but to the Giant's garden she gave none. "He is too selfish," she said. So it was always Winter there, and the North Wind and the Hail, and the Frost, and the Snow danced about through the trees.

One morning the Giant was lying awake in bed when he heard the most⁹ lovely music. It sounded so sweet¹⁰ that he thought it must be the King's musicians passing by. It was really only a little linnet singing outside the¹¹ window, but it was so long since he had heard one¹² that it seemed to him the most beautiful singing possible.¹³ Then the Hail stopped dancing over his head, and the North Wind ceased roaring, and a delicious perfume came to him through the open casement. "I believe the Spring has come at last," said the Giant; up he jumped and looked out of the window.¹⁴

What did he see?

He saw a most wonderful sight. Through a little hole in the wall the children had crept in, and were sitting on¹⁵ the branches of the trees. In every tree that he

⁹For publication, "the most" was changed to "some."

¹⁰For publication, "to his ears" was added here.

¹¹For publication, "the" was changed to "his."

¹²For publication, "one" was changed to "a bird sing in his garden."

¹³For publication, the most beautiful singing possible" was changed to "to be the most beautiful music in the world."

¹⁴For publication, "the window" was changed to "bed and looked out."

¹⁵For publication, "were sitting on" was changed to "they were sitting in."

he could see there was a little child. And the trees were so glad to have the children back again that they had covered themselves with blossoms, and were waving their arms gently above the children's heads. The birds were flying about, and twittering with delight, and the flowers were looking up through the green grass and laughing. It was a lovely scene, only in one corner it was still winter. It was the farthest corner of the garden and in it was standing a little boy. He was so small that he could not reach up to the branches of the tree and he was crying bitterly and wandering all round it. The poor tree was still quite covered with frost and snow and the North-Wind was blowing and roaring above it. "Climb up! little boy," said the tree and bent its branches down as low as it could, but the boy was too tiny.

The Giant's heart melted as he looked out. "How selfish I have been", he said; "now I know why the Spring would not come here. I will put that poor little boy on the top of the tree, and then I will knock down the wall, and my garden shall be the children's play-ground for ever and ever." He was so sorry for what he had done.

So he crept down-stairs, and opened the front door very softly, and went out into the garden. But when the children saw him they were so frightened that they all ran away, and the garden became winter again.

Oscar Wilde (1854–1900)

"The Selfish Giant." Manuscript in the hand of Constance Wilde, signed by Oscar Wilde, ca. 1888. 8 p., including cover sheet

Accession number: MA 7258.7

Page 5

(4)

he could see there was a little child. And the trees were so glad to have the children back again that they had covered themselves with blossoms, and were waving their arms gently above the children's heads. The birds were flying about and twittering with delight, and the flowers were looking up through the green grass and laughing. It was a lovely scene, only in one corner it was still winter. It was the farthest corner of the garden, and in it was standing a little boy. He was so small that he could not reach up to the branches of the tree, and he was crying bitterly and wandering all round it.¹⁶ The poor tree was still quite¹⁷ covered with frost and snow, and the North Wind was blowing and roaring above it. "Climb up! little boy," said the Tree, and¹⁸ bent its branches down as low as it could; but the boy was too tiny.

The Giant's¹⁹ heart melted as he looked out. "How selfish I have been!" he said; "now I know why the Spring would not come here. I will put that poor little boy on the top of the tree, and then I will knock down the wall, and my garden shall be the children's playground for ever and ever." He was so²⁰ sorry for what he had done.

So he crept downstairs and opened the front door very²¹ softly, and went out into the garden. But when the children saw him they were so frightened that they all ran away, and the garden became winter again.

¹⁶For publication, "he was crying bitterly and wandering all round it" was changed to "he was wandering all round it, crying bitterly."

¹⁷For publication, the word "quite" was deleted.

¹⁸For publication, the word "it" was added here.

¹⁹For publication, "The Giant's" was changed to "And the Giant's."

²⁰For publication, "so" was changed to "really very."

²¹For publication, "very" was changed to "quite."

⑤

Only the little boy did not run, for his eyes were so full of tears that he could not see the giant coming. And the Giant came up behind him, and took him gently in his hand, and put him up into the tree. And the tree broke at once into blossom, and the birds came and sang on it, and the little boy stretched out his two arms, and flung them round the giant's neck and kissed him. And the other children, when they saw that the Giant was not wicked any longer, came running back, and with them came the Spring. "It is your garden now, little children," said the Giant, and he took a great axe and knocked down the wall. And when the people were going to market at twelve o'clock, they saw the Giant playing with the children in the most beautiful garden in the world.

All day long they played, and in the evening they came to the giant to bid him good-bye. "Where is your little companion?" he said, "the boy I put into the tree?" The Giant loved him the best, because he had kissed him. "We don't know," answered the children, "he has gone away." "You must tell him to be sure and come here to-morrow," said the Giant. But the children said they did not know where he lived, they had never seen him before, and the Giant felt very sad.

Every afternoon when school was over

Oscar Wilde

(1854–1900)

"The Selfish Giant." Manuscript in the hand of Constance Wilde, signed by Oscar Wilde, ca. 1888. 8 p., including cover sheet

Accession number: MA 7258.7

Page 6

Only the little boy did not run, for his eyes were so full of tears that he could²² not see the Giant coming. And the Giant came²³ up behind him and took him gently in his hand, and put him up into the tree. And the tree broke at once into blossom, and the birds came and sang on it, and the little boy stretched out his two arms and flung them round the Giant's neck, and kissed him. And the other children when they saw that the Giant was not wicked any longer, came running back, and with them came the Spring. "It is your garden now, little children," said the Giant, and he took a great axe and knocked down the wall. And when the people were going to market at twelve o'clock they saw²⁴ the Giant playing with the children in the most beautiful garden in the world.²⁵

All day long they played, and in the evening they came to the Giant to bid him good-bye.

"But where is your little companion?" he said: "the boy I put into the tree." The Giant loved him the best because he had kissed him.

"We don't know," answered the children: "he has gone away."

"You must tell him to be sure and come here²⁶ to-morrow," said the Giant. But the children said that they did not know where he lived, they²⁷ had never seen him before; and the Giant felt very sad.

Every afternoon when school was over

²²For publication, "could" was changed to "did."

²³For publication, "came" was changed to "stole."

²⁴For publication, "saw" was changed to "found."

²⁵For publication, "in the world" was changed to "they had ever seen."

²⁶For publication, "here" was deleted.

²⁶For publication, "they" was deleted.

(6)

the children came and played with the Giant. But the little boy, whom the Giant loved, was never seen again. The Giant was very kind to all the children, yet he longed for his first little friend, and often spoke of him.

"How I would like to see him," he used to say. Years went over, and the Giant grew very old and feeble. He could not play about any more, so he ^{sat} in a huge arm-chair and watched the children at their games, and admired his garden. "I have many beautiful flowers," he said, "but the children are the most beautiful flowers of all."

One winter morning, he looked out of his window as he was dressing. He did not hate the winter now, for he knew that it was merely the Spring asleep, and that the flowers were resting.

Suddenly he rubbed his eyes in wonder, and looked and looked. It certainly was a marvellous sight. In the farthest corner of the garden was a tree covered with lovely white blossoms; its branches were all golden, and silver fruit hung down from them, and underneath stood the little boy he had loved.

Downstairs ran the Giant in great delight, and out into the garden. He hastened across the grass, and came near to the child, and when he came quite close, his face grew red with anger, and he said: "Who

Oscar Wilde (1854–1900)

"The Selfish Giant." Manuscript in the hand of Constance Wilde, signed by Oscar Wilde, ca. 1888. 8 p., including cover sheet
Accession number: MA 7258.7

Page 7

(6)

the children came and played with the Giant. But the little boy whom the Giant loved was never seen again. The Giant was very kind to all the children, yet he longed for his first little friend, and often spoke of him. "How I would like to see him!" he used to say.

Years went over, and the Giant grew very old and feeble. He could not play about any more, so he sat in a huge arm-chair, and watched the children at their games, and admired his garden. "I have many beautiful flowers," he said; "but the children are the most beautiful flowers of all."

One winter morning he looked out of his window as he was dressing. He did not hate the Winter now, for he knew that it was merely the Spring asleep, and that the flowers were resting.

Suddenly he rubbed his eyes in wonder and looked and looked. It certainly was a marvellous sight. In the farthest corner of the garden was a tree²⁷ covered with lovely white blossoms. Its branches were²⁸ golden, and silver fruit hung down from them, and underneath²⁹ stood the little boy he had loved.

Downstairs ran the Giant in great delight,³⁰ and out into the garden. He hastened across the grass, and came near to the child. And when he came quite close his face grew red with anger, and he said, "Who

²⁷For publication, the word "quite" was inserted here.

²⁸For publication, the word "all" was inserted here.

²⁹For publication, the word "it" was inserted here.

³⁰For publication, "delight" was changed to "joy."

②

has dared to wound thee?" For on the palms of the child's hands were the prints of ~~two~~ ^{three} nails, and the prints of two nails were on his feet.

"Who has dared to wound ^{thee} you?" cried the Giant, "tell me, that I may take my big sword and slay him!"

"Nay!" answered the child, "but this was done many years ago, that all men might be saved."

"Who art thou?" said the giant, and a strange awe fell on him, and he knelt before the little child.

And the child smiled on the giant, and said to him: "You let me play once in your garden, to-day you will come with me to my garden which is Paradise."

And when the children ran in that afternoon, they found the Giant lying dead under the tree, all covered with white blossoms.

oscar wilde

Oscar Wilde (1854–1900)

"The Selfish Giant." Manuscript in the hand of Constance Wilde, signed by Oscar Wilde, ca. 1888. 8 p., including cover sheet
Accession number: MA 7258.7

Page 8

(7)

has³¹ dared to wound thee?" For on the palms of the child's hands were the prints of two nails, and the prints of two nails were on his³² feet.

"Who has³¹ dared to wound you? "³³ cried the Giant; "tell me, that I may take my big sword and slay him."

"Nay!" answered the child: "but this was done many years ago, that all men might be saved." ³⁴

"Who art thou?" said the Giant, and a strange awe fell on him, and he knelt before the little child.

And the child smiled on the Giant, and said to him, "You let me play once in your garden, to-day you will³⁵ come with me to my garden, which is Paradise."

And when the children ran in that afternoon, they found the Giant lying dead under the tree, all covered with white blossoms.

Oscar Wilde

³¹For publication, "has" was changed to "hath."

³²For publication, "his" was changed to "the little."

³³For publication, "you" was changed to "thee."

³⁴For publication, "this was done many years ago, that all men might be saved" was changed to "these are the wounds of Love."

³⁵For publication, "will" was changed to "shall."