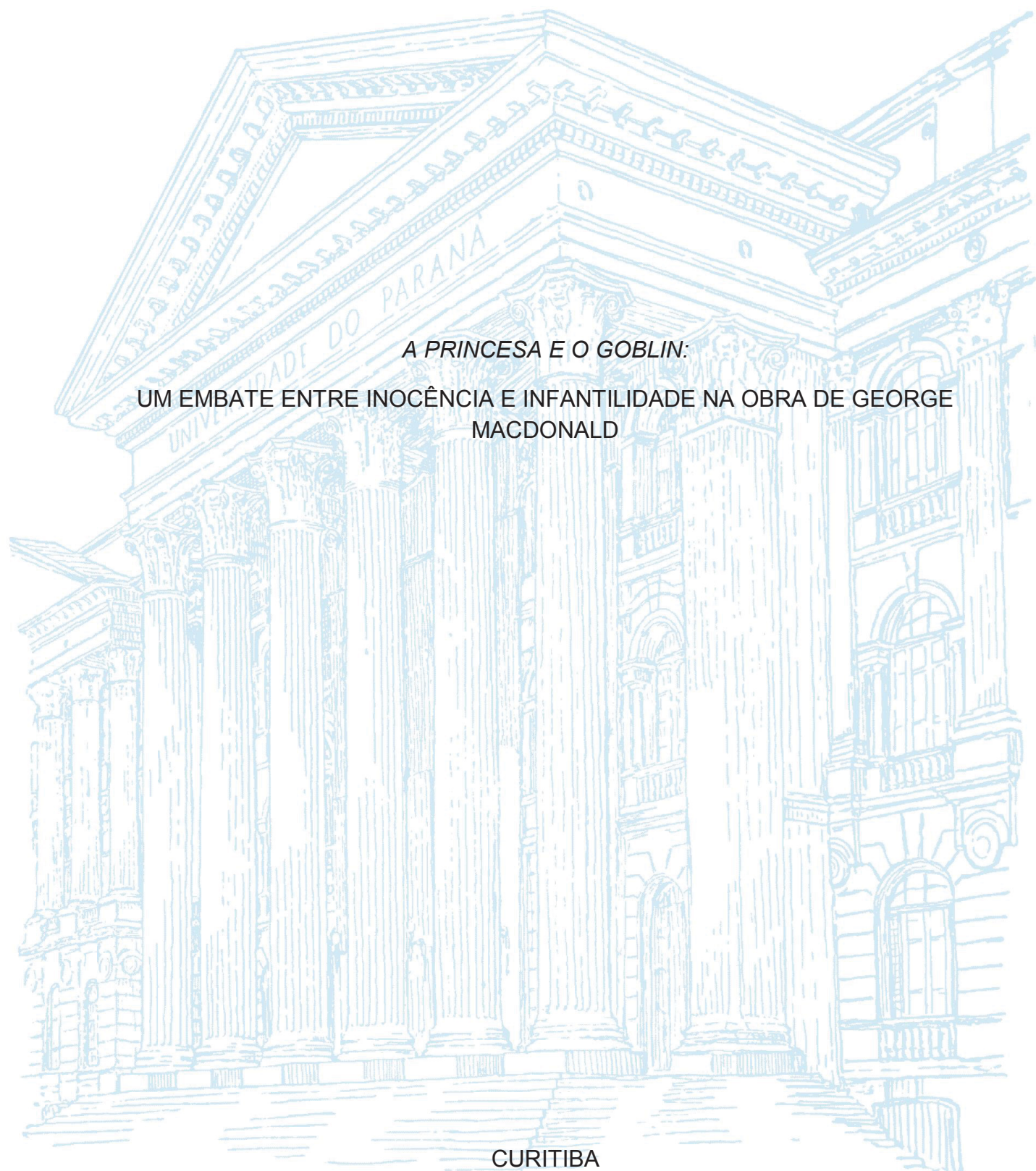


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANA LAURA DE BRUM KURY DA SILVA



A PRINCESA E O GOBLIN:
UM EMBATE ENTRE INOCÊNCIA E INFANTILIDADE NA OBRA DE GEORGE
MACDONALD

CURITIBA

2019

ANA LAURA DE BRUM KURY DA SILVA

A PRINCESA E O GOBLIN:
UM EMBATE ENTRE INOCÊNCIA E INFANTILIDADE NA OBRA DE GEORGE
MACDONALD

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Milena Ribeiro Martins

CURITIBA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Silva, Ana Laura de Brum Kury da
A Princesa e o Goblin : um embate entre inocência e infantilidade na
obra de George MacDonald. / Ana Laura de Brum Kury da Silva –
Curitiba, 2019.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Profª. Drª. Milena Ribeiro Martins

1. MacDonald, George, 1824 -1905. Crítica e interpretação. 2. Contos
de fadas – História e crítica – Escócia. 3. Imaginação. I. Título.

CDD – 823.809



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de ANA LAURA DE BRUM KURY DA SILVA intitulada: A PRINCESA E O GOBLIN: UMA HISTÓRIA CHILDLIKE DE GEORGE MACDONALD, após terem inquirido a autora e realizado a avaliação do trabalho, eão de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 28 de Março de 2019.

MILENA RIBEIRO MARTINS

Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

ANTONIO AUGUSTO NERY

Avaliador Interno (UFPR)

LUCI MARIA DIAS COLLIN

Avaliador Externo (UFPR)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016018P7

ATA Nº910

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM LETRAS

No dia vinte e oito de março de dois mil e dezoito às 14:00 horas, na sala 115, Rua General Carneiro, 460 - Edifício - 1º andar, foram instalados os trabalhos de arguição da mestranda ANA LAURA DE BRUM KURY DA SILVA para a Defesa Pública de sua dissertação intitulada **A PRINCESA E O GOBLIN: UMA HISTÓRIA CHILDLIKE DE GEORGE MACDONALD**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: MILENA RIBEIRO MARTINS (UFPR), ANTONIO AUGUSTO NERY (UFPR), LUCI MARIA DIAS COLLIN (UFPR). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra a discente, para que a mesma expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. A aluna respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, reuniu-se e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela APROVAÇÃO da aluna. A mestranda foi convidada a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, MILENA RIBEIRO MARTINS, levi a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 28 de Março de 2019.

MILENA RIBEIRO MARTINS

Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

ANTONIO AUGUSTO NERY

Avaliador Interno (UFPR)

LUCI MARIA DIAS COLLIN

Avaliador Externo (UFPR)

Onde se lê "intitulada A Princesa e o Goblin: uma história childlike de George Macdonald", leia-se "intitulada A Princesa e o Goblin: embate entre inocência e infanteidade na obra de George Macdonald".

*Aos que me incentivaram e motivaram
durante o processo de desenvolvimento
deste trabalho.*

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora Milena Martins, por aceitar me orientar neste projeto, pela determinação em me levar até o alto, pelas conversas esclarecedoras, por me ajudar a seguir o fio e por ser uma *great great grand* orientadora.

À professora Raquel Bueno, por ter sido uma peça importante durante o meu trajeto acadêmico, desde a graduação até a pós, e pelas observações feitas durante a qualificação, que me ajudaram a chegar na versão final.

À professora Luci Collin e ao professor Antonio Nery, cujas aulas durante a graduação tiveram grande influência na minha escolha em continuar no meio acadêmico para estudar Literatura. Obrigada por, mais uma vez, fazerem parte do meu crescimento.

À professora Liana Leão, que me orientou no final do Curso de Letras da UFPR e me incentivou a fazer a pós, além dos tantos livros emprestados, que foram muito úteis para o desenvolvimento deste projeto.

Aos professores do Curso de Pós-graduação em Letras e do Curso de Letras da UFPR com quem tive aula, principalmente às professoras Renata Telles e Janice Nodari, cuja determinação em fazer os alunos chegarem às respostas por si mesmos e valorizar cada evolução, por mais modesta que fosse, me ajudaram a ter confiança em seguir o caminho acadêmico.

Aos meus amigos mais próximos (Carlos, Lucas, Fernanda e Carmina) por entenderem os sumiços do whatsapp, das baladas e dos cafés regados à banoffi, e por não esquecerem de mim mesmo a três ônibus de distância, em outro município, a 4.796,7 quilômetros de Curitiba ou do outro lado do Atlântico.

Aos meus pais, João e Eva, que não poderiam ter sido mais compreensíveis nos momentos difíceis, ou mais alegres a cada página escrita, por todo o amor e preocupação. Sou imensamente grata por tudo isso.

A minha irmã mais amada de todo o universo, Ana Júlia, que mesmo ansiosa para assistir anime ou kdrama comigo, aguentava toda vontade até o final de semana, me fazendo rir das coisas mais bobas e ficando comigo enquanto eu criava raízes na escrivania.

“[...] you can't depend on your eyes when your imagination is out of focus”¹ (TWAIN, 1889, p.421-422)

¹ “[...] você não pode depender dos seus olhos quando a sua imaginação está fora de foco”

RESUMO

George Macdonald (1824-1905), escritor escocês do século XIX, é considerado um grande autor de ficção para crianças e adultos em países de língua inglesa. Uma parte significativa de sua importância dentro da literatura é atribuída a sua influência em autores como C.S. Lewis (1898-1963) e J.R.R. Tolkien (1892-1973) a partir de suas obras literárias e não literárias – como ensaios e sermões religiosos. A vivência de MacDonald no universo calvinista reflete-se em suas obras, inclusive em *A Princesa e o Goblin*, a qual é comumente analisada a partir desse viés. A fé cristã do autor, porém, não é um fator limitante para a compreensão de suas obras. MacDonald era conhecido por valorizar a Natureza como fonte de aprendizagem – é a partir dela, segundo o autor, que as crianças passam a conhecer o mundo (MACDONALD, 1893). O contato com a Natureza incentiva o indivíduo a confiar na imaginação e na irracionalidade – elementos que, ainda de acordo com MacDonald, levam a verdades ignoradas pela razão. Os personagens de *A princesa e o goblin*, assim como o narrador e o autor-modelo – nomenclatura utilizada por Umberto Eco (1994) – guiam o leitor durante o enredo, estimulando-o a encontrar o que conhece e o que consegue dentro da história, promovendo o seu amadurecimento, assim como acontece com Irene, a personagem título. Observa-se que embora o manuscrito e primeira edição de *A princesa e o goblin* estejam disponíveis, algumas edições posteriores – inclusive a tradução brasileira – suprimem os diálogos entre autor-modelo e leitor-modelo, omitindo explicações e comentários que podem auxiliar na leitura da obra. Pode-se perceber também que, mesmo MacDonald tendo influenciado autores amplamente lidos no Brasil, que suas obras, principalmente *A princesa e o goblin*, compartilhem características comuns aos contos de fadas, literatura apreciada no país por todas as idades, e que ela apresente ao leitor um novo tipo conhecimento – proveniente da imaginação – o autor não foi, ainda, suficientemente estudado por pesquisadores brasileiros. Embora três outras histórias de MacDonald tenham sido publicadas recentemente no Brasil, a tradução de *A princesa e o goblin* teve apenas uma edição. Além disso, análises dessa obra baseadas na valorização da Natureza e da espiritualidade em detrimento de uma religião específica não são recorrentes, reforçando o nosso interesse em destacar esse aspecto da obra.

Palavras-chave: Contos de fadas, imaginação, autor-modelo, crítica genética.

ABSTRACT

George MacDonald (1824-1905), a Scottish writer from the 19th century, is considered a great writer of children and adult fiction in English speaking countries. A significant part of his importance within literature is attributed to his influence over writers such as C.S. Lewis (1898-1963) and J.R.R. Tolkien (1892-1973) through his literary and non-literary works – essays and religious sermons. MacDonald's experience in the Calvinist universe is reflected in his works, including *The princess and the goblin* (1893), which is usually analyzed by that perspective. The author's Christian faith, however, is not a limiting factor in the comprehension of his works. MacDonald was known for appreciating Nature as a learning source – it is through her, according to the author, that children start to know the world (MACDONALD, 1893). Access to Nature motivates the individual to trust imagination and irrationality – elements that, still according to MacDonald, lead to truths ignored by reason. The characters in *The princess and the goblin*, along with the narrator and the model-author – name used by Umberto Eco (1994) – lead the reader through the story, encouraging him to find what he knows and what he can learn within the story, promoting his maturation, just as it happens to Irene, the title character. It can be observed that although the manuscript and the first edition of *The princess and the goblin* are available, some of the posterior editions – including the translation for Brazilian Portuguese – suppress the dialogues between model-author and model-reader, leaving out explanations and comments that can assist the reading. It can be also noticed that, even with MacDonald having influenced authors widely read in Brazil, that his books, mainly *The princess and the goblin*, share common characteristics with fairy tales (a genre appreciated by all ages in the country), and that the book introduces to the reader a new kind of knowledge (provided by imagination), the author was not sufficiently studied by Brazilian researchers. Although there have been three other stories written by MacDonald published in Brazil, the translation for *The princess and the goblin* had just one edition. Besides, analysis of this work based on the valorization of Nature and spirituality to the detriment of a specific religion are not recurrent, reinforcing our interest in highlighting that aspect in the book.

Key-words: Fairy tales, imagination, model-author, genetic criticism.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1 - “Madonna and Child”, de Duccio di Buoninsegna (ca.1290 - 1300).....	8
IMAGEM 2 - Ilustração de Chaler Chandelier presente na primeira edição de <i>Contes de ma Mère l'Oie : dédiés aux grands et aux petits enfans</i> (TRÉMADEURE, 1842).....	28
IMAGEM 3 - Ilustração de Gustave Doré presente na compilação <i>Fairy realm. A collection of the favourite old tales</i> (1866), de Tom Hood.....	29
IMAGEM 4 - Página de rosto da edição de 1872.....	30
IMAGEM 5 - Página de rosto da edição de 1911.....	31
IMAGEM 6 - Página de rosto da edição de 1920.....	32
IMAGEM 7 - Página de rosto da edição de 2003.....	33
IMAGEM 8 - Página do manuscrito (1).....	34
IMAGEM 9 - Página do manuscrito (2).....	34
IMAGEM 10 - Página do manuscrito (3).....	40
IMAGEM 11 - Página do manuscrito (4).....	41
IMAGEM 12 - Página do manuscrito (5).....	43
IMAGEM 13 - Página do manuscrito (6).....	43
IMAGEM 14 - Página da edição de 1911 da editora Blackie & Sons (1).....	45
IMAGEM 15 - Página da edição de 2003 da editora Landy (1).....	46
IMAGEM 16 - Página da edição de 1911 da editora Blackie & Sons (2).....	47
IMAGEM 17 - Página da edição de 2003 da editora Landy (2).....	48
IMAGEM 18 - Página da edição de 1911 da editora Blackie & Sons (3).....	49
IMAGEM 19 - Página da edição de 2003 da editora Landy (3).....	50
IMAGEM 20 - Página da edição de 1872 (1).....	51
IMAGEM 21 - Página da edição de 1872 (2).....	52
IMAGEM 22 - Página da edição de 1872 (3).....	53
IMAGEM 23 - Página da edição de 1872 (4).....	54
IMAGEM 24 - Página da edição de 1872 (5).....	54
IMAGEM 25 - Página da edição de 1920 (1).....	55
IMAGEM 26 - Página da edição de 1920 (2).....	55
IMAGEM 27 - Página da edição de 1920 (3).....	56
IMAGEM 28 - Árvore genealógica da família de Irene.....	81
IMAGEM 29 - Páginas do livro <i>Tommy Thumb's Song Book</i>	101

IMAGEM 30 - Espaço da narrativa.....	108
--------------------------------------	-----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1 ERA UMA VEZ UMA CRIANÇA E UM LIVRO	6
1.1 Conceitos de infância.....	7
1.2 A literatura como instrumento de moralização na infância	13
1.3 O que é Literatura infantil?.....	15
1.4 O que são os contos de fadas?.....	22
2 POR QUE PRINCESAS?.....	30
2.1 Edições e manuscritos.....	30
2.2 Autor e leitor modelos.....	37
2.3 A narração.....	59
3 UM CONTO DE GOBLINS.....	64
3.1 A “muito muito velha tetravó”	73
3.2 Ser “childlike” e “childish”	76
3.3 Quando você for mais velha.....	80
3.4 O menino e o goblin.....	88
3.5 A versão dos goblins.....	103
3.6 Desacreditar e reacreditar.....	115
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	162
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	168

INTRODUÇÃO

George MacDonald (Aberdeenshire, 1824 – Surrey, 1905) foi um autor escocês de grande prestígio literário durante o Período Vitoriano do século XIX. MacDonald cresceu em uma família seguidora do Calvinismo, religião criada pelo francês Jean Calvino, durante a Reforma Protestante no século XVI. Sua doutrina era baseada na predestinação, ou seja, aqueles que seriam salvos após a morte já estavam escolhidos. Boas ações, então, eram inúteis para quem não fosse um daqueles que Deus já havia decidido que iria para o Paraíso (BOWUSMA, 1998). Embora tenha sido criado seguindo os preceitos calvinistas, MacDonald não concordava plenamente com seus princípios. Mesmo tendo se empenhado em seus estudos para se tornar um seminarista – formou-se na Highbury College em metade do tempo – seu trabalho na Trinity Congregational Church durou apenas três anos. Suas discordâncias quanto ao Calvinismo – como a possibilidade de redenção, a importância da arte, a igualdade entre os indivíduos – levaram seus superiores a considerá-lo herege (BURLESON, 2013) e, como punição, suspenderam o seu salário. MacDonald, porém, continuou a pregar seus sermões – os quais eram populares entre os fiéis – e, percebendo que ele continuaria com os seus ideais, os superiores o expulsaram da congregação (BRACEY, 2014).

MacDonald não deixou sua fé e espiritualidade morrerem após esse episódio. Ele continuou a pregar sermões, atraindo públicos diferentes e aumentando a sua popularidade. O que recebia por seus sermões, porém, não era suficiente para sustentar sua família, que chegou a ser composta por treze pessoas: MacDonald e sua esposa, Louisa Powell, e onze filhos (LEWIS, 2001; PARTRIDGE, 2013; REIS, 1973). A maneira que encontrou para prover à sua família foi com a literatura. Suas experiências em relação ao que aprendera dentro do Calvinismo foram de grande importância e inspiração para a produção de suas obras, sendo estas dirigidas ao público infantil ou ao público adulto.

Seu primeiro trabalho publicado foi o poema *Within and Without* em 1855, seguido de sua primeira obra de ficção, *Phantastes: a Faerie romance for men and women*, em 1858. *Phantastes* foi, possivelmente, a obra que impulsionou a carreira literária de MacDonald. Embora presente aos seus leitores um mundo onde fadas existem, essa obra era destinada a leitores adultos, os quais aprovaram um mundo

que, comumente, era voltado às crianças, mas que agora também podia fazer parte do seu imaginário. O autor se dedicava também a romances realistas, geralmente situados na Escócia, sua terra natal – espaço muito diferente daquele de *Phantastes*. Seu primeiro romance nesse estilo foi *Robert Falconer*, em 1867, cuja recepção foi tão boa que até mesmo a Rainha Vitória deu um exemplar para cada neto (BRACEY, 2014). A partir de então, MacDonald deixou de ser conhecido apenas na Grã-Bretanha e começou a circular também nos Estados Unidos – sendo convidado, inclusive, para palestrar em universidades americanas em 1872.

Da mesma maneira que atraía ouvintes para seus sermões na Grã-Bretanha, MacDonald lotou os auditórios onde falava principalmente sobre Robert Burns, William Shakespeare, Alfred Tennyson e John Milton (SEPER, 2007). MacDonald não atraía, entretanto, apenas ouvintes enquanto estava na América, mas também autores consagrados do Novo Mundo, dos quais tornou-se amigo, como Ralph Waldo Emerson e Mark Twain. De volta à Grã-Bretanha, o círculo de amigos de MacDonald incluía Lewis Carroll e John Ruskin que, além de terem sua amizade, também se beneficiaram de sua influência literária.

Escritores que vieram depois de MacDonald também encontraram inspiração em suas obras. C.S. Lewis (1898 – 1963), autor de *As crônicas de Nárnia* (1950), admirava MacDonald tão profundamente que o chamava de “mestre”, mesmo que nunca o tenha conhecido pessoalmente, e usou elementos – personagens, cenário, valores – das obras de MacDonald em suas próprias obras (LEWIS, 2001). Outro autor conhecido que homenageou MacDonald em seus livros foi J.R.R. Tolkien (1892 – 1973), autor de *O Hobbit* (1937) e *O Senhor dos Anéis* (1954), que além de ter começado a ler as obras de MacDonald na infância, também as apresentou aos seus filhos quando estes eram muito jovens. Jason Fisher comenta que “a afinidade de Tolkien por MacDonald durante a infância claramente influenciou suas primeiras obras, especialmente aquelas que agora costumam-se chamar de ‘livros para crianças’”² (FISHER, 2006).

Embora a maior parte do acervo literário de MacDonald seja composto de romances, sermões, ensaios e poemas, sua contribuição literária mais importante – e também a mais conhecida atualmente – são suas obras de fantasia, principalmente

² “Tolkien’s childhood affinity for MacDonald clearly found its way into his own early writing, especially those works now customarily identified as ‘children’s’ books” (Salvo indicação em contrário, todas as traduções feitas neste trabalho são minhas. Em nota de rodapé, apresento os textos originais.)

aquelas voltadas especialmente para o público infantil, como “The light princess” (1864), “The golden key” (1867) e *At the back of the North Wind* (1871). Os contos citados foram traduzidos para o português brasileiro como, respectivamente, *A princesa flutuante* (2012), traduzido por Luciano V. Machado e publicado pela editora Pulo do Gato, e *A chave dourada* (2013), traduzido por Leticia Campopiano e publicado pela editora Dracaena. Também tem tradução no Brasil o conto “The Day Boy and Night Girl” (1882) – em português, “O Menino Dia e a Menina Noite”, presente na antologia *O Círculo dos Magos* (2007) e traduzido por Maria Alice Capochi.

Neste trabalho, nosso objeto de estudo é o livro *The princess and the goblin* (1872), primeira obra de MacDonald traduzida no Brasil, embora tardiamente: *A princesa e o goblin*, publicado pela editora Landy em 2003 e traduzido por Keila Litvak. A obra narra a história da princesa Irene, que descobre uma tetravó morando em uma das torres de sua casa. Paralelamente à história da menina, também se narra a história de Curdie, um pequeno mineiro que salva a princesa e sua babá de goblins, seres horrorosos que habitavam o mundo subterrâneo.

Uma possível leitura de *A princesa e o goblin* – e a mais recorrente – é a em preceitos cristãos. Na interpretação cristã da obra, geralmente encontra-se um personagem que representa Deus, além de outros símbolos religiosos, que analisaremos em momento oportuno.

Uma das grandes influências para as obras de MacDonald, como já mencionado, foi a religião. Suas crenças religiosas não eram unicamente relacionadas à fé cristã, mas, principalmente, à espiritualidade. Embora suas obras de ficção possam ser lidas e interpretadas dentro da cultura cristã, o autor enfatiza em um de seus ensaios – “The Fantastic Imagination” (MACDONALD, 1893) – que, desde que o leitor seja “um homem verdadeiro”³ (ibid, p.320), ele conseguirá extrair apenas coisas boas da leitura, ou seja, o espírito bom encontrará ideias boas, independentemente de seu credo. Além da espiritualidade, MacDonald também se inspirava na Natureza que, para ele, era o meio primordial pelo qual adquirimos conhecimento (ibid).

Durante a leitura e análise de *A princesa e o goblin*, desenvolvida nos capítulos dois e três, podemos perceber que a narrativa, além de possibilitar uma compreensão religiosa, também permite a leitura baseada na espiritualidade e na Natureza – na qual há um personagem bom, mas que não representa, necessariamente, divindades

³ “a true man”.

religiosas, mas sim elementos virtuosos. Tal personagem na obra citada é a misteriosa tetravó da princesa, que ajuda a criança sempre que ela precisa. Entretanto, Irene é única que a conhece e, quando tenta contar sobre a mulher misteriosa à sua babá, ao seu pai ou a Curdie, ninguém acredita.

Essa narrativa engloba diversos elementos característicos dos contos de fadas clássicos, como os do francês Charles Perrault (1628 - 1703) e dos alemães Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859) Grimm, ao mesmo tempo em que apresenta características inovadoras. Enquanto Perrault e os irmãos Grimm coletavam histórias orais, MacDonald aproximava-se do dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1875) na criação de enredos originais. Além disso, outra semelhança entre Andersen e MacDonald é a ausência de passagens moralizantes explícitas, recorrentes nas obras de Perrault e Grimm. Diferentemente destas, as histórias de Andersen e MacDonald tangenciavam elementos espirituais e religiosos de maneira menos explícita no decorrer da narrativa. Estes e outros elementos serão abordados no primeiro capítulo deste trabalho.

A princesa e o goblin é uma das obras mais conhecidas de MacDonald e possui várias edições impressas em língua inglesa – a última tendo sido publicada em 2018 pela editora Triest (GOOD READS [2019]). Mesmo que o acesso ao manuscrito da obra seja aberto – a partir do endereço eletrônico da cidade natal de MacDonald⁴ – algumas versões diferem-se do manuscrito e da primeira edição, principalmente no que diz respeito às figuras do “sr. Editor”, personagem que conta a história, e de seus ouvintes, personagens criados fora do universo narrativo da princesa, mas dentro do universo da obra. Esses personagens interagem durante a narração, sanando dúvidas e criando expectativas no leitor. A versão brasileira de *A princesa e o goblin*, da editora Landy (com apenas uma edição e impressão, até o momento), também optou por retirar essas passagens na tradução. Utilizando algumas edições como exemplo, o segundo capítulo desta pesquisa propõe-se a compará-las quanto às diferentes escolhas feitas pelas editoras em relação à fidelidade ao manuscrito e à primeira edição.

O terceiro capítulo desta dissertação tem como finalidade analisar *A princesa e o goblin* a partir de seus componentes estruturais considerando, principalmente, aspectos relacionados à espiritualidade e à importância dada por MacDonald à

⁴ <https://online.aberdeenshire.gov.uk/apps/ebooks/the%20princess%20and%20the%20goblin/index.htm>

Natureza. Para tanto, utilizaremos como principal fonte de apoio os ensaios “The imagination: its functions and its culture”, “A sketch of individual development” e “The fantastic imagination”, todos publicados no livro *A Dish of Orts* (MACDONALD, 1893).

A partir de seu gênero literário e relações com outras obras, das diferentes edições já publicadas e da análise feita, podemos observar que George MacDonald e suas obras, em especial *A princesa e o goblin*, são amplamente reconhecidos na Grã-Bretanha e Estados Unidos, tendo inclusive um grande valor histórico por inspirar outros autores renomados, como Lewis Carroll (1832-1898), C.S. Lewis (1898-1963) e J. R. R. Tolkien (1892-1973). Pode-se supor que parte da popularidade de *A princesa e o goblin* decorre de suas semelhanças com os contos de fadas clássicos, permitindo que os leitores encontrem referências literárias durante a leitura. Além disso, as especificidades estilísticas e temáticas da obra de MacDonald, o seu simbolismo sugestivos e a moralidade entremeada ao discurso ficcional são alguns dos elementos que merecem destaque e que são analisados nos capítulos a seguir. Da mesma forma, as próprias diferenças entre os clássicos e a obra de MacDonald mantêm o leitor interessado. As análises baseadas em religiões ou crenças espirituais e na força da Natureza em *A princesa e o goblin* reforçam a qualidade da obra, uma vez que a pluralidade possibilita variadas leituras e não se dirige a apenas um grupo de leitores.

1. ERA UMA VEZ UMA CRIANÇA E UM LIVRO...

Sabe-se que George Macdonald, além de ficcionista, também escreveu artigos e ensaios sobre religião, infância e educação. Em um desses ensaios, “The imagination: its functions and its culture” (1867), o autor afirma que “[o]nde essa associação com a natureza só é possível ocasionalmente, a literatura deve servir como recurso”⁵ (MACDONALD, 1893, p. 25). Em outras palavras, a literatura é uma ferramenta de aprendizagem e para o desenvolvimento intelectual e espiritual infantil quando a natureza ao redor do indivíduo não é mais suficiente.

Não coincidentemente, o século XIX foi o momento em que a literatura voltada ao público infantil se solidificou como instrumento essencial para a educação da criança – inclusive no Brasil que, como explica Regina Zilberman, havia uma “nova conformação da sociedade, marcada pela ascensão de uma classe média urbana, desejosa de ver suas reivindicações serem atendidas” (ZILBERMAN, 2003, p.15), entre elas novas propostas para o desenvolvimento da educação. Assim, ainda segundo a autora, os “primeiros livros para crianças incorporam[m]-se a esse processo, porque atende[m] às solicitações indiretamente formuladas pelo grupo social emergente” (ibid). Para Nelly Novais Coelho (2003), a cultura literária nacional para crianças procurava assemelhar-se àquela de nações consideradas “civilizadas” pois, como se pensava, tinham valores literários superiores. Zilberman, porém, propõe outro motivo para a inclinação do país em adotar elementos literários estrangeiros: o Brasil ainda não possuía uma tradição de literatura infantil como havia nos países da Europa, por exemplo.

A configuração possível de literatura para crianças brasileiras no século XIX formou-se a partir de traduções de histórias estrangeiras, como os contos de fadas, adaptação do que existia nos materiais escolares, adaptações de obras cujo público original eram os adultos e utilização do folclore nacional. Os dois últimos movimentos citados também ocorreram em países europeus em séculos anteriores. Na Europa, o uso da literatura infantil com finalidade educacional iniciou-se no final do século XVII e já era comum no século XVIII. Entretanto, em meados do século XVII, não havia

⁵ “where this association with nature is but occasionally possible, recourse must be had to literature”

obras específicas para crianças. Além disso, o conceito de infância não estava definido pois não havia uma compreensão da infância como temos hoje.

1.1 Conceitos de infância

A concepção de literatura infantil é tão mutável quanto o conceito do público a quem se dirige. Diferentes culturas e momentos sociais viam a infância de maneiras diversas. Até a Idade Média (entre os séculos V e XV), por exemplo, as crianças “não recebiam qualquer atenção particular, nem gozavam de um *status* diferenciado [...] [as crianças] participavam de modo igualitário da vida adulta” (ZILBERMAN, 2003, p.36)⁶, ou seja, “trabalhavam e viviam junto com os adultos, testemunhavam os processos naturais da existência (nascimento, doença, morte), participavam [...] da vida pública, nas festas, guerras [...] tendo assim seu lugar assegurado nas tradições culturais comuns”, como nos momentos em que se contavam histórias (RICHTER, 1977 apud ZILBERMAN, 2003, p.36). Até esse período, inclusive, a representação iconográfica da infância era feita da mesma maneira que a representação de adultos, apenas em tamanho menor.

No livro *História social da criança e da família* (1975), Philippe Ariès identifica os momentos históricos nos quais as imagens de crianças começaram a ganhar características específicas desse grupo. Essas primeiras imagens, que datam do século XIII, não mostravam representações realistas de crianças, e sim “anjos”, “cupidos”, geralmente meninos muito novos e gordos, que sugeriam a inocência infantil. Ainda segundo Ariès, o século XIV trouxe outro tipo de representação, mas ainda ligada à religião: o menino Jesus. Nessas pinturas e desenhos, Jesus estava sempre acompanhado de Maria – como uma tentativa de evitar a sexualização de Maria pelos soldados nas Cruzadas, para que deixassem de vê-la como “mulher” e passassem a vê-la como “mãe” – uma tendência que continuou até a fase gótica, cujas representações infantis estavam quase sempre atreladas à família e à vida social dos adultos. Nessa época, durante o século XV, não apenas imagens de Jesus, mas também de outras figuras religiosas durante sua infância passaram a ser representadas em cenas da vida cotidiana. Embora as crianças fossem representadas

⁶ Nas citações deste trabalho, os destaques em *itálico* são do original e os destaques em **negrito** são meus.

com “aspectos graciosos, ternos e ingênuos” (ARIÈS, 1975, p. 54) típicos da primeira infância, elas ainda apareciam em meio aos adultos. Em outras palavras, a criança era tratada como uma versão inocente e frágil do adulto, logo o que a tornaria um adulto de fato seria a sua participação na vida adulta, de maneira que o período de dependência de uma criança em relação aos seus responsáveis era muito pequeno. Além disso, o afeto da família para com o recém-nascido era fortalecido apenas após o batismo (KEATING, 2015) pois, segundo a tradição cristã, “⁵ ... ninguém pode entrar no Reino de Deus se não nascer da água e do Espírito” (BÍBLIA, 2011, p.1257), ou seja, se não tiver sido batizado.

Imagem 1 – “Madonna and Child”, de Duccio di Buoninsegna (ca.1290-1300)



Fonte: Site <https://www.metmuseum.org>

Representações iconográficas a partir do século XVII sugerem uma mudança no conceito de infância. Enquanto nos séculos XV e XVI essa representação era feita a partir de modelos imaginários, o século XVII trouxe consigo retratos encomendados

de crianças. Tais retratos representavam não apenas as crianças maiores, já batizadas e com um vínculo familiar estabelecido, mas também dos bebês menores, batizados ou não. Ariès observa que a partir dessa época

uma nova sensibilidade atribuiu a esses seres frágeis e ameaçados uma particularidade que antes ninguém se importava em reconhecer: foi como se a consciência comum só então descobrisse que a alma da criança também era imortal (ARIÈS, 1975, p.61).

O sentido da palavra “infância” só passou a designar crianças no final do século XVII, pois até esse período, ainda segundo Ariès, havia indiferença quanto aos fenômenos biológicos pelos quais os indivíduos mais novos passavam, e “a ideia de infância estava ligada à ideia de dependência. Só se saía da infância ao se sair da dependência” (ibid, p. 42). “Infância” era um termo flutuante, pois poderia significar crianças de variadas idades, ou até mesmo os serventes da burguesia, que possuíam uma relação de dependência com o patrão. Após a institucionalização da escola, a palavra “infância” foi estabelecida para designar apenas crianças, de bebês até adolescentes⁷, ignorando que “a criança exige um tratamento especial, específico e adequado” (CARVALHO, 1985, p. 75), mantendo todas, independentemente da idade, na mesma sala – enquanto que a divisão de nomenclaturas para diferenciar as fases da infância surgiu para a separação de séries.

A partir da iniciação na escola, as crianças no século XVII começam a ser tomadas como detentoras “de um novo papel na sociedade” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p.16): o de indivíduos frágeis que precisam do amparo e proteção dos pais. Elas deixam de frequentar os mesmos lugares que os adultos e começam a vivenciar situações específicas de acordo com a sua idade. A mudança quanto à percepção da criança tem reflexos também nos cuidados médicos, com a diminuição da mortalidade infantil e controle da taxa de natalidade.

O funcionamento familiar também foi modificado. A sociedade, que antes atribuía os mesmos valores para o trabalho do homem e da mulher, começou a atribuir à mulher o dever de cuidar da casa e das crianças, enquanto o sustento da família proviria do homem. Além disso, a partir do momento que as crianças se tornaram uma parcela particular da população, o mercado para elas também se tornou específico. Um dos bens de produção cujas vendas aumentou foi o livro, um dos meios mais

⁷ Como aponta Ariès, o termo “adolescente” é outro que não possuía uma especificação. Para os fins deste trabalho, será considerada a palavra “adolescente” em seu sentido contemporâneo, ou seja, jovens entre doze e dezoito anos, de acordo com o Art.2º da Lei 8.069 de 13 de julho de 1990 (ECA, 2001).

utilizados para educar e moralizar as crianças, principalmente na escola. Assim, percebemos que além de seu papel dentro da *família*, a criança também passa a ter uma função intelectual, dentro da *escola*.

O novo sentimento dos adultos em relação às crianças os levou a um movimento de maior preocupação e cuidado quanto a elas, o que algumas vezes levava ao que Ariès chama de “paparicação”. Essa atitude era comum principalmente nas famílias burguesas, nas quais as crianças não precisavam trabalhar – afinal, eram vistas como seres que precisavam de atenção e ajuda, principalmente os meninos, pois as meninas não participavam do ambiente escolar (ARIÈS, 1975). Por outro lado, tal atenção dada às crianças pelos adultos passou a ser vista de maneira negativa, uma vez que “permitia que fossem mimadas e se tornassem mal-educadas” (ibid, p. 161). Sobre isso, podemos recuperar o pensamento de Rousseau em sua obra *Emílio, ou da educação* (1762), que reforça a crítica quanto à possível atenção exagerada dada às crianças. Ele diz que a mãe, quando tenta proteger o filho dos males

aumenta e alimenta sua fraqueza para impedi-lo de senti-la e que, esperando subtraí-lo às leis da natureza, dele afasta os insultos penosos, sem pensar quanto, ao preço de alguns incômodos de que o preserva um instante, ela acumula, ao longe, acidentes e perigos sobre a cabeça dele, e a que ponto é precaução bárbara prolongar a fraqueza da infância sob a fadiga dos homens feitos. (ROUSSEAU, 1979, p.20)

Em outras palavras, a criança protegida em excesso não tem a oportunidade de encarar e solucionar problemas, de maneira que, no decorrer de sua vida, terá dificuldades em enfrentar obstáculos sem auxílio dos pais. O pensamento do filósofo assemelha-se com a crença de George MacDonald quanto à importância de os pais permitirem que os filhos experimentem e descubram sobre a vida de forma independente, principalmente a partir da natureza. Macdonald tratou deste tema no ensaio “A sketch of individual development” (1880), em que alude à forte conexão entre a criança e os pais – principalmente a mãe – a qual deve ser rompida quando a criança cresce, como quando diz “[d]eixem as mães lamentarem, como o farão, a mudança da infância para a maturidade, pois qual delas não se cansaria de cuidar para sempre de uma criança na qual nenhuma lei existente sobre o crescimento continua a se desdobrar em uma mudança infinita”⁸ (MACDONALD, 1893, p.47) e que,

⁸ “Let mothers lament as they will over the change from childhood to maturity, which of them would not grow weary of nursing for ever a child in whom no live law of growth kept unfolding an infinite change”

graças a essa separação, o filho “torna-se consciente de que é capaz de agir – de fazer ou de não fazer as coisas; sua responsabilidade começou”⁹ (ibid).

Assim como MacDonald, que via nos elementos da natureza uma forma de aprendizagem além daquela proporcionada pela literatura, Rousseau sugere aos pais para

[observar] a natureza e segui[r] o caminho que ela vos indica. Ela **exercita continuamente** as crianças; ela **enrijece seu temperamento** mediante **experiências** de toda espécie; ela **ensina-lhes desde cedo o que é pena e dor**.

[...]

Por que a contrariais? Não vedes que, pensando corrigi-la, **destruís sua obra, impedis o efeito de seus cuidados**? Fazer por fora o que ela faz por dentro é, a vosso ver, aumentar o perigo; e, ao contrário, é provocar uma diversão, é atenuá-lo. Mostra a experiência que morrem mais crianças criadas delicadamente do que outras. (ROUSSEAU, 1979, p.20-21)

Em *A princesa e o goblin*, a princesa Irene não tem tanto contato com a natureza quanto gostaria. Seus passeios – sempre antes do anoitecer e por pouco tempo – são sempre acompanhados de sua babá, Lootie, que tem um zelo excessivo pela princesa, privando-a de atividades ao ar-puro que às outras crianças são permitidas. A carência de Irene pelo contato com a natureza é suprida pela relação que ela cria com a avó, personagem que promove as funções da natureza mencionadas por Rousseau: exercício contínuo, enrijecimento do temperamento a partir de experiências e ensinamentos sobre empatia.

A censura de Rousseau e MacDonald quanto à superproteção dos pais perante seus filhos incentivava que as crianças tivessem experiências fora do âmbito familiar – pois assim elas poderiam formar outras relações de conhecimento e desenvolvimento. Esse incentivo, porém, não significava necessariamente que o conhecimento e desenvolvimento seriam possíveis apenas a partir da educação formal, ou seja, em instituições de ensino.

No século XVIII, o número de crianças que passa a frequentar tais instituições é um reflexo do pensamento de que o afastamento dos filhos do meio adulto proporcionaria o amadurecimento ideal. Tais instituições eram organizadas por eclesiásticos e homens versados no conhecimento das leis constitucionais, os quais estavam “preocupados com a disciplina e a racionalidade dos costumes” (ARIÈS, 1975, p.163), de modo que as crianças fossem protegidas dos vícios do mundo, o que não poderia acontecer se elas frequentasse os mesmos ambientes que seus pais. A

⁹ “becomes conscious of himself as capable of action – of doing or of not doing things; his responsibility has begun”

presença de um criado responsável pela educação e cuidados da criança dentro de sua casa – mantendo-a distante do ambiente adulto – também era comum, como veremos ser a função da babá Lootie na obra *A princesa e o goblin*.

Philippe Ariès descreve claramente a função da escola durante os séculos XVII e XVIII. As crianças estavam prontas para irem à escola a partir dos sete anos – embora essa idade pudesse oscilar para menos ou mais em alguns momentos da história – e na escola, além das lições de Gramática e números, elas seriam instruídas, principalmente, em como serem “pessoas honradas e probas e homens racionais” (ibid, p.163). Os educadores eram, afinal, “responsáveis pela alma dos alunos” (ibid, p. 179). Educar, além de instruir, era indispensável no sistema escolar pois a má-educação, rudeza e imoralidade eram características de indivíduos provenientes de classes populares, menos favorecidas financeiramente. Embora “a escolarização no século XVII [...] não fosse monopólio de uma classe”¹⁰ (ARIÈS, 1975, p. 189), a classe popular não tinha o mesmo acesso à educação que a burguesia¹¹, assim como aqueles que não faziam parte da Igreja Anglicana na Grã-Bretanha.

Um dos métodos utilizados para educar os alunos nas instituições de ensino era a punição. Em *David Copperfield* (1850), Charles Dickens expõe a crueldade presente nas instituições escolares na época Vitoriana, como se pode ver nesta conversa entre David e um garçom que havia perguntado ao garoto qual escola ele estudaria naquele ano:

- Ah, meu Deus! – ele disse, sacudindo a cabeça –, lá é a escola onde quebraram as costelas do menino, duas costelas, menino pequeno que era. Eu diria que ele tinha, deixa ver, quantos anos você tem, mais ou menos? Disse a ele que tinha oito, quase nove.
- Exatamente essa idade – ele disse. – Ele tinha oito anos e seis meses quando quebraram a primeira costela dele, oito anos e oito meses quando quebraram a segunda e isso acabou com ele.
- Não consegui disfarçar de mim mesmo, nem do garçom, que se tratava de uma coincidência incômoda, e perguntei como tinha acontecido. A resposta dele não foi animadora, porque consistia em duas palavras preocupantes:
- Com surra. (DICKENS, 2014, p.63)¹²

Enquanto a permanência em casa deixava as crianças despreparadas para a vida real, pois na proteção domiciliar elas não lidavam com problemas, na escola,

¹⁰ Quando se tratava da educação feminina, porém, o acesso à educação era mais limitado. Apenas uma pequena parcela das meninas aprendia a ler, escrever e as quatro operações numéricas em escolas, mas sua principal atividade era aprender as artes como bordado e pintura, de maneira que a sua infância não era preservada tão longamente como a dos meninos.

¹¹ Todos tinham o direito à educação, mas a burguesia tinha direito a mais anos na escola do que as crianças do povo, que geralmente estudavam em instituições chamadas “Dame Schools” – de baixa reputação –, onde as crianças aprendiam noções básicas de leitura e escrita.

¹² Tradução de José Rubens Siqueira.

como retratada por Dickens, ocorria o oposto. Como a citação acima exemplifica, algumas atitudes postas em prática em escolas levavam a frustrações e dificuldades para dizer o mínimo. Não era esse tipo de situação que Rousseau e MacDonald se referiam ao dizer que as crianças deveriam ter outras experiências que não dentro do âmbito familiar para que pudessem amadurecer e aprender sobre a vida e o mundo.

1.2 A Literatura como instrumento de moralização da infância

Outra maneira – não violenta – utilizada pelos instrutores para “formar pessoas honradas e probas e homens racionais” (ARIÈS, 1975, p. 163) era a partir da literatura, principalmente dos contos de fadas, os quais eram considerados moralistas e pedagógicos. George Macdonald é um exemplo de autor cujas obras infantis propõem ensinamentos morais e espirituais afinal, para Macdonald,

nos livros, nós não apenas guardamos todos os resultados da **imaginação**, mas neles, como em sua produção, podemos **contemplar sua composição diante dos nossos próprios olhos**, no ritmo de fala, na admiração pelas palavras [...]. E a mente do professor deve ser mediadora entre o trabalho de arte e a mente do aluno, reunindo-os no **contato vital da inteligência** [...]. Especialmente ele [o professor] deve esforçar-se para mostrar a composição espiritual ou o esqueleto de qualquer obra de arte¹³ (MACDONALD, 1893, p.37-38)

Mais uma vez reforçamos a valorização da imaginação proposta por MacDonald. Na citação acima, o autor sugere que, no instante em que a imaginação é disseminada como literatura, ela torna-se concreta, de maneira que aquele que a observa – a partir das palavras e dos sons – consegue apreendê-la e, assim, colocar o conhecimento por ela promovido em prática. MacDonald, porém, reforça que é a imaginação que promove o reconhecimento da moral em uma obra, pois “tal manifestação da imaginação é como um propósito, e fará mais para superar o que é baixo e vil do que todas as propostas da moralidade”¹⁴ (ibid, p.30) explícitas em um texto, como aquelas presentes nos contos de fadas de Perrault.

¹³ “in books, we not only have store of all results of the **imagination**, but in them, as in her workshop, we may **behold her embodying before our very eyes**, in music of speech, in wonder of words [...]. And the mind of the teacher must mediate between the work of art and the mind of the pupil, bringing them together in the **vital contact of intelligence** [...] Especially must he [the teacher] endeavour to show the spiritual scaffolding or skeleton of any work of art.”

¹⁴ “Such out-going of the imagination is one with aspiration, and will do more to elevate above what is low and vile than all possible inculcations of morality.”

No Brasil, a utilização de obras infantis com propósito moralizante também foi comum a partir do século XIX, quando obras voltadas a crianças começaram a ser publicadas – principalmente com traduções de histórias provenientes da Europa, como os contos de fadas. Monteiro Lobato (1882-1948), foi um dos grandes tradutores dessas histórias, tornando-as acessíveis aos leitores nacionais, pois ele considerava que as edições portuguesas não permitiam a compreensão ou não eram adequadas ao público leitor brasileiro. Mais do que traduzir, então, Lobato as reescreveu, acreditando ser indispensável “abrasileirar a linguagem” (LOBATO, v.2, 1951, p.275). Quanto à moralidade explícita presente nas obras originais, em geral ao final da história, foram retiradas das adaptações de Lobato porque ele acreditava que ao ouvirem histórias, as crianças “vão recontá-las aos amigos – sem, entretanto, prestarem nenhuma atenção à moralidade, como é natural. **A moralidade nos fica no subconsciente para ir se revelando mais tarde, à medida que progredimos em compreensão**” (LOBATO, 1951, p.104). A compreensão de que era desnecessário explicitar a moralidade das histórias infantis assemelha-se ao que MacDonald pensa sobre esse mesmo assunto em “The Fantastic Imagination”:

Uma genuína obra de arte deve significar várias coisas; quanto mais verdadeira a arte, mais coisas ela significará. Se o meu desenho, por outro lado, está tão longe de ser uma obra de arte que precisa ter ISSO É UM CAVALO escrito abaixo dele, o que importa que nem você ou o seu filho entendam o que significa? [...]. Se, novamente, você não reconhece um cavalo quando vê um, o nome escrito abaixo dele não vai lhe adiantar muita coisa.¹⁵ (MACDONALD, 1999, p.7)

Da mesma forma, a moral ao final dos contos de Perrault, por exemplo, nem sempre tinha relação direta com o enredo, embora algo poderia ser aprendido com ela, como discutiremos a seguir.

Uma questão a ser levantada é a aparente contradição quanto à relação de MacDonald com questões morais nos textos ficcionais. Dissemos que temas morais eram presentes na obra de MacDonald, mas não de maneira explícita. Em alguns momentos de *A princesa e o goblin*, o narrador comenta que Irene era uma “verdadeira princesa” e que, por isso “não pode contar mentiras” e “nunca é mal-educada” (MACDONALD, 1920, p.26). Não contar mentiras e não ser mal-educada são, claramente, ideias moralizantes explícitas no texto. Por que, então, MacDonald diz

¹⁵ “a genuine work of art must mean many things; the truer its art, the more things it will mean. If my drawing, on the other hand, is so far from being a work of art that it needs THIS IS A HORSE written under it, what can it matter that neither you or your child should know what it means? [...]. If, again, you do not know a horse when you see it, the name written under it will not serve you much.”

que não há necessidade de explicar valores nas obras literárias? Diferentemente de Perrault, as qualidades e ações dos personagens de MacDonald não são diretamente associadas a recompensas ou benefícios. Em “Cinderella”, o autor francês diz que a fada ajudou a moça **porque** ela era boa. Irene, de *A princesa e o goblin*, não recebe agrados por ser uma “verdadeira princesa”.

É comum associar os contos de fadas – como os escritos por MacDonald – ao público infantil. Entretanto, esses contos não são voltados apenas a esse grupo de leitores. Nas seções a seguir, discutiremos o conceito de Literatura Infantil e, em seguida, mais especificamente, os contos de fadas, suas raízes, estruturas e contextos.

1.3 O que é a Literatura Infantil?

Da mesma forma que o conceito de infância mudou entre a Idade Média e a Idade Moderna, as histórias para crianças, sua produção e recepção também sofreram mudanças. Na Idade Média não existia o conceito de “criança”, logo não havia uma separação quanto aos tipos de histórias que seriam apropriadas para essa faixa etária. As histórias contadas oralmente para os adultos, então, também eram forma de divertimento para os seus filhos. Com o início da Idade Moderna e o desenvolvimento da imprensa, no século XV, o público infantil ainda não era contemplado com livros produzidos especificamente para ele. Por isso, como aponta Ethel L. Heins, especialista em livros para jovens leitores, esse grupo se divertia com livros para adultos, tivessem esses o objetivo de entretenimento ou de formação moral e religiosa (HEINS, 1982). Até esse momento, os únicos livros oficialmente para crianças eram os “*hornbooks*” que, como David L. Russel explica, eram

[s]imples placas de madeira, geralmente com uma alça (várias pareciam com nadadeiras). Pergaminhos contendo lições rudimentares de língua (o alfabeto, números e afins) eram amarrados à madeira e então encapados com chifres transparentes (de bois, carneiros e bodes), uma forma primitiva de encadernação que tornava esses livros mais resistentes.¹⁶ (RUSSELL, 2015, p.7)

¹⁶ “simple wooden slabs, usually with a handle (many looked like paddles). Parchment containing rudimentary language lessons (the alphabet, numbers, and so on) was fastened to the wood and was then covered with transparent horn (from cattle, sheep, goats), a primitive form of lamination that made these books very durable”

que consistiam em lições do alfabeto, matemática, religiosidade e como as crianças deveriam se comportar perante os adultos (HEWINS, 1888), ou seja, também com finalidade moralizante.

Livros impressos voltados a leitores mais jovens passaram a ser populares apenas a partir do século XVII, entre eles as *Fábulas* (1668), de La Fontaine (1621-1695), *As Aventuras de Telêmaco* (1699), de Fénelon (1651-1715) e os *Contos da Mamãe Gansa*, cujo título original era *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités – contes de ma Mère l'Oye* (*Histórias ou contos do passado, com moralidades – contos da Mamãe Gansa*) (1672) publicados por Charles Perrault (1628-1703) (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p.14). A maior atenção dada à literatura que pudesse ser aproveitada por toda a família, inclusive adequados para a infância, incentivava as famílias a ficarem mais em casa, principalmente quando as empresas careciam de “mão de obra barata e disponível” (ZILBERMAN, 2003, p.39) e “cabia estimular o matrimônio e a manutenção das crianças” (ibid). A estrutura familiar passou, então, a ser mais integrada, pois a leitura daquelas obras aproximava os membros da família.

Perrault foi o grande responsável pela disseminação por escrito de histórias infantis, especialmente de contos populares que até então circulavam oralmente. De acordo com Ariès, há evidências de que versões orais semelhantes às histórias compiladas por Perrault já eram contadas às crianças desde o século XIII, mas “destinavam-se também aos adultos” (ARIÈS, 1975, p, 119).

No século XVIII, ainda na Europa, a alfabetização das classes trabalhadoras pareceu ter aumentado com a Revolução Industrial e “quando o resultado completo do sistema industrial pode ser apreendido, a alfabetização estava mais uma vez em ascensão”¹⁷ (SANDERSON, 1972 apud WEST, 1978, p.372). O Estado só passou a tomar conta das propostas educacionais em 1870, propondo que a educação fosse para todos e, em 1880 ela tornou-se obrigatória para crianças dos cinco aos dez anos e as crianças mais pobres possuíam bolsas de estudo.

Com o crescimento da industrialização, aumento da população urbana, e novo olhar dirigido às crianças – tanto dentro da instituição familiar como escolar – a difusão de livros para esse público aumentou. A partir do século XVIII há não só a produção das obras para crianças em escala inédita, mas também a preocupação do Estado

¹⁷ “[b]y the time the full effects of the factory system came to be felt, literacy was once again on the rise”

com o que deveria ser a literatura infantil, qual a sua estrutura, finalidade, linguagem. Estado e mercado tinham expectativas quanto a essas obras. De acordo com Caroline M. Hewins, jornalista do século XIX, o editor inglês Ralph Newberie e os sucessores de seu negócio editorial tiveram grande sucesso com a publicação de livros para crianças no final do século XVIII e início do XIX, tendo “de trezentos livros, publicados por ele e seus sucessores entre 1744 e 1802 [...], quase duzentos [...] para crianças”¹⁸ (HEWINS, 1888, s/p).

Esse primeiro momento de ascensão da literatura infantil foi marcado também por questões religiosas. O Movimento Puritano a partir do século XVII, por exemplo, pregava que

Todos eram responsáveis pela sua salvação e que o sucesso na vida era um sinal da benevolência de Deus. Eles valorizavam a leitura, porque eles acreditavam que a Bíblia deveria ser acessível a todos, e a educação em geral, pois ela ajudava a garantir o sucesso material.

[...]

A educação era uma parte importante da criação de uma criança Puritana, e as crianças Puritanas usavam uma variedade de livros escolares.¹⁹ (RUSSELL, 2015, p.7)

inclusive os *hornbooks* já mencionados. Para esse grupo, as crianças eram naturalmente más e precisavam ser ensinadas sobre pureza, integridade, virtude e moral e, por considerarem os contos de fadas – encontrados em *Chapbooks*, “livros pequenos e baratos que continham contos de fadas e outras obras do século”²⁰ (ibid) – fúteis e não adequados para os pequenos leitores. Por isso, “livros escritos para crianças eram tão saturados de dogmas e didatismos, que eles poderiam dificilmente parecer infantis para nós”²¹ (HEINS, 1982, p. 14), pois eram construídos com a finalidade de afastar as crianças da má educação, de mimos e excesso de zelo, iniciando-as no caminho que as levaria a serem virtuosas. Lajolo e Zilberman apontam que a produção desse tipo de literatura “adota posturas nitidamente pedagógicas, a fim de, se necessário, tornar patente sua utilidade” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007,

¹⁸ “of three hundred books, published by him and his successors between 1744 and 1802 [...], nearly two hundred [...] for children”

¹⁹ “Everyone was responsible for his or her own salvation and that success in life was a sign of God's favor. They placed a high value on reading, because they believed the Bible should be accessible to everyone, and on education in general, since it helped ensure material success.

[...]

Schooling was an important part of a Puritan child's upbringing, and Puritan children used a variety of schoolbooks”

²⁰ “small and cheaply made books containing fairy tales and other secular works”

²¹ “books written for children were so drenched in dogma and didacticism, they could scarcely seem childlike to us”

p.17). Entretanto, como será mostrado mais adiante neste trabalho, nem todas as obras tinham como objetivo principal a educação moral. *A princesa e o goblin*, por exemplo, apresenta características que prezam pelo desenvolvimento virtuoso e moral – assim como em outras obras de MacDonald, como *The light princess* (1864) e *At the back of the North Wind* (1871) – mas, como MacDonald propõe em “The Fantastic Imagination”, a obra deve ser compreendida a partir do que o leitor enxerga na leitura, e não utilizando a moral explícita como muleta.

No século XVII percebe-se na literatura infantil um meio pelo qual a criança pode superar a posição de “inferioridade” em relação ao adulto, com mais autonomia e compreensão do mundo, servindo como “instrumento de formação conceitual [...] elementos que podem neutralizar a manipulação do sujeito pela sociedade” (CADEMARTORI, 2010, p. 24). Engana-se, porém, quem pensa que essa foi uma mudança pensada para o bem-estar infantil. As escolhas das obras lidas nas escolas eram baseadas na visão da literatura com um objetivo formador pedagógico, a qual “silenciou no texto questões relativas a diferenças, conflitos, finitudes, certas circunstâncias existenciais árduas e interesses dos jogos de poder” (ibid). Em outras palavras, o objetivo pedagógico das obras literárias as transformava em um “discurso monológico” (ibid, p.25) que não permitia questionamentos ou interpretações que fugissem dos interesses sociais. As escolhas tendenciosas para a literatura pedagógica, então, acabavam afetando negativamente o desenvolvimento da independência crítica do indivíduo.

Assim, às crianças era ensinado aquilo que seria benéfico aos interesses clericais e governamentais em detrimento da realidade vivida por elas. Os interesses da burguesia europeia dos séculos XVIII e XIX também eram considerados pelos escritores de literatura infantil, por ser este o grupo para o qual a literatura era endereçada e ser esse o gênero que “inspira confiança à burguesia, não apenas por endossar valores desta classe, mas sobretudo por imitar seu comportamento” (LAJOLO, ZILBERMAN, 2007, p.18). Em conjunto com a escola, então, clero, governo e os interesses burgueses silenciaram “questões relativas a diferenças, conflitos [...], interesses dos jogos de poder” (CADEMARTORI, 2010, p. 24).

Charles Perrault foi o primeiro autor a contribuir com o corpus de literatura infantil a partir do século XVII, com a compilação *Contos da Mamãe Gansa*, com histórias ainda hoje conhecidas, como “Cinderela ou A Gata Borralheira”, “O gato de botas” e “Pele de Asno”. *Os contos de Melusina*, considerados os primeiros contos de

fadas documentados desde o século XIV (ARIÈS, 1975), não eram exclusivamente infantis, pois também serviam de entretenimento para o público adulto. Os contos de Perrault, por outro lado, tinham uma preocupação explicitamente didática e, embora claramente voltado para o público burguês, Perrault buscou para suas adaptações tradições, contos e lendas orais populares da Idade Média, procurando utilizar uma linguagem compreensível tanto às crianças quanto ao povo, mantendo a moralização que agradava à burguesia.

O período pelo qual a França passava no século XVII foi difícil, pois lutava contra o governo absolutista de Luís XIV. Este tentava manter a monarquia a qualquer custo, limitando não apenas o poder da burguesia e explorando o povo, que ainda vivia de forma tão precária como na Idade Média, mas também limitando o poder legislativo e constitucional. Embora tenha investido no desenvolvimento das indústrias e no crescimento artístico, Luís XIV endividou a França com as guerras que promovera para assegurar o seu território, além de oferecer festas para a nobreza e gastar o dinheiro com futilidades – entre elas o Palácio de Versalhes. Seu reinado foi uma das situações utilizadas para apresentar elementos moralizantes nos contos de Perrault.

Apesar de ter o burguês como personagem elementar nas histórias – como “Barba Azul” –, os contos também mostravam como a posição desfavorável do povo poderia ser contornada, a partir de elementos mágicos – como em “Cinderela” e a sua fada madrinha – ou da esperteza e sorte – como na história “João e Maria” –, reforçando o sentimento utópico da literatura infantil mencionado por Lajolo e Zilberman (2007) e Cademartori (2010). Segundo a versão de Perrault, o pai de João e Maria os abandona na floresta por ideia de sua esposa, a madrasta das crianças. Essa atitude aparece em outros contos – *O Pequeno Polegar*, por exemplo – pois a Europa passava por um período de fome e os pais não conseguiam manter a família. Como se sabe, as crianças enganam a bruxa e, após matá-la, roubam-lhe as riquezas e voltam para a casa do pai.

Além disso, o contista também tenta inserir no meio obrigatoriamente cristão daquela época elementos de outros credos, religiões, cultos e superstições que haviam sido proibidos pela Igreja, mas herdados pela cultura popular (ARIÈS, 1975). Ainda que fora da esfera cristã, esses elementos, mesmo que mágicos e sobrenaturais – em narrativas como “Cinderela” e “A Bela Adormecida” – perderam a perversidade e imoralidade originais nos contos de Perrault, sendo modificados para caberem nos credos do cristianismo. Segundo Marina Warner (1994), entretanto, o momento em

que tais histórias estavam sendo publicadas coincidiu com o ajuste da Igreja quanto a conceitos ortodoxos, como o bem e o mal, o Paraíso, o Inferno e o Purgatório, reconhecendo a existência de outro “universo”, o da imaginação. Em “Cinderela”, por exemplo, Perrault transforma a figura da fada madrinha em um ser bom pois, até então, ela era inspirada em figuras pagãs de origem mitológica (CARVALHO, 1985) – ou então a partir traduções problemáticas da Bíblia – e que até o século anterior poderia ser vista como uma bruxa maligna. As transformações feitas por ela para o rato virar cocheiro e a abóbora virar carruagem “teriam definido a fada como uma bruxa nefasta²² (WARNER, 1994, p.48) mas na época em que Perrault publica *Os contos da Mamãe Gansa*, o autor e seus leitores “teriam discernido qualquer perigo proveniente de bruxaria, enquanto aproveitavam os encantos desses tão maravilhosos poderes”²³ (ibid), reconhecendo que as histórias seriam apenas ficção.

“Cinderela” mostra a fada madrinha, dotada de poderes mágicos, antes vistos como heresia, como a personificação da recompensa pela bondade. A fada, com seus poderes, aparece quando Cinderela precisa de ajuda, mas apenas porque a moça é bondosa, como exposto na moral ao final do conto na edição comentada por Maria Tatar:

É um tesouro para a mulher a formosura,
Que nunca nos fartamos de admirar.
Mas aquele dom que chamamos doçura
Tem valor que não se pode estimar.

Foi isso que Cinderela aprendeu com a madrinha,
Que a educou e instruiu com zelo tal,
Que um dia, finalmente, fez dela uma rainha.
“Pois também desde contexto extraímos uma moral.”

Beldades, ela vale mais do que roupas enfeitadas.
Para ganhar um coração, chegar ao fim da batalha,
A doçura é que é a dádiva preciosa das fadas.
Adorne-se com ela, pois que esta virtude não falha. (TATAR, 2013, P.59)

Graças às virtudes de Cinderela, então, algo “mágico” lhe acontece – a ajuda da fada madrinha. Vê-se aí o elemento moral incentivado pela religião, a bondade, atrelado a uma força sobrenatural. Além disso, diferentemente da versão posterior dos irmãos Grimm, na qual as irmãs continuam odiando Cinderela após seu noivado com o príncipe, a versão de Perrault segue o ensinamento cristão do arrependimento: “[as irmãs] jogaram-se aos seus pés [de Cinderela] para lhe pedir perdão por todos os

²² “would have marked the fairy down for a most nefarious witch”

²³ “could make light of any dangers from sorcery, while enjoying the fancy of such wonderful powers”

maus-tratos que a tinham feito sofrer. Cinderela perdoou tudo e, abraçando-as, pediu que continuassem a lhe querer bem” (ibid, p.58).

A fada madrinha também é uma representação das relações de superioridade e inferioridade existentes entre os indivíduos ou instituições de poder e indivíduos ou instituições que precisam desse poder. No caso da sociedade francesa, o superior seria o grupo de indivíduos com maior prestígio, seja financeiro, político, religioso etc, enquanto o inferior, a classe trabalhadora. Como ressalta Warner, “a prática de apadrinhar criou pontes entre diferentes ilhas sociais: entre os pobres e a nobreza, e vice-versa”²⁴ (WARNER, 1994, p.48). A madrinha, que detém o poder mágico, auxilia a moça, pois seu poder era a única coisa que poderia ajudar Cinderela naquele momento. Essa relação agrada a burguesia, pois instiga o princípio cristão da humildade. Outros contos de Perrault – como “Pele de Asno” e “Barba Azul” – também apresentavam demais características moralizantes e virtuosas apreciadas pela burguesia, tornando-os populares entre esse grupo, além de atrair as classes mais populares, por mostrar alguns elementos de suas crenças.

Os elementos bem-sucedidos nos contos de Perrault no século XVII ecoaram no trabalho feito pelos irmãos Grimm, no início do século XIX. Seu objetivo, como linguistas e filólogos, era estudar a língua alemã, mas essa tarefa propiciou aos dois maiores conhecimentos da cultura popular, acarretando na compilação de contos de fadas feita por eles. A apreensão de elementos utópicos utilizados por Perrault e adotados pelos Grimm demonstra a “continuidade histórica [...] [além da] permeabilidade ao interesse do leitor” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p.19). Percebem-se nos contos de fadas, seja de Perrault ou dos Grimm, o escapismo, a fantasia e a imaginação – elementos muitas vezes associados à infância.

Da mesma maneira como Perrault e os Grimm, Hans Christian Andersen (1805-1875), contista dinamarquês, também fez uso dos elementos citados acima. Ao contrário desses, porém, Andersen foi autor da maioria de seus contos. Assim, além de reunir histórias populares, ele inventou outras que acabaram se tornando tão conhecidas quanto as que ele ouvia quando criança. Parte da popularidade desse autor originou-se dos temas escolhidos para suas histórias. Andersen utilizou suas próprias experiências de dificuldade social para criar “figuras que refletem as

²⁴“the practice of godparenting created bridges between different social islands: between the poor and the nobility, and vice-versa”

ansiedades, fantasias e lutas pessoais do jovem proletário que alcançou a aristocracia literária da Dinamarca” (TATAR, 2013, p. 401-402).

Com finais nem sempre felizes – outra diferença quanto às histórias dos outros autores já citados –, Andersen dava aos seus personagens a salvação a partir da morte, quando finalmente encontravam a felicidade. Tomemos como exemplo “A pequena sereia” em que, no conto do dinamarquês, o príncipe apaixona-se por outra mulher e, para que a sereia transformada em humana não morra, a bruxa lhe dá a chance de retornar ao mar desde que mate o príncipe. Incapaz de fazê-lo, pois o amava, a sereia abre mão de sua própria vida para que ele viva feliz e, dessa maneira, ela vira espuma do mar. Mesmo que contradiga as expectativas do leitor – que talvez torcesse pelo triunfo da sereia –, seu fim não é de todo o mau pois, após sua transformação, ela descobre ter se tornado um espírito do ar e que, com trezentos anos de boas ações – como levar ar puro para lugares pestilentos, espalhar o cheiro das flores e divertir crianças – poderia vir a ter uma alma imortal.

Percebemos aí quão importante foi a propagação de ensinamentos moralizantes na literatura infantil – principalmente nos contos de fadas. Com a grande disseminação desses contos no decorrer dos séculos, percebe-se a preservação das mesmas características, ou seja, “a predileção por histórias fantásticas [...] ou histórias de aventuras [...], ou apresentação do cotidiano da criança, evitando a recorrência a acontecimentos fantásticos e procurando apresentar a vida diária como motivação de ação e interesse” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 20), além de temas virtuosos.

1.4 O que são os contos de fadas?

“A fairytale is just a fairytale, as a face is just a face”²⁵ (1999, p. 5), afirmou George MacDonald em “The Fantastic Imagination” (1893), ensaio no qual o autor propõe uma reflexão quanto a “maneira correta” de se ler uma obra literária. Não há uma maneira certa, como o autor sugere, apenas a maneira que cada leitor consegue compreender. Da mesma forma que cada homem possui aparência, forma de agir e de pensar diferentes, os contos de fadas, embora apresentem características comuns, também possuem elementos que os distinguem uns dos outros: tratam de vários

²⁵ “Um conto de fadas é apenas um conto de fadas, assim como um rosto é apenas um rosto”.

problemas sociais; podem apresentar criaturas mágicas, ou às vezes se ocupam apenas dos seres humanos; os finais podem ser felizes ou tristes. MacDonald, ao evitar a conceitualização objetiva, usando de subterfúgios como metáforas, comparações e exemplos – “de todos os contos de fadas que conheço, acredito que *Undine*²⁶ seja o mais belo.”²⁷ (ibid) –, a sua resposta ao que seriam os contos de fadas não satisfaz.

No ensaio já mencionado de Macdonald, “The fantastic imagination”, utilizado como apresentação de um de seus livros – *The light princess and other fairy tales* (1893) –, o autor chama atenção para a etimologia do termo *fairy tales* e a sua não correspondência com a palavra originária do alemão *mahrchen*, a qual não possui relação com a palavra “fada”. Marcus Mazzari, na apresentação dos *Contos dos Irmãos Grimm* (2012) e Vladimir Propp, em *As raízes históricas do conto maravilhoso* (1997) também apontam para a origem do nome dado a esse gênero. Mazzari leva a palavra *marchen* até o latim *maere*, o qual significava mensagem ou relato. Hoje, *marchen* – além do significado moderno “conto de fadas” –, também significa “ilusão” ou “ficção” (GRIMM; GRIMM, 2012). Por que, então, diversos idiomas, como o inglês com *fairy tales*, o francês com *contes de fées*, o espanhol com *cuento de hadas* e o português, com conto de fadas, utilizam esses nomes? Porque, também do latim *fata*, “fada” é a “dona ou deusa do destino” (CARVALHO, 1985, p.60), e o destino, ou melhor, os acontecimentos que dele se tecem, são contados através de *mensagens*, *relatos*. Por não serem reais, esses relatos são considerados *ficção*, ou pensamentos imaginários, como as *ilusões*.

Com a origem do nome ligada de maneira indireta à palavra “fada” ou “fairy”, no seu significado em português e em inglês, compreende-se que esses seres mágicos, as fadas, muitas vezes não possuíam papel fundamental nas narrativas – embora em outras o enredo só se configurasse a partir da sua participação. Para Propp, justamente pela ausência de fadas em alguns contos, os quais poderiam nem ao menos conter seres mágicos, o nome *wonder tales* faz-se mais adequado, pois abrange não apenas os contos *com* fadas, mas também aqueles *sem* elas, os quais ele chama de *folk tales*, contos folclóricos ou populares. Marina Warner, embora utilize o termo *fairy tales* por questões afetivas – afinal foi com esse nome que conheceu as

²⁶ Escrito por Friedrich de la Motte Fouqué em 1811, essa história conta sobre o espírito d’água Undine, que se casa com um cavaleiro para que ela ganhe uma alma (LILLYMAN, 1971).

²⁷ “of all the fairytales I know, I think *Undine* the most beautiful”

histórias quando criança – escreve em seu livro *From the beast to the blonde: on fairy tales and their tellers* (1994) que entende a proposta de Propp, pois ao pensarmos no significado de *wonder*, entre os possíveis significados, três chamam a atenção: admiração, pensamento ou vontade de conhecer. Para a autora, então, *wonder* “define muito bem pelo menos duas características dos contos de fadas tradicionais: prazer no fantástico, curiosidade sobre o real”²⁸ (WARNER, 1994, p. XX). O título da compilação de contos organizados pelos irmãos Grimm – *Contos maravilhosos infantis e domésticos* –, inclusive, abarca esses dois elementos, o maravilhoso e a realidade, indicando a relação entre esses elementos que será encontrada durante a leitura.

A partir da conclusão de Warner, entende-se que os contos de fadas são formados a partir de uma conexão entre a imaginação (fantástica, misteriosa) e o real (conhecido, mas que guarda segredos inexplorados). MacDonald também comenta sobre a relação entre o imaginário e o real ao explicar que, embora o homem não possa interferir nas regras da realidade, ele pode “se ele quiser, inventar um mundo todo seu, com suas próprias leis”²⁹ (MACDONALD, 1999, p. 6), podendo fazer uso do que se conhece do mundo real, principalmente adaptando as verdades antigas, ou seja, histórias contadas no passado, ou então inventando histórias novas:

há algo no homem que se encanta em evocar coisas novas – que é o mais próximo, talvez, que ele pode chegar à criação. Quando essas coisas são novas configurações de verdades antigas, nós as chamamos de produtos da Imaginação; quando elas são apenas invenções, embora adoráveis, eu as chamo de trabalho da Vontade: em qualquer um dos casos, a Lei está cuidadosamente fazendo seu trabalho.³⁰ (ibid)

Provenientes da tradição oral e “com frequência, iletrada” (MAZZARI in: GRIMM; GRIMM, 2012, p.17), considerados por Carvalho “sobrevivências de mitos e dos velhos cultos e rituais da tradição de todos os povos” (CARVALHO, 1985, p.79), alguns elementos dos contos de fadas eram recorrentes, como a estrutura inicial “Era uma vez...” ainda tão conhecida, e o estilo conversacional, com descrições, exclamações e criação de um ambiente em que o ouvinte se sentisse confortável. Além disso, aparecem nesses contos a dicotomia entre personagens bons, em geral

²⁸ “defines very well at least two characteristics of the traditional fairy tales: pleasure in the fantastic, curiosity about the real”

²⁹ , “if he pleases, invent a world of his own, with its own laws”

³⁰ “for there is that in him which delights in calling up new forms – which is the nearest, perhaps, he can come to creation. When such forms are new embodiments of old truths, we call them products of the Imagination; when they are mere inventions, however lovely, I should call them the work of the Fancy: in either case, Law has been diligently at work.”

príncipes, princesas e fadas madrinhas, e maus, como madrastas, monstros e bruxas e “eventos maravilhosos [que, no entanto] se dão de maneira inteiramente natural” (ibid, p.13).

Carvalho explica que essa característica maravilhosa presente nos contos de fadas deriva das tentativas de explicação dos elementos naturais pelos povos antigos. Com o passar do tempo, a partir de batalhas por territórios, por exemplo, começou-se a utilizar imagens que fizessem alusões aos inimigos. A autora menciona um exemplo europeu do século XI, quando se imagina ter surgido a palavra “ogro”, a qual significava pessoas imensas, fortes e aterrorizantes de. Segundo ela, essa palavra foi inspirada em povos invasores, como tártaros e mongóis.

A partir da explicação de Carvalho, então, podemos dizer que os seres mágicos dos contos podem ser personificações de fenômenos e acontecimentos sobre os quais as pessoas não possuíam poder e nem compreensão. Se o episódio causasse uma consequência benéfica, a entidade mágica atribuída a ele seria dotada de poderes bons. Do contrário, se a consequência fosse maligna, os poderes do ser mágico seriam ruins. Fossem fadas madrinhas ou ogros, esses seres sustentavam parte da estrutura narrativa dos contos. Juntamente com os personagens desprovidos de características especiais – como camponeses ou pessoas da nobreza – os seres mágicos constroem o enredo baseado no que acreditamos ser um dos componentes mais importante desse gênero: a moralidade.

A colocação de Maria Tatar na introdução ao livro *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada* (2013), segundo a qual contos de fadas possuem um poder edificante no qual a imaginação infantil – ampliada com a fantasia dos contos – encontra a realidade adulta a partir dos ensinamentos existentes nos contos, parece-nos uma maneira clara de explicar a relação entre a fantasia e a moral. Segundo a autora, entretanto, as virtudes que Perrault apresentava em forma de verso ao final dos contos nem sempre “se harmonizavam com os eventos da história” (TATAR, 2019, p.13), ou seja, havia uma coesão fraca, forçada entre a narrativa e a moralidade. Embora essas palavras de sabedoria não se conectassem com o enredo, ainda assim o próprio enredo apresentava suas lições, as quais também levavam o leitor a reflexões.

A respeito dessa possibilidade de os leitores não relacionarem a moral com a história contada, George MacDonald pondera que não há necessidade de o leitor ler uma obra da mesma maneira que o autor imaginava que ela seria lida. Até mesmo as

lições encontradas durante a leitura – não apenas no final – podem ser interpretadas de maneiras variadas por diferentes leitores. Para MacDonald, “todos [...] lerão o significado [de uma obra] a partir da própria natureza e desenvolvimento [do indivíduo]”³¹ (MACDONALD, 1999, p.7) e que, além disso, independentemente do que o autor gostaria que fosse compreendido de sua obra, “se [o leitor] não for um homem verdadeiro, ele extrairá o mal do melhor”³² (ibid, p.9). Em outras palavras, não adianta uma obra estar repleta de palavras belas e bons ensinamentos se o leitor não for capaz de percebê-los. Por isso, segundo MacDonald, o papel da escola era fundamental, para que aquilo que foi ensinado à criança em casa – seja pela mãe, avó, babá – pudesse ser formalizado a partir de um estudo guiado. “Guiar”, porém, não quer dizer “explicar” o significado da história, mas sim “despertar um significado”³³ (ibid, p.7), fazer vir à tona aquilo que já existia no ouvinte e que, a partir da leitura, se tornasse claro.

Mais do que os personagens da história e do lugar em que ela se passa, também é fundamental nos contos de fadas a transmissão de conhecimento e princípios do contador aos interlocutores, cujas compreensões poderão ser levadas como aprendizagem para situações reais de suas vidas. Embora aqui estejamos pensando em um narrador mais experiente e um ouvinte mais jovem, sabe-se que contos de fadas não são lidos apenas por crianças. Warner menciona Novalis, poeta do século XVIII, por este perceber que “a nova era da infância não poderia depender das próprias crianças, mas de pessoas como ele mesmo assumindo a *persona* de uma criança”³⁴ (WARNER, 1994, p. 188-189). Em outras palavras, ao se colocarem no lugar da criança, adultos, ficcionistas e poetas, conseguiriam expressar as necessidades do presente para que elas sejam reparadas no futuro através das crianças, ensinando-as a pensar sobre o futuro. MacDonald pensava de maneira semelhante a Novalis, pois acreditava que a natureza “childlike”, ou como abordaremos no decorrer deste trabalho, a natureza inocente de uma criança – que lhe permite enxergar além das explicações racionais – deveria ser compartilhada por todos os indivíduos.

³¹“everyone [...] will read its meaning after his own nature and development”

³² “if [the reader] be not a true man, he will draw evil out of the best”

³³ “wake a meaning”

³⁴ “the new age of the child could not depend on children themselves, but on people like himself assuming the persona of the child”

A compreensão de Perrault quanto ao papel do contador, diferentemente da de MacDonald e Novalis, parece estabelecer-se enquanto adulto e seu pensamento de adulto, e não enquanto adulto se colocando como criança. Ligia Cademartori explica que, embora histórias ouvidas por crianças já existissem antes da consolidação dos contos de Perrault, como aquelas contadas oralmente, baseadas em ditados e provérbios populares e sem informações que especificassem para qual público a história era dirigida, e aquelas presentes nos *hornbooks*, com temas religiosos, foi o francês que, ao adaptar as histórias do povo, as deu um novo sentido: o pedagógico moralizante (CADEMARTORI, 2010). No prefácio da edição de seus contos em verso, Perrault aproxima as histórias clássicas gregas e romanas, como a de *Psiqué*, com as histórias populares do século XVII, e aponta as diferenças entre esses estilos com o que ele oferecia com as suas adaptações:

Tudo o que se pode dizer é que esta fábula, assim como a maioria daquelas que nos restam dos antigos, foi feita apenas para agradar, sem levar em conta a boa moral, que eles negligenciaram muito. Não é o mesmo com as histórias que nossos ancestrais inventaram para seus filhos. Eles não as contaram com a elegância e as amenidades com as quais os gregos e romanos adornavam suas fábulas; mas sempre tiveram muito cuidado para que suas histórias tivessem uma moralidade instrutiva e louvável. Em toda parte a virtude é recompensada e em toda parte o vício é punido. Todos eles tendem a mostrar a vantagem de ser honesto, paciente, sábio, diligente, obediente e do mal que acontece àqueles que não são.³⁵ (PERRAULT, 1886, p. 86)

Dentro dos contos de fadas de Perrault, o trabalho edificante era realizado por um narrador e contador de histórias típico, a *Mamãe Gansa*, aproveitada no título de seu livro. Tal conceito de narrador/contador (que muitas vezes, já quando livros passaram a ser impressos, aparecia ilustrado na capa ou nas páginas internas) trazia o conforto e a sabedoria maternal – afinal, ela contava histórias de tempos longínquos dotadas de segredos e, geralmente, era considerada a mãe ou a avó daqueles que ouviam suas histórias. Não era apenas na compilação de Perrault que essa personagem aparecia. Outros escritores, como Sophie Ulliac Trémadeure (1794-1862), e compiladores, como Tom Hood (1835-1883), também se apropriaram da Mamãe Gansa, como mostram as imagens a seguir:

³⁵ “Tout ce qu'on peut dire, c'est que cette fable, de même que la plupart de celles qui nous restent des anciens, n'ont été faites que pour plaire, sans égard aux bonnes moeurs, qu'ils négligeaient beaucoup. Il n'en est pas de même des Contes que nos aïeux ont inventés pour leurs enfants. Ils ne les ont pas contés avec l'élégance et les agréments dont les Grecs et les Romains ont orné leurs fables; mais ils ont toujours eu un très grand soin que leurs contes renfermassent une morale louable et instructive. Partout la vertu y est récompensée, et partout le vice est puni. Ils tendent tous à faire voir l'avantage qu'il y a d'être honnête, patient, avisé, laborieux, obéissant, et le mal qui arrive à ceux qui ne le sont pas”

Imagem 2 – Ilustração de Chelier Chandelier presente na primeira edição de *Contes de ma Mère l'Oie : dédiés aux grands et aux petits enfants* (TRÉMADEURE, 1842).



Imp. de Lévesque & Co.

15. 71

Fonte: TRÉMADEURE, 1842

Imagem 3 – Ilustração de Gustave Doré presente na compilação *Fairy realm. A collection of the favourite old tales* (1866), de Tom Hood.



Fonte: HOOD, 1866

Embora as histórias contadas pela *Mamãe Gansa* fossem as mais conhecidas, narradores do sexo masculino também eram possíveis, como fez George MacDonald, em *A princesa e o goblin*. Assim como a *Mamãe Gansa*, o narrador de Macdonald coloca em cena a função educativa a partir de algum grau de desvendamento da história, mostrando-se conhecedor de segredos e trazendo algum conforto ao leitor, por meio da criação de um ambiente íntimo e acolhedor, povoado inclusive por intervenções de ouvintes imaginários.

No capítulo seguinte, exploraremos com mais complexidade a figura do narrador na obra *A princesa e o goblin*. Também analisaremos outros elementos que aproximam e distanciam essa história de contos de fadas clássicos, além de apresentarmos elementos contextuais da época de produção do livro.

2. POR QUE PRINCESAS?

2.1 Edições e manuscritos

The princess and the goblin foi publicado pela primeira vez de forma seriada na revista *Good Words for the Young*³⁶ - da editora escocesa Strahan & Co –, entre novembro de 1870 e junho de 1871 – época em que George MacDonald foi também editor da revista. Surgiu como livro em 1871 pela mesma editora, a qual já havia publicado outras obras do autor, como *Dealings with the fairies*, de 1867. Uma edição americana foi publicada logo em seguida, em 1872, pela J. B. Lippincott & Co, como mostra a página de rosto da edição:

Imagem 4 – Página de rosto da edição de 1872



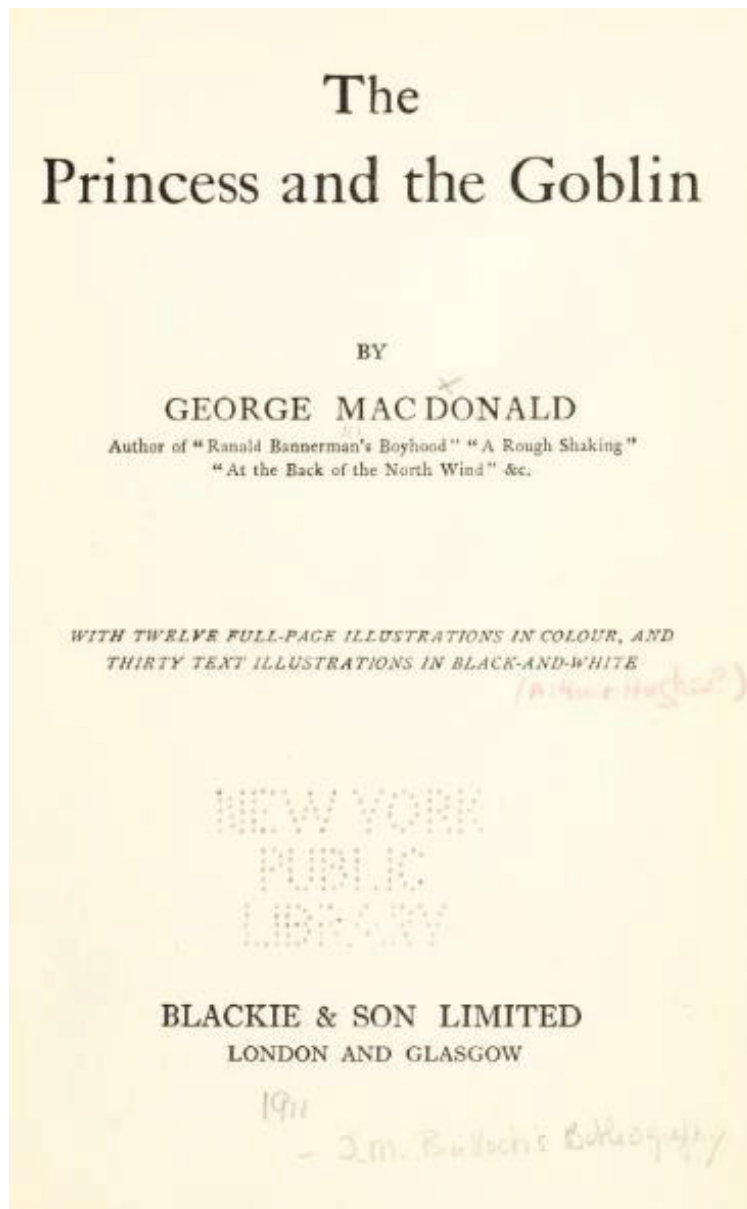
Digitized by Google

Fonte: MACDONALD, 1872.

³⁶ Inspirada na revista *Good Words*, da mesma editora, *Good Words for the Young* foi publicada pela primeira vez em 1868 e seus vários editores eram também autores de obras para crianças e adultos – como, por exemplo, Hans Christian Andersen (cf. OAKLEY, 2013)

Além das duas primeiras edições, há mais três que consideramos importante mencionar neste trabalho: uma publicada em 1911³⁷ pela editora inglesa Blackie & Sons (imagem 5); a publicada em 1920 pela editora americana David McKay Company (imagem 6); e a única edição brasileira publicada pela editora Landy em 2003 (imagem 7).

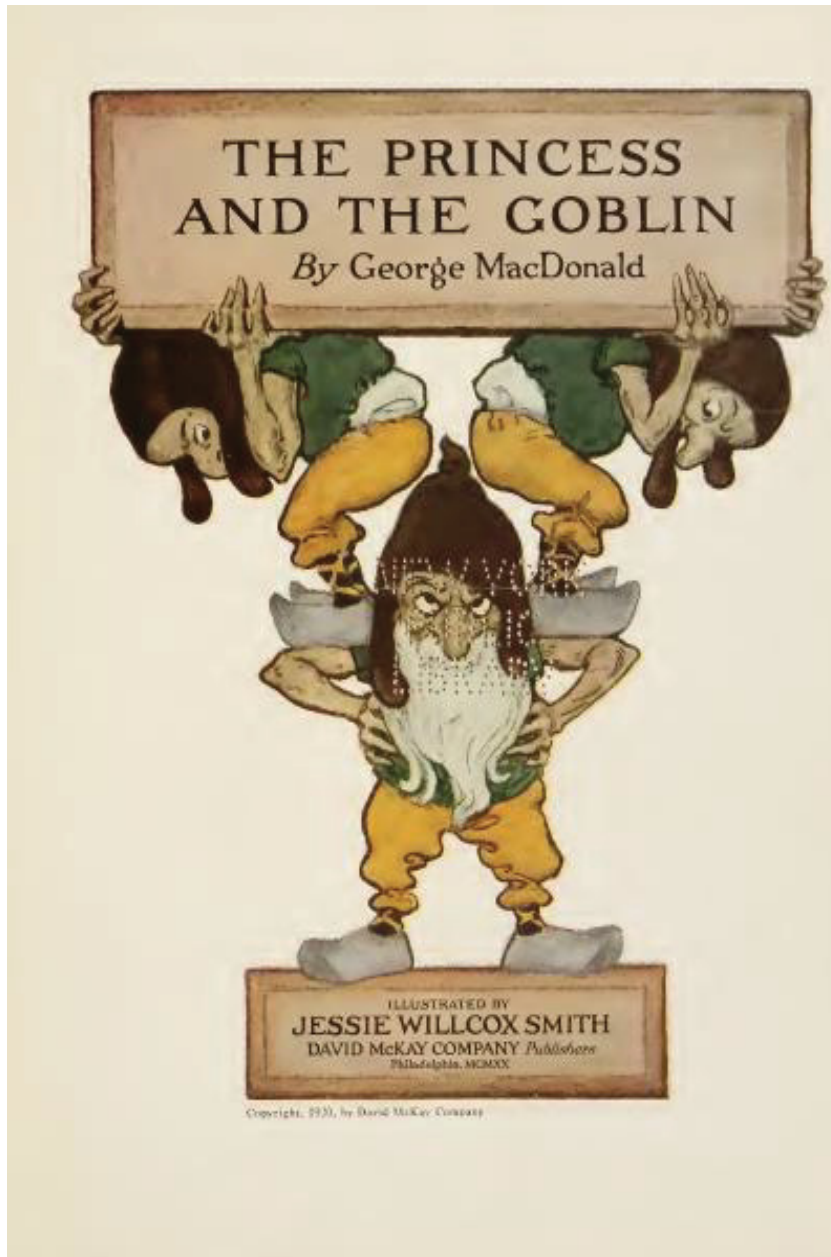
Imagem 5 – Página de rosto da edição de 1911



Fonte: MACDONALD, 1911.

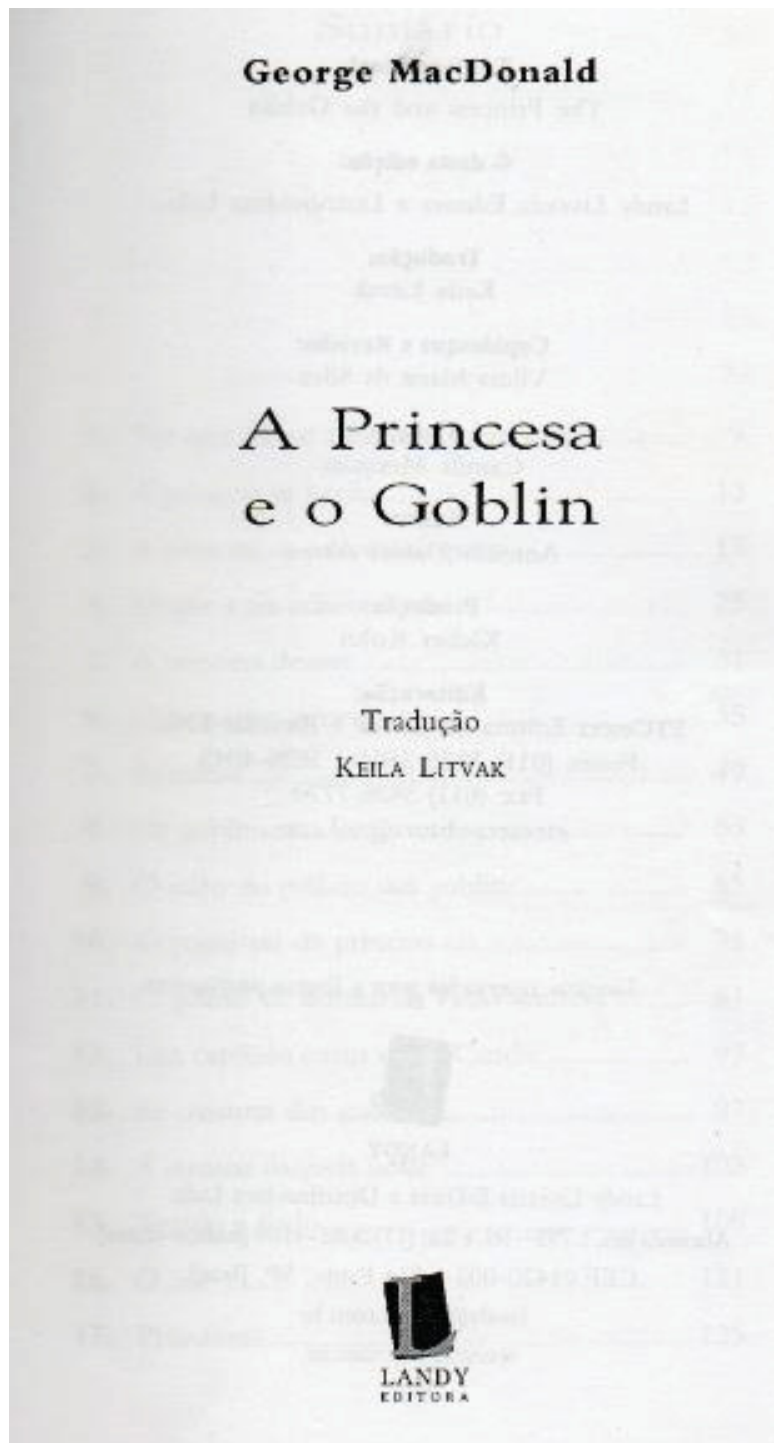
³⁷ Há também uma edição de 1890, a qual não foi possível encontrar a folha de rosto, apenas a capa.

Imagem 6 – Página de rosto da edição de 1920



Fonte: MACDONALD, 1920.

Imagem 7 – Página de rosto da edição de 2003.

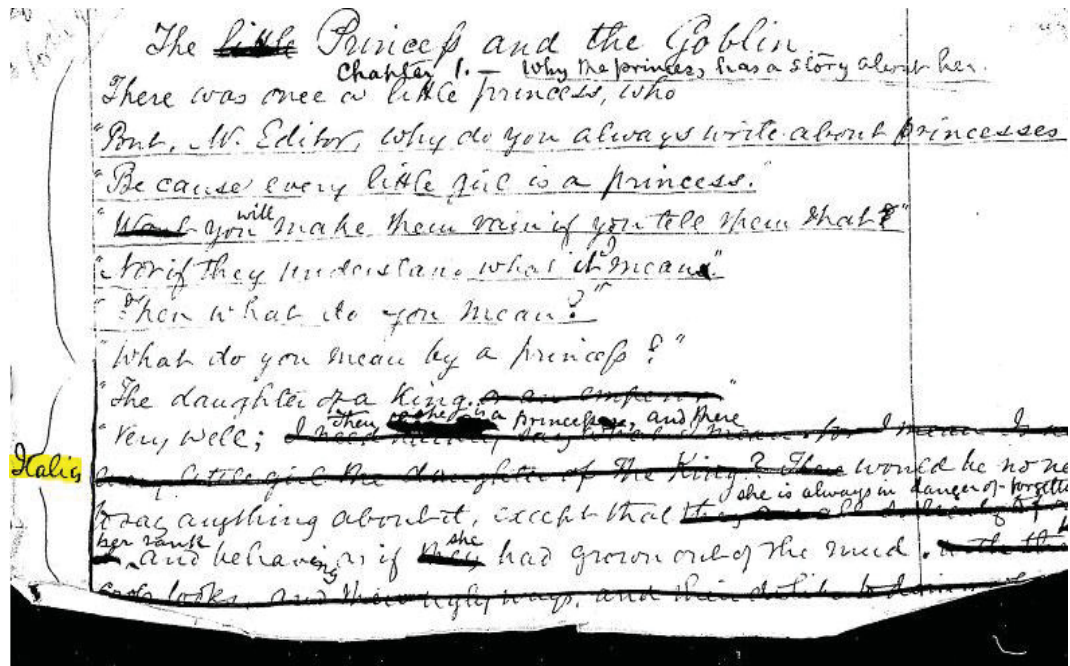


Fonte: MACDONALD, 2003.

Tais edições são pertinentes para esta análise porque apresentam diferenças que alteram a compreensão e interpretação do texto. Neste trabalho será discutida a alteração que nos parece mais valiosa: a supressão dos diálogos entre contador e ouvinte em meio à história principal. A importância desses trechos pode ser observada

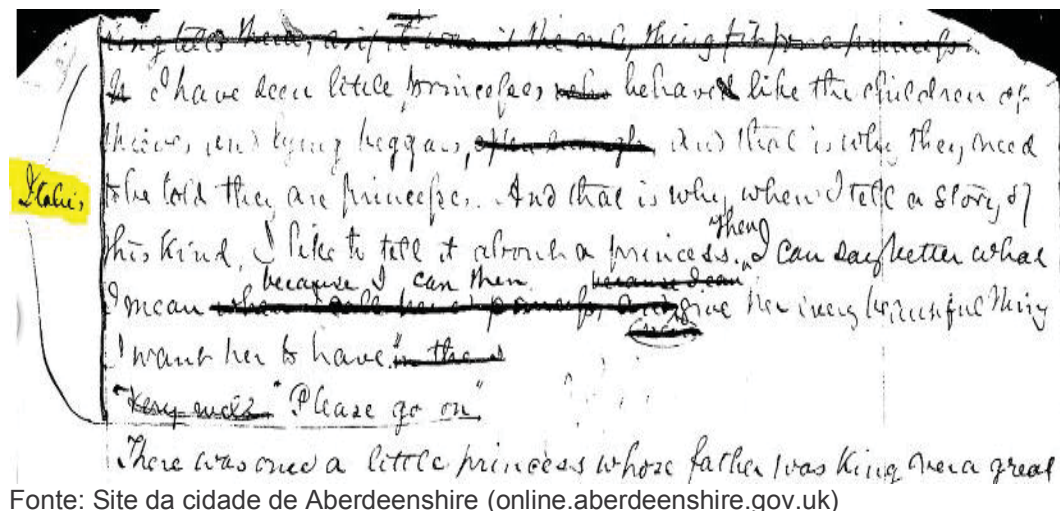
desde o próprio manuscrito da obra, no qual o escritor assinala que essas partes do texto devem vir distinguidas do restante a pelo uso do *itálico* – palavra que aparece ao lado desses trechos nas imagens 7 e 8. Para tanto, será feito primeiramente a análise dos diálogos originais – provenientes do manuscrito – e mais à frente, serão comparadas as demais versões publicadas.

Imagem 8 – Página do manuscrito (1)



Fonte: Site da cidade de Aberdeenshire (online.aberdeenshire.gov.uk)

Imagem 9 – Página do manuscrito (2)



Fonte: Site da cidade de Aberdeenshire (online.aberdeenshire.gov.uk)

Transcrição:

The Princess and the Goblin
Chapter 1 – Why the princess had a story about her

There was once a little princess who
"But, Mr. Editor, why do you always write about princesses?"
"Because every little girl is a princess."
"You will make them vain if you tell them that."
"Not if they understand what I mean."
"Then what do you mean?"
"What do you mean by a princess?"
"The daughter of a king."
"Very well, then every little girl is a princess, and there would be no need to say anything about it, except that she is always in danger of forgetting her rank, and behaving as if she had grown out of the mud. I have seen little princesses behave like the children of thieves and lying beggars, and that is why they need to be told they are princesses. And that is why, when I tell a story of this kind, I like to tell it about a princess. Then I can say better what I mean, because I can then give her every beautiful thing I want her to have."
"Please go on."

A Princesa e o Goblin
Capítulo 1 – Por que a princesa tem uma história sobre ela

Era uma vez uma princesinha que
'Mas, Sr. Editor, por que você sempre escreve sobre princesas?'
'Porque toda garotinha é uma princesa.'
'Você as deixara convencidas se lhes disser isso.'
'Não se elas entenderem o que eu quero dizer.'
'Então o que o senhor quer dizer?'
'O que você entende por uma princesa?'
'A filha de um rei.'
'Muito bem, então toda garotinha é uma princesa, e não haveria motivos para falar sobre isso, a não ser por ela estar correndo perigo de esquecer de sua posição, e se comportar como se ela tivesse surgido da lama. Eu já vi princesas se comportarem como filhas de ladrões e mendigos mentirosos, e é por isso que é preciso dizer a elas que são princesas. E é por isso que, quando conto uma história deste tipo, eu gosto de contá-las sobre uma princesa. Então eu posso explicar melhor o que quero dizer, porque aí eu posso dar a ela todas as coisas bonitas que eu gostaria que ela tivesse.'
'Por favor, continue.'

A passagem acima dá início ao manuscrito de *A princesa e o goblin*. A história proposta pelo título do livro – e induzida pelo título do capítulo, “Por que a princesa tem uma história sobre ela” – não é apresentada logo no começo, como acontece na maioria dos contos de fadas. A obra não começa com “Era uma vez...” (“*Once upon a time*”, em inglês), como os contos de Perrault. Peguemos como exemplo “Cinderela ou O sapatinho de vidro”, cuja primeira frase é “**Era uma vez** um fidalgo que se casou em segundas núpcias com a mulher mais soberba e mais orgulhosa que já se viu”³⁸ (TATAR, 2013, p.47), ou então “Barba Azul” (ibid, p. 162) que começa com “**Era uma**

³⁸ “*Once upon a time* there was a gentleman who married, for his second wife, the proudest and most haughty woman that ever was seen” (PERRAULT, 1901, p.1)

vez um homem que possuía casas magníficas”³⁹. Das presentes nos *Contos da mamãe Gansa*, todas as histórias de Perrault começam por “Era uma vez...”. Os contos dos irmãos Grimm, por sua vez, se iniciam com uma variedade de frases, desde “**Era uma vez** uma menina encantadora...”⁴⁰, (TATAR, 2013, p.36), como em “Chapeuzinho Vermelho, até “**Um dia** um rei estava **caçando** num grande bosque...”⁴¹, de “Os seis cisnes”. Alguns contos, inclusive, começam de maneira parecida com *A princesa e o goblin*, com o seu “**Havia** uma princesinha...”⁴². “Rapunzel”, por exemplo, começa com “**Havia** um homem e uma mulher que por muito tempo desejavam, em vão, uma criança”⁴³.

Embora provenientes de contextos histórico-sociais diferentes, os quatro autores utilizam a mesma estratégia linguística para introduzir dois elementos: o tempo da narrativa e os personagens da história. Uma característica conhecida dos contos de fadas é a falta de exatidão quanto à época em que a história acontece. Uma das estratégias utilizadas para manter a imprecisão do tempo é o uso dos verbos no **pretérito imperfeito**. Pode-se notar, nos trechos citados anteriormente, que os verbos **ser**, **haver** e **caçar** estão conjugados nesse tempo – **era**, **havia**, **caçava**.

Como Eco pondera, o pretérito imperfeito “nos diz que alguma coisa estava acontecendo no passado, mas não nos fornece nenhum tempo preciso” (ECO, 1994, p. 19). Assim, sabemos que as histórias dos contos de fadas são situadas em um tempo muito anterior ao momento da narrativa, mas não se especifica o quão anterior ele é. Em uma entrevista, a escritora, tradutora e autora de contos de fadas brasileira, Marina Colasanti, diz que o tempo no qual essas histórias são narradas está “fora do relógio, não está contido por nenhum ponteiro. É o tempo do imaginário” (COLASSANTI, 2017). A utilização do passado indeterminado é uma técnica que intensifica essa relação entre o imaginário e o real, pois sugere que algo que poderia ser parte da realidade pode ter acontecido em algum tempo. As estruturas linguísticas mencionadas – “Era uma vez...”, “Um dia um rei...” e “Havia...”⁴⁴ – pretendem levar o narratário⁴⁵ a esse passado.

³⁹ “Once upon a time there was a man who had fine houses [...]” (PERRAULT, 1901, p.66)

⁴⁰ “Once upon a time there was a dear little girl...”

⁴¹ “A king was once hunting in a large wood...” (GRIMM, J., GRIMM, W., 1922, s/p)

⁴² “There was once a little princess” (MACDONALD, 1920, p.9)

⁴³ “There were once a man and a woman who had long in vain wished for a child”. (GRIMM, J.; GRIMM, W., 1927, p.24)

⁴⁴ “Once upon a time”, “A king was once”, “There was once...”

⁴⁵ Para este trabalho, o termo “narratário” será utilizado quando não estiver claro se o receptor do texto é *leitor* ou *ouvinte*.

Quanto ao segundo elemento, logo após o narrador guiar o narratário a uma época distante, ele apresenta os personagens. Em “Chapeuzinho Vermelho”, já é apresentada a protagonista da história – a quem o narrador chama de “menininha querida”. Em “A Bela Adormecida”, tomamos conhecimento dos pais da protagonista. Com *A princesa e o goblin*, o narrador também apresenta um personagem após indicar o tempo. Diferentemente dos outros narradores, entretanto, este não consegue fazê-lo de imediato: ele é impedido de continuar a apresentação da princesa.

2.2 Autor e Leitor Modelos

Como se pode ver no excerto da obra antes reproduzido, uma voz interrompe o contador com um questionamento sobre o tema de suas histórias. “Mas, Sr. Editor, por que você sempre escreve sobre princesas?”, pergunta cuja resposta é “Porque toda garotinha é uma princesa”. Os questionamentos e respostas prosseguem até que, enfim, o interlocutor fique satisfeito com as informações que recebeu, permitindo que o “Sr. Editor” prossiga com a narração. Esse interlocutor e o contador não são personagens da história contada por ele. São o que Umberto Eco (1994) chama de autor e leitor modelos, diferenciando-os do autor e leitor empíricos.

Qual a diferença entre essas instâncias, e qual a importância disso para a análise de *A princesa e o goblin*?

De acordo com Eco, autor empírico é aquele que escreve a obra. No nosso caso, ele é George MacDonald, uma pessoa real, de carne e osso. Da mesma forma, o leitor empírico é o leitor de carne e osso que lê o que George MacDonald escreveu, como o leitor da revista ou como o da primeira edição de 1872, ou como eu e você que lemos a narrativa em tradução ou no original. Autor-modelo e leitor-modelo, por sua vez, são entidades abstratas que se relacionam apenas dentro do universo da escrita⁴⁶. Podemos relacionar a ideia de Eco sobre o leitor-modelo com a de Vincent Jouve, para o qual o leitor-modelo é, “antes de mais nada [...] uma figura virtual: o destinatário implícito para quem o discurso se dirige” (JOUVE, 2002, p.37). Da mesma forma, o autor-modelo de Eco foi descrito por *Dedalus* (alter-ego de James Joyce transformado em personagem) “como o Deus da criação [e] permanece dentro ou

⁴⁶ Os conceitos de autor e leitor-modelos não são exclusivos de textos literários, mas também de textos técnicos, científicos, jornalísticos, etc.

atrás ou além ou acima de sua obra, invisível, refinado, fora da existência” (JOYCE, apud ECO, 1994, p.21).

Eco acrescenta que o autor-modelo persuade a continuação da leitura, dirigindo-se ao leitor “afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), [pois] nos quer ao seu lado” (ECO, 1994, p. 21). O autor-modelo não o faz, entretanto, em relação ao leitor empírico. Essa estratégia – um tipo de **protocolo de leitura**, a que nos referiremos a seguir – é voltada para despertar o leitor-modelo, ou seja, para fazê-lo aceitar os procedimentos da leitura. Embora aceitemos para este trabalho a definição de autor e leitor modelos de Umberto Eco, com seu aspecto abstrato, chamamos a atenção para a maneira como MacDonald utiliza essas instâncias em *A princesa e o goblin*.

No início da obra há a interação entre duas figuras, as quais conversam sobre a história que começou a ser contada. Isto é, embora essas duas entidades participem da narração, como personagens que estabelecem uma conversa dentro do universo ficcional, eles não são personagens do conto que está sendo narrado. Podemos dizer que na obra *A princesa e o goblin* há uma história dentro de outra história: a primeira é a do sr. Editor e de seus interlocutores, externa à segunda, aquela contada pelo sr. Editor.

Essa relação fora da história da princesa, mas dentro da instância literária, se dá entre as **representações** que MacDonald faz do autor-modelo e do leitor-modelo. Como um documento da relevância dessa estrutura narrativa, observa-se que desde o manuscrito, o diálogo entre essas entidades transformadas em personagem é um elemento explícito da interação dessas entidades. Utilizando a explicação quanto às entidades “modelo” dada por Eco em *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), enquanto o sr. Editor e os seus ouvintes são as representações do autor-modelo e do leitor-modelo de *A princesa e o goblin*, lembremos que esta não é a única história dentro da obra. Há ainda aquela na qual sr. Editor e ouvintes são personagens, ou seja, existe um segundo autor-modelo e leitor-modelo que abrangem essas duas narrativas: a de dentro do conto de fadas e a externa a ele.

Dessa maneira, o mecanismo **autor-modelo** conceituado por Eco como uma “estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo” (ECO, 1994, p.21), e o **leitor-modelo** conceituado por Pugliatti como um elemento que “nasce com o texto, sendo o sustentáculo de sua estratégia de interpretação” (PUGLIATTI, apud ECO, 1994, p.22) transcendem à condição de estratégias

narrativas e ganham contornos de personagens em *A princesa e o goblin* quando MacDonald os personifica, tornando-os semelhantes a personagens que se relacionam dentro do texto a partir de uma situação narrativa oral. O autor-modelo é representado pelo sr. Editor enquanto o leitor-modelo é convertido em interlocutor, e ambos interagem de forma explícita em poucos momentos da narrativa, simulando estratégias de leitura plausíveis, verossímeis.

Esse recurso utilizado por MacDonald assemelha-se ao que se costuma chamar de “protocolos de leitura”. Roger Chartier explica que os protocolos de leitura definem as interpretações possíveis do texto, além de moldar o leitor ideal (LOUSADA; ROCHA, 2018). Em outras palavras, o texto literário está repleto de indicações, sejam elas explícitas ou implícitas, que levam o leitor a compreender a obra corretamente, de modo que a leitura esteja de acordo com a perspectiva do autor. A suposição equivocada do interlocutor de que a história seria sobre um rei é corrigida pelo Sr. Editor dizendo que, na verdade, era sobre uma princesa. Ele não apenas o corrige, entretanto, como também amplia o sentido da palavra “princesa”: em vez de significar apenas a filha de um rei, na sua narrativa o sentido da palavra também passa a significar “todas as meninas, as quais devem sempre se lembrar disso”. Essa interação, composta da correção de um engano do narratário e da ampliação do sentido da palavra “princesa”, é uma das maneiras com que o autor-modelo sugere ao leitor-empírico qual caminho tomar durante a leitura, guiando-o para que ele se torne um leitor-modelo.

É importante ressaltar, porém, que Chartier é assertivo ao dizer que os protocolos de leitura levam à leitura **correta** da obra. O autor refere-se, aqui, a um leitor-**ideal**, ou seja, àquele que entenderá tudo que a obra apresenta, da maneira com que o autor queria que fosse entendida ou, como explica Terry Eagleton,

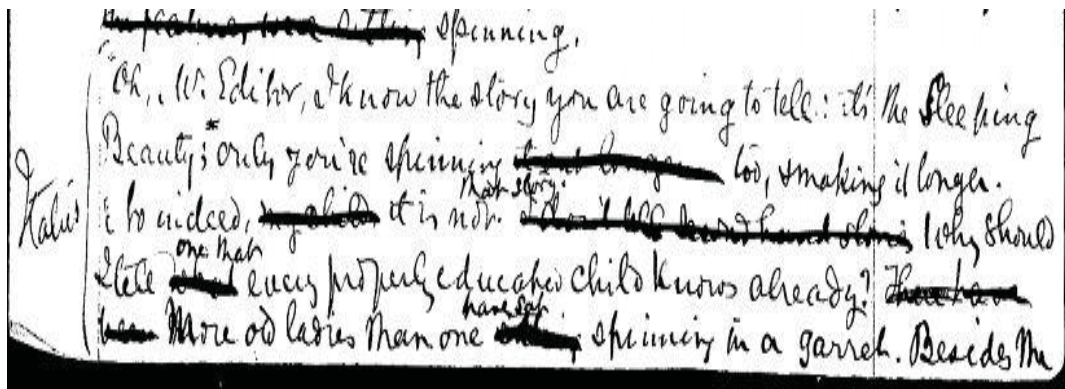
o ‘leitor ideal’ de uma obra era alguém que tivesse à sua disposição **todos os códigos** que esgotassem a inteligibilidade dessa obra. O leitor era, assim, apenas uma espécie de **espelho refletor da obra** – alguém que a compreendia ‘tal como era’. Um leitor ideal teria que estar perfeitamente equipado de todo **conhecimento técnico** essencial para decifrar a obra, ser **perfeito na aplicação desse conhecimento**, e **livre** de quaisquer **restrições** prejudiciais. Se esse modelo for levado ao extremo, o leitor teria de estar livre de nacionalidade, classe, gênero, livre de características étnicas e pressupostos culturais limitadores (EAGLETON, 2003, p.166)

Logo, nessa perspectiva de Eagleton, o leitor ideal não existe, ele seria apenas um conceito criado para ilustrar o que deveria ser feito para que um leitor compreendesse um livro perfeitamente. Além disso, como aponta E. D. Hirsch Jr.,

citado por Eagleton, “o significado de uma obra ser idêntico ao que o autor entendeu por ela no momento de escrever, não implica uma única interpretação do texto” (HIRSCH JR. apud EAGLETON, 2003, p.92). Podemos relacionar essa afirmação com o que MacDonald entende por interpretação textual no ensaio “The Fantastic Imagination” – segundo ele, ao ler uma obra, o indivíduo a interpretará a partir de seus conhecimentos de mundo e de sua capacidade de compreensão. Provavelmente, a maneira que a obra for lida será diferente daquela que o próprio autor imaginou, e não há problema nisso, pois “o leitor estabelece conexões implícitas, preenche lacunas, faz deduções e comprova suposições – e tudo isso significa o uso de um conhecimento tácito do mundo em geral e das convenções literárias em particular” (EAGLETON, 2003, p.105). Ademais, mesmo que as interpretações pretendidas e as alcançadas não sejam as mesmas, ainda deve existir relação entre elas, ambas estando “dentro do ‘sistema de expectativas e probabilidades típicas’ que o sentido do autor permitir” (ibid). Diferentemente do leitor ideal mencionado por Chartier, então, o leitor-modelo de Eco aceita a proposta de leitura do autor-modelo, atribuindo-lhe sua própria compreensão.

A presença do leitor-modelo e do autor-modelo em *A princesa e o goblin* ocorre em pelo menos três momentos. O primeiro é aquele já reproduzido, que inicia a obra. A segunda vez em que a presença desse autor-modelo é explícita está no terceiro capítulo – “A princesa e – veremos quem”.

Imagem 10 – Página do manuscrito (3)



Fonte: Site da cidade de Aberdeenshire (online.aberdeenshire.gov.uk)

Imagem 11 – Página do manuscrito (4)

old lady in that story, was only spinning with a spindle, and this one
 was spinning with a spinning wheel, else how could the princess have
 heard the ^{sweet} noise through the door? Do you know the difference? Did you
 ever see a spindle or a spinning wheel? I daresay you never did. Well,
 ask your mamma to explain ^{to you} the difference. ~~Between our-~~
~~selves, however, I shouldn't wonder if she didn't know much better than you.~~
~~I have now quite well, but she won't come to tell you, and of my~~
~~own I can find out for you. Another thing is, that this is not~~
 a fairy story; but a goblin story. And one thing more, this old lady
 spinning was not an old nurse - but - you shall see who. I think
 I have ^{now} made it quite plain that this is not ~~that lovely~~ ^{quite a new one, I assure you, and} story
 of ~~The Sleeping Beauty~~. ^{I will try to tell it as prettily as I can.}

Fonte: Site da cidade de Aberdeenshire (online.aberdeenshire.gov.uk)

Transcrição:

[...] A very old lady who sat spinning.

'Oh, Mr. Editor! I know the story you are going to tell: it's **The Sleeping Beauty**; only you're spinning too, and making it longer.'

'No, indeed, it is not that story. Why should I tell one that every properly educated **child** knows already? More old ladies than one have sat spinning in a garret. Besides, the old lady in that story was only spinning with a spindle, and this one was spinning with a spinning wheel, else how could the princess have heard the sweet noise through the door? Do you know the difference? Did you ever see a spindle or a spinning wheel? I daresay you never did. Well, ask your mamma to explain to you the difference. Between ourselves, however, I shouldn't wonder if she didn't know much better than you. Another thing is, that this is not a fairy story; but a **goblin story**. And one thing more, this old lady spinning was not an old nurse - but - you shall see who. I think I have now made it quite plain that this is not that lovely story of **The Sleeping Beauty**. It is quite a new one, I assure you, and I will try to tell it as prettily as I can.'

[...] Uma mulher muito velha estava sentada fiando.

'Oh, Sr. Editor! Eu sei qual é a história que você vai contar: é a **Bela Adormecida**; mas o senhor está de conversa fiada, e se demorando.'

'Na verdade, não, não é essa história. Por que eu deveria contar uma história que toda **criança** decentemente educada já conhece? Mais do que apenas uma velha senhora já se sentou para fiar em um quatinho. Além disso, a velha senhora naquela história estava fiando apenas com um fuso, e a dessa história estava fiando com uma roda de fiar, senão como que a princesa teria ouvido aquele doce barulho através da porta? Você sabe a diferença? Você já viu um fuso ou uma roda de fiar? Eu aposto que não. Bem, peça à sua mãe para lhe explicar a diferença. Cá entre nós, porém, não me surpreenderia se ela soubesse tanto quanto você. Outra coisa é que essa não é um conto de fadas; e sim um **conto de goblins**. E mais uma coisa, essa velha senhora fiando não era uma velha criada - mas - você verá quem. Eu acho que já deixei claro que essa não é aquela adorável história da Bela Adormecida. É

uma mais nova, isso eu te garanto, e eu vou tentar contá-la da melhor maneira que eu conseguir.'

Assim como acontece na primeira intervenção, o leitor-modelo também faz uma suposição precipitada sobre a continuação da história. Enquanto na primeira vez ele assume que o Sr. Editor lhe contará sobre um rei, nesta ele relaciona a existência de uma senhora fiando com o conto da “Bela Adormecida”, no qual a princesa fura o dedo na agulha de uma roca de fiar. Assim como Eco propõe, que “o leitor faz o texto revelar sua multiplicidade potencial de associações” e que “[t]ais associações são produtos do trabalho da mente do leitor sobre o material bruto do texto” (ECO, 1994, p.22), essa intervenção do leitor-modelo ilustra um tipo de “associação” que pode ser feita a partir do texto bruto.

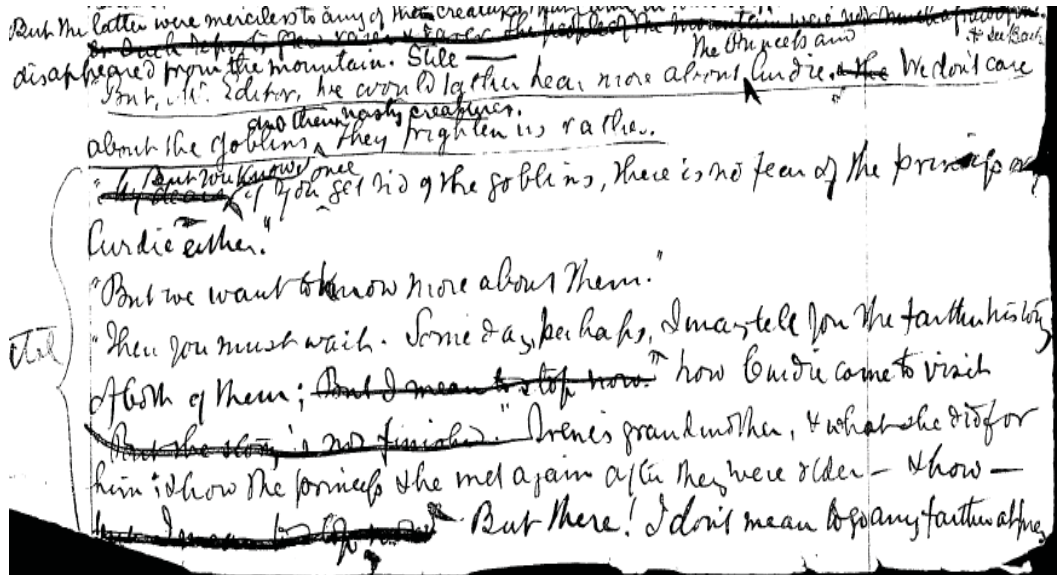
O Sr. Editor corrige a associação feita pelo narratário, explicando que não há razão para que conte uma história que “todas as crianças decentemente educadas já conhecem”. Ao dizer isso, o Editor está explicitando para os leitores empíricos duas coisas: o leitor-modelo é uma criança⁴⁷ e essa criança conhece um clássico dos contos de fadas. Além disso, ele também esclarece que, diferentemente da “Bela Adormecida”, a história que ele conta é um **conto de goblins** e não de **fadas**. Como veremos adiante, porém, embora não haja fadas na história, há sim uma entidade mágica. Podemos supor que o autor-modelo considere sua história como um conto de goblins pois são eles que fazem a trama acontecer, causando o problema, a complicação da narrativa.

Além de fazer a relação entre esses elementos, o narratário também critica o autor por estar “spinning too, but making it longer”. O duplo sentido para a afirmação “está fiando também, e deixando a história mais longa” e “está de conversa fiada”, “está enrolando” fazem parte da beleza desse diálogo. O trabalho de fiar toma tempo para que os fios sejam alongados da maneira certa. Sugerimos, então, a seguinte tradução para esse trecho: – “você está de conversa fiada também, e se demorando”. Com “conversa fiada”, o leitor-modelo associa esse demora em fiar e tecer com o modo que o autor conta a história. Ele tece fio por fio, com paciência e detalhadamente. O que esse leitor-modelo quer, entretanto, é que o autor diga logo o que a princesa encontrou atrás da porta.

⁴⁷ Sobre isso voltaremos mais adiante.

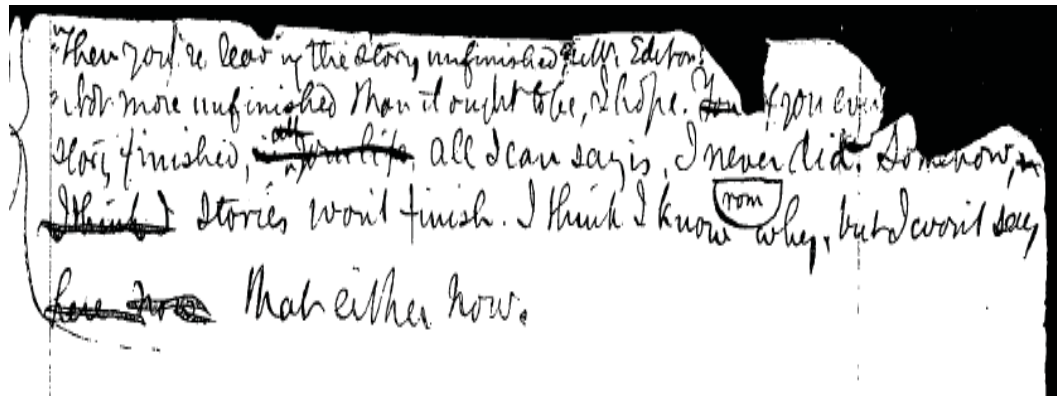
A terceira e última intervenção está no último capítulo –, intitulado de maneira muito explícita: “O último capítulo”.

Imagem 12 – Página do manuscrito (5)



Fonte: Site da cidade de Aberdeenshire (online.aberdeenshire.gov.uk)

Imagem 13 – Página do manuscrito (6)



Fonte: Site da cidade de Aberdeenshire (online.aberdeenshire.gov.uk)

Transcrição:

But the latter were merciless to any of the cobs' creatures that came in their way and until at length they all but disappeared from the mountain. Still –

"But, Mr. Editor, we would rather hear more about the Princess and Curdie. We don't care about the goblins and their nasty creatures. They frighten us rather."

"But you know if you once get rid of the goblins there is no fear of the princess and Curdie either."

"But we want to know more about them."

"Then you must wait. Some day, perhaps, I may tell you the farther history of both of them; how Curdie came to visit Irene's grandmother, and what she did for him; & how the princess & he met again after they were older – & how – But there! I don't mean to go any farther at present."

"Then you're leaving the story unfinished, Mr. Editor!"

"Not more unfinished than it ought to be, I hope. If you ever [ilegível] story finished, all I can say is, I never did. Somehow, stories won't finish. I think I know now why, but I won't say that either now." (destaques meus)

Mas estes foram impiedosos com qualquer uma das criaturas dos goblins que aparecesse em seus caminhos e após um tempo elas todas desapareceram da montanha. Ainda –

*"Mas, Sr. Editor, **nós** preferiríamos ouvir mais sobre a Princesa e Curdie. **Nós** não nos importamos com os goblins e suas criaturas horríveis. Elas **nos** assustam."*

"Mas vocês sabem que se nos livrarmos de uma vez dos goblins não há mais perigo para a princesa e Curdie."

*"Mas **nós** queremos saber mais sobre eles."*

"Então vocês devem esperar. Um dia, talvez, eu possa contar um pouco mais da história desses dois; como Curdie visitou a avó de Irene, e o que ela fez por ele; & como a princesa e ele se encontraram de novo quando já eram mais velhos – & como – Mas é só isso! Eu não quero contar mais nada agora."

"Então você vai deixar a história incompleta, Sr. Editor!"

"Não mais incompleta do que ela deve ser, eu espero. Se vocês já [ilegível] história completa, tudo o que posso dizer é, eu nunca vi. De alguma maneira, as histórias nunca acabam. Eu acho que agora eu sei porque, mas eu também não direi."

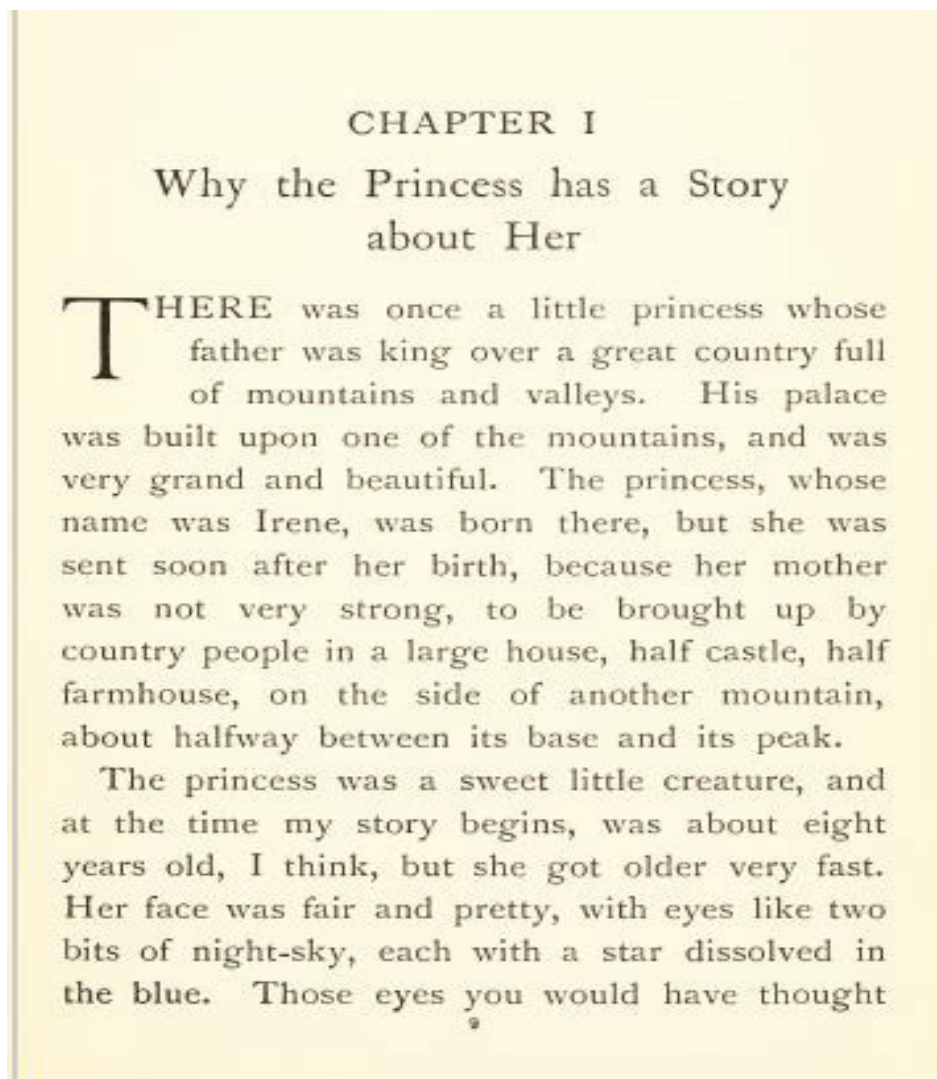
No primeiro momento desta última interrupção, o narratário diz que "**nós** preferiríamos ouvir mais sobre a Princesa e Curdie. **Nós** não ligamos para os goblins e suas criaturas horrorosas. Na verdade, elas **nos** assustam muito". Esse interlocutor não fala apenas por si mesmo, e sim por outros que, assim como ele, sentem-se da mesma maneira em relação aos goblins – com medo, preferindo ouvir sobre os mocinhos da história. Tal tipo de intervenção permite supor uma roda de interlocutores numerosos, aqueles que interromperam o contador nas intervenções anteriores estão em um grupo maior de ouvintes, escutando o autor-modelo contar a sua história.

Esses interlocutores são, assim como o autor-modelo, parte de um recurso narrativo utilizado pelo autor empírico. As instruções e orientações dadas pelo autor-modelo só são feitas a partir do que se admite como as necessidades do leitor-modelo. Dependendo deste é que o autor-modelo escolherá qual o melhor caminho, quais as melhores informações, como potencializar a compreensão, de modo que esse leitor-modelo tenha a melhor experiência possível com a história narrada.

Nesse diálogo, o autor-modelo também chama atenção para a característica inacabada das histórias. Mesmo que ela pareça ter um final – como é comum nos contos de fadas, com a famosa frase "... e viveram felizes para sempre." –, sempre haverá algo após esse fim, uma história não-contada. Essa "não-continuação" não está somente no universo literário, mas também dentro do leitor/ouvinte. Ele mesmo irá continuar a narrativa na sua imaginação.

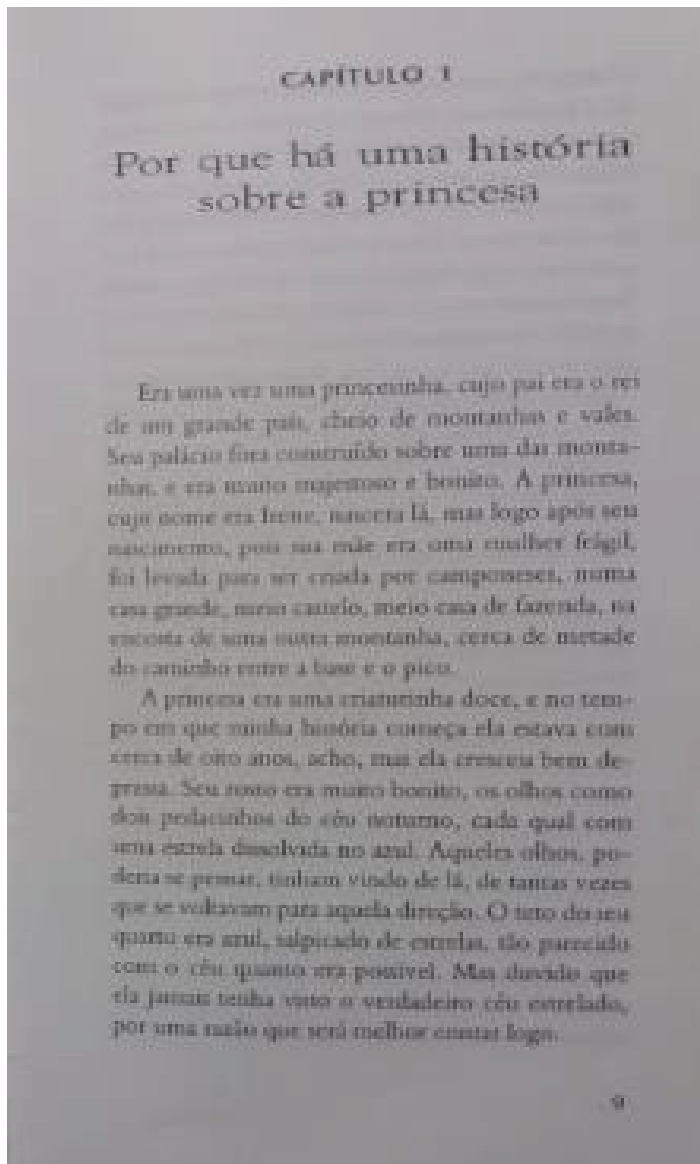
Mesmo que essas conversas entre autor-modelo e leitor-modelo presentes no manuscrito e na primeira edição de *A princesa e o goblin* sejam parte integrante da obra, elas não são reproduzidas fielmente nas edições impressas. Na 1ª edição, houve alterações sutis com relação ao manuscrito. Mas em edições subsequentes houve alterações mais importantes, chegando até à supressão dessas conversas. Na publicação feita pela Blackie & Sons, de 1911 – e acredita-se que na de 1900 também – e também na edição brasileira, esses diálogos não existem. No primeiro capítulo da narrativa, o narrador prossegue com a história sem que ninguém o interrompa apresentando diretamente a personagem título, como se pode ver na imagem abaixo:

Imagem 14 – Página da edição de 1911 da editora Blackie & Sons (1)



Fonte: MACDONALD, 1911, p.9

Imagem 15 – Página da edição de 2003 da editora Landy (1)



Fonte: MACDONALD, 2003.

Na próxima imagem, que mostra o momento em que Irene encontra sua avó pela primeira vez, não existe a suposição do leitor-modelo sobre quem poderia ser a mulher que fiava dentro do quarto:

Imagem 16 - Página da edição de 1911 da editora Blackie & Sons (2)

The Princess and—

21

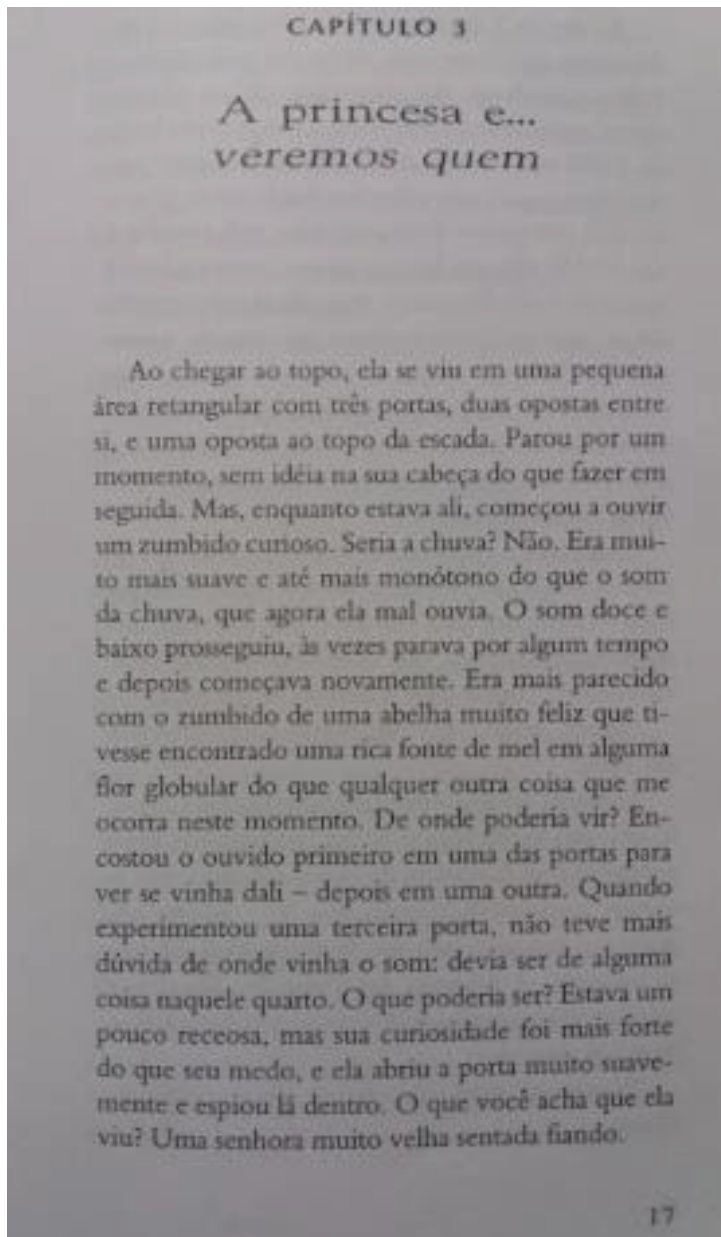
ear against the third door, there could be no doubt where it came from: it must be from something in that room. What could it be? She was rather afraid, but her curiosity was stronger



than her fear, and she opened the door very gently and peeped in. What do you think she saw? A very old lady who sat spinning.

Perhaps you will wonder how the princess could tell that the old lady was an old lady, when

Imagem 17 - Página da edição de 2003 da editora Landy (2)



Fonte: MACDONALD, 2003.

Sem a intervenção do narratário, não sabemos que o Sr. Editor está lendo ou contando oralmente uma história para crianças – que conhecem as histórias de Perrault – e muito menos que elas estão impacientes com o ritmo da leitura. Essa versão também não permite que o leitor se pergunte por que o autor-modelo considera essa história como de goblins e não de fadas. Houve, portanto, uma simplificação e perda da complexidade estrutural da narrativa.

Imagem 18 - Página da edição de 1911 da editora Blackie & Sons (3)

308 The Princess and the Goblin

to drain the water away from under the king's house, they were soon able to get into the wine cellar, where they found a multitude of dead goblins—among the rest the queen, with the skin-shoe gone, and the stone one fast to her ankle—for the water had swept away the barricade which prevented the men-at-arms from following the goblins, and had greatly widened the passage. They built it securely up, and then went back to their labours in the mine.

A good many of the goblins with their creatures escaped from the inundation out upon the mountain. But most of them soon left that part of the country, and most of those who remained grew milder in character, and indeed became very much like the Scotch Brownies. Their skulls became softer as well as their hearts, and their feet grew harder, and by degrees they became friendly with the inhabitants of the mountain and even with the miners. But the latter were merciless to any of the *cobs' creatures* that came in their way, until at length they all but disappeared.

The rest of the history of *The Princess and Curdie* must be kept for another volume.

Imagem 19 - Página da edição de 2003 da editora Landy (3)

Uma boa quantidade de goblins escapou com suas criaturas da inundação. Mas a maioria deles logo deixou aquela parte do país e muitos dos que permaneceram tornaram-se de caráter mais moderado, e realmente ficaram muito parecidos com os *Brownies* escoceses. O crânio tornou-se menos duro e também seus corações, e seus pés ficaram mais robustos, e gradualmente foram ficando amigáveis com os habitantes da montanha e até com os mineiros. Mas estes eram impiedosos com qualquer das criaturas dos goblins que cruzassem seu caminho, até que, finalmente, quase desapareceram de todo.

O resto da história da *Princesa e Curdie* ficará para um outro volume.

238

Fonte: MACDONALD, 2003.

Por último, o terceiro diálogo – o qual explicita um número plural de ouvintes e que alega que histórias não têm fim – é substituído pela frase “O restante da história da *Princesa e Curdie* será guardada para um próximo volume”⁴⁸. Enquanto o Editor apenas **sugere**, no manuscrito e em algumas edições, que haverá uma continuação para a história dos protagonistas, nessa edição de 1911 há essa certeza, inclusive por

⁴⁸ “The rest of the history of *The Princess and Curdie* must be kept for another volume”.

trazer o nome do livro, *The princess and Curdie* – publicado em 1882 – em itálico. No original, o nome aparece como um **prenúncio** a partir do desejo do narratário em ouvir mais sobre “a princesa e Curdie”. Muitas edições mais recentes adotam a versão da Blackie & Sons, como a da *Puffin Classics* (2016), versão jovem da *Penguin Random House*.

Entretanto, a publicação original feita pela *J. B. Lippincott & Co*, assim como suas reedições, e a de 1920 pela *David McKay Company* reproduzem esses diálogos, mas com algumas diferenças. Aquela que chama maior atenção é a maneira com que o interlocutor se refere ao Sr. Editor – *Mr. Editor* no original. Vejamos as edições mencionadas:

J. B. Lippincott & Co

Imagem 20: Página da edição de 1872 (1)

THE
PRINCESS AND THE GOBLIN.

I.

WHY THE PRINCESS HAS A STORY ABOUT HER.

THERE was once a little princess who—
“*But, Mr. Author, why do you always write about princesses?*”

“*Because every little girl is a princess.*”

“*You will make them vain if you tell them that.*”

“*Not if they understand what I mean.*”

“*Then what do you mean?*”

“*What do you mean by a princess?*”

“*The daughter of a king.*”

“*Very well; then every little girl is a princess, and there would be no need to say anything about it, except that she is always in danger of forgetting her rank, and behaving as if she had grown out of the mud. I have seen little princesses behave like the children of thieves and lying beggars, and that is why they need to be told they are princesses. And that is why, when I tell a story of this kind, I like to tell it about a princess. Then I can say better what I mean, because I can then give her every beautiful thing I want her to have.*”

“*Please go on.*”

Imagem 21: Página da edição de 1872 (2)

14 *THE PRINCESS AND THE GOBLIN.*

afraid, but her curiosity was stronger than her fear, and she opened the door very gently and peeped in. What do you think she saw? A very old lady who sat spinning.

“Oh, Mr. Editor! I know the story you are going to tell: it's The Sleeping Beauty; only you're spinning too, and making it longer.”



“No, indeed, it is not that story. Why should I tell one that every properly educated child knows already? More old ladies than one have sat spinning in a garret. Besides, the old lady in that story was only spinning with a spindle, and this one was spinning with a spinning-wheel,

Imagem 22 – Página da edição de 1872 (3)

THE PRINCESS AND—WHO?

15

else how could the princess have heard the sweet noise through the door? Do you know the difference? Did you ever see a spindle or a spinning-wheel? I daresay you never did. Well, ask your mamma to explain to you the difference. Between ourselves, however, I shouldn't wonder if she didn't know much better than you. Another thing is, that this is not a fairy story; but a goblin story. And one thing more, this old lady spinning was not an old nurse—but—you shall see who. I think I have now made it quite plain that this is not that lovely story of The Sleeping Beauty. It is quite a new one, I assure you, and I will try to tell it as prettily as I can."

Perhaps you will wonder how the princess could tell that the old lady was an old lady, when I inform you that not only was she beautiful, but her skin was smooth and white. I will tell you more. Her hair was combed back from her forehead and face, and hung loose far down and all over her back. That is not much like an old lady—is it? Ah! but it was white almost as snow. And although her face was so smooth, her eyes looked so wise that you could not have helped seeing she must be old. The princess, though she could not have told you why, did think her very old indeed—quite fifty—she said to herself. But she was rather older than that, as you shall hear.

While the princess stared bewildered, with her head just inside the door, the old lady lifted hers, and said, in a sweet, but old and rather shaky voice, which mingled very pleasantly with the continued hum of her wheel:

"Come in, my dear; come in. I am glad to see you."

That the princess was a real princess, you might see now quite plainly; for she didn't hang on to the handle of the door, and stare without moving, as I have known

Imagem 23 – Página edição de 1872 (4)

202 THE PRINCESS AND THE GOBLIN.

Curdie saw that something must be done. He spoke to his father and the rest of the miners, and they at once proceeded to make another outlet for the waters. By setting all hands to the work, tunneling here and building there, they soon succeeded; and having also made a little tunnel to drain the water away from under the king's house, they were soon able to get into the wine cellar, where they found a multitude of dead goblins—among the rest the queen, with the skin-shoe gone, and the stone one fast to her ankle—for the water had swept away the barricade which prevented the men-at-arms from following the goblins, and had greatly widened the passage. They built it securely up, and then went back to their labors in the mine.

A good many of the goblins with their creatures escaped from the inundation out upon the mountain. But most of them soon left that part of the country, and most of those who remained grew milder in character, and indeed became very much like the Scotch Brownies. Their skulls became softer as well as their hearts, and their feet grew harder, and by degrees they became friendly with the inhabitants of the mountain and even with the miners. But the latter were merciless to any of the *cobs' creatures* that came in their way, until at length they all but disappeared. Still—

"But, Mr. Author, we would rather hear more about the Princess and Curdie. We don't care about the goblins and their nasty creatures. They frighten us—rather."

"But you know if you once get rid of the goblins there is no fear of the princess or of Curdie."

"But we want to know more about them."

"Some day, perhaps, I may tell you the further history of both of them; how Curdie came to visit Irene's grand-

Fonte: MACDONALD, 1872, p.202

Imagem 24 – Página da edição de 1872 (5)

THE LAST CHAPTER.

203

mother, and what she did for him; and how the princess and he met again after they were older—and how—But there! I don't mean to go any farther at present."

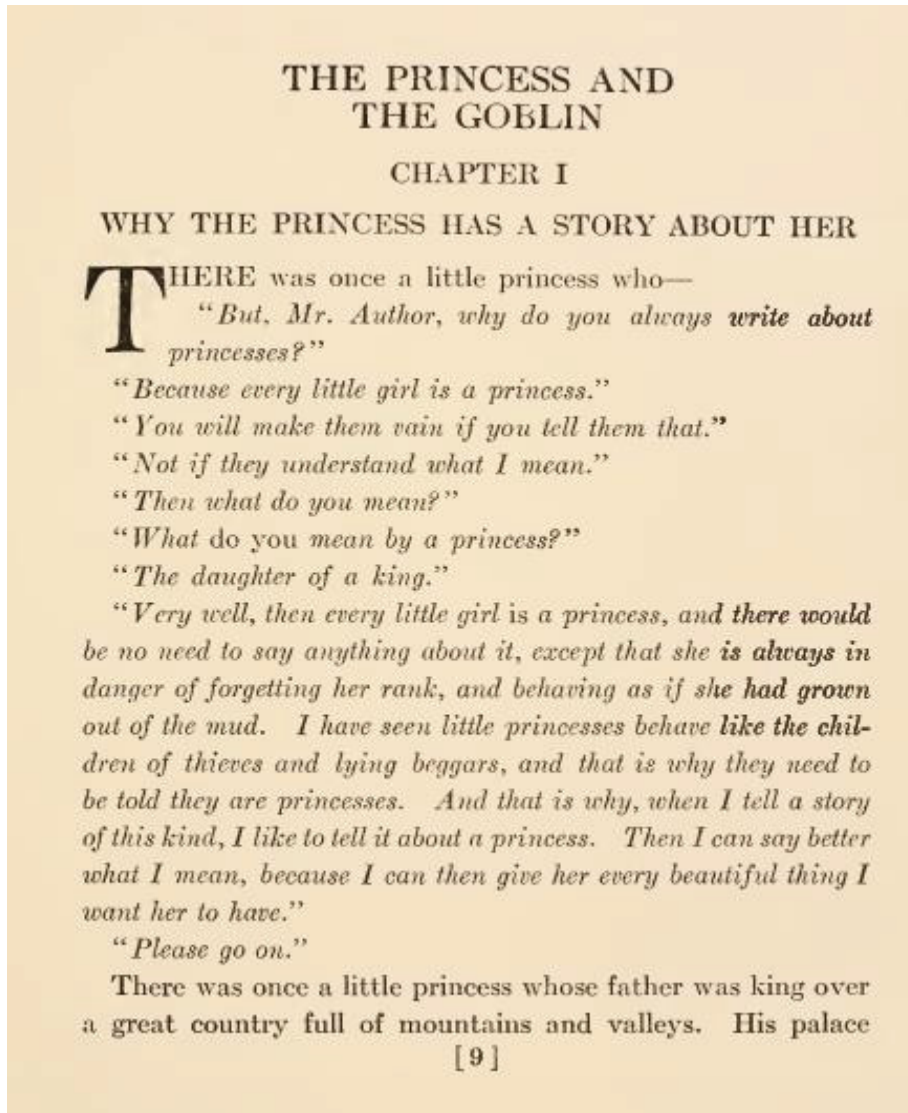
"Then you're leaving the story unfinished, Mr. Author!"

"Not more unfinished than a story ought to be, I hope. If you ever knew a story finished, all I can say is, I never did. Somehow, stories won't finish. I think I know why, but I won't say that either, now."

Fonte: MACDONALD, 1872, p.203

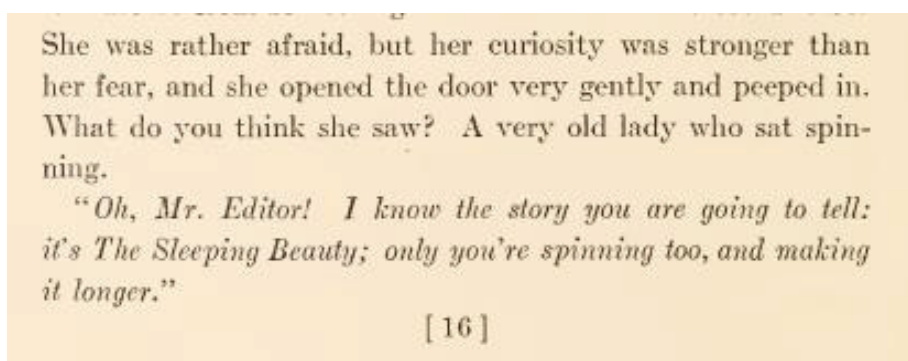
David McKay Company

Imagem 25 – Página da edição de 1920 (1)



Fonte: MACDONALD, 1920, p.9

Imagem 26 – Página da edição de 1920 (2)



Fonte: MACDONALD, 1920, p.16

Imagem 27 – Página da edição de 1920 (3)

THE PRINCESS AND—WHO?

*“No, indeed, it is not that story. Why should I tell one that every properly educated child knows already? More old ladies than one have sat spinning in a garret. Besides, the old lady in that story was only spinning with a spindle, and this one was spinning with a spinning wheel, else how could the princess have heard the sweet noise through the door? Do you know the difference? Did you ever see a spindle or a spinning wheel? I dare say you never did. Well, ask your mamma to explain to you the difference. Between ourselves, however, I shouldn't wonder if she didn't know much better than you. Another thing is, that this is not a fairy story; but a goblin story. And one thing more, this old lady spinning was not an old nurse—but—you shall see who. I think I have now made it quite plain that this is not that lovely story of *The Sleeping Beauty*. It is quite a new one, I assure you, and I will try to tell it as prettily as I can.”*

Perhaps you will wonder how the princess could tell that the old lady was an old lady, when I inform you that not only was she beautiful, but her skin was smooth and white. I will tell you more. Her hair was combed back from her forehead and face, and hung loose far down and all over her back. That is not much like an old lady—is it? Ah! but it was white almost as snow. And although her face was so smooth, her eyes looked so wise that you could not have helped seeing she must be old. The princess, though she could not have told you why, did think her very old indeed—quite fifty—she said to herself. But she was rather older than that, as you shall hear.

While the princess stared bewildered, with her head just inside the door, the old lady lifted hers, and said in a sweet,

[17]

Fonte: MACDONALD, 1920, p.17

Diferentemente do manuscrito, em que o interlocutor se refere ao narrador apenas por “Mr. Editor”, nas versões mencionadas esse vocativo alterna entre **Mr. Author** e **Mr. Editor**. No primeiro e último diálogos, ele usa “Mr. Author”, enquanto que, no segundo, mantém o “Mr. Editor” do manuscrito. Apresentamos duas hipóteses para a preferência dos editores por não utilizar somente “Mr. Editor”.

A escolha do interlocutor em usar “author” e “editor” para a mesma pessoa pode parecer confusa aos falantes de português brasileiro pois, no Brasil, **editor** é aquele que publica as obras e **organizador** é aquele que seleciona, supervisiona e revisa os originais. Em inglês, entretanto, o profissional que faz as publicações é o **publisher**, enquanto aquele que seleciona, supervisiona e edita é o **editor** (ARAÚJO, 1986).

“Author” e “editor” – ou autor e organizador – poderiam ser, então, a mesma pessoa, ou seja, aquele que escreve o livro e aquele que o organiza antes de enviá-lo ao editor, isto é, ao “publisher”. Ao lembrarmos que a primeira versão de *A princesa e o goblin* foi publicada de maneira seriada em uma revista que o próprio MacDonald organizava, podemos dizer que o uso intercambiável de “autor” e “editor” pelo interlocutor não indica um equívoco, pois o autor-modelo a quem ele interrompe poderia muito bem ser tanto autor como organizador – como é o caso de MacDonald.

Como já foi mencionado na análise do manuscrito da última intervenção, não há apenas um ouvinte, e sim vários outros a partir do uso do pronome em primeira pessoa do plural – *we* e *us* (**nós** e **nos**). A situação de narração oral presente na obra pode se dar para uma variedade de ouvintes, os quais se referem ao autor por nomes distintos. Enquanto um o chama de “Mr. Author”, o outro escolhe “Mr. Editor”.

Além da maneira como essas vozes se dirigem ao autor – Mr. Author/Mr. Editor –, o que demonstra uma distância hierárquica e de idade, as perguntas e comentários feitos são apropriados a leitores infantis, como a audácia com que criticam o contador por sua demora demasiada em contar de vez o que estava na torre, afinal crianças tendem a não ter paciência com descrições, demandando logo pelas ações e consequências. Ainda, a possibilidade de crianças como interlocutoras já foi explicitada no segundo diálogo, quando o autor-modelo se refere aos leitores-modelo como “crianças bem-educadas”. Parece, entretanto, que esses narratários são do sexo masculino. Ao dizer, por exemplo, que o autor incentivaria as meninas a ficarem convencidas se lhes dissesse que todas são princesas – “*You will make them vain if you tell them that*” – o leitor se exclui desse grupo, pois se refere às meninas como “them” / “elas”. Nessa mesma citação podemos perceber certa aversão à ideia de que as meninas ficariam convencidas, o que poderia indicar que esse leitor sofreria de alguma forma caso aquilo acontecesse. Não é imperativo que o leitor-modelo seja um menino, afinal, “child” (criança) se refere a qualquer criança, independentemente do gênero.

A identidade infantil do leitor-modelo, seja ele menino ou menina, não exclui outros tipos de leitor, inclusive leitores mais maduros. A sugestão de que adultos poderiam ser esses leitores, entretanto, não é feita a partir de uma conversa entre autor-modelo e leitor-modelo. Por exemplo, quando o interlocutor confessa ao autor na terceira – e última – conversa que os goblins o assustam e que, por isso, não quer mais ouvir sobre eles, não seria intuitivo supor um adulto teria falado isso. Um exemplo

de que a interação entre autor-modelo e leitor-modelo não é exclusiva de *A princesa e o goblin* está numa narrativa contemporânea à de George MacDonald: *As aventuras de Pinóquio* (1883), de Carlo Collodi (1826-1890).

Em *Pinóquio*, a história começa da seguinte maneira:

Era uma vez...

-- Um rei -- dirão logo os meus pequenos leitores.

Não, meninos, vocês se enganaram. Era uma vez um pedaço de pau.

Não de madeira de lei, mas um simples pedaço de lenha, desses que no inverno atiramos nos fogões e nas lareiras para acender o fogo e aquecer os aposentos. (COLLODI, 2012, p.8)

Como é comum dos contos de fadas, *Pinóquio* também começa com “Era uma vez...”, indicando um tempo passado impreciso e, como também acontece em *A princesa e o goblin*, o narrador é interrompido, não conseguindo prosseguir imediatamente com a narração. Entretanto, diferentemente da obra analisada neste trabalho, o narrador não é interpelado por um personagem que simula um leitor-modelo. Ele é interrompido por uma suposição – formulada por si mesmo – da reação dos possíveis leitores infantis. Ele simula esse leitor infantil com uma interrupção programada da narração. MacDonald criara um autor-modelo, ilustrado pela estrutura narrativa, cujo texto tem um narrador que, durante a leitura em voz alta, é interrompido por um leitor-modelo, com o qual o autor-modelo dialoga.

Collodi, por outro lado, parece atribuir ao narrador características do autor-modelo – ou seja, há um autor-modelo, desconhecido, como aquele descrito por Eco, mas há também um narrador-autor, pois, ao afirmar “dirão logo os meus pequenos leitores”, não há uma separação entre a continuação da fala do narrador e a declaração do autor-modelo, aquele que terá *pequenos leitores* inquisitivos. Pode-se supor, então, a existência de dois tipos de leitores-modelos: aqueles a quem o autor-modelo se refere, sugerindo a sua existência fora do texto – como o faz Collodi, com a menção de “meus leitores”; e aqueles ouvintes que interpelam o autor-modelo, na figura de um contador de histórias, criando o tipo de interação oral comum nas tradições mais antigas.

O autor-modelo/narrador, entretanto, assume que seus leitores-modelos – como crianças, que teriam conhecimento de alguns contos de fadas e, relacionando a frase “Era uma vez...” a um contexto seguido de histórias de reis e rainhas – atribuiriam a *Pinóquio* a história de um rei, o que seria precipitado. Sabemos que o autor-modelo confere aos meninos o lugar de leitores-modelo, mas, assim como em *A princesa e o goblin*, pode haver outros tipos de leitor-modelo.

Como Eco propõe, apontar o erro de previsão – de que a história seria sobre um rei – feito pelas crianças sugere a existência de outro leitor-modelo, que não suporia a mesma coisa que os jovens leitores. Leitores adultos, por exemplo, podem ter compreensões diferentes dos temas abordados na obra analisada neste trabalho, como questões políticas, econômicas e sociais da época vitoriana, as quais não seriam percebidas de maneira clara por leitores mais jovens. Mesmo quando sugerimos a existência de leitores-modelos adultos, porém, eles nem sempre conseguirão se relacionar diretamente com o texto, pois tanto em *Pinóquio* quanto em *A princesa e o goblin*, o autor-modelo se refere às crianças (“crianças bem-educadas” e “meus pequenos leitores”). Por outro lado, os leitores empíricos, por terem maior competência de abstração e experiências literárias, conseguem se colocar no lugar de um leitor infantil, embora atribuam outros significados à obra. Esses dois tipos de leitores-modelo, embora em fases diferentes, devem ser capazes de apreender informações indicadas pelo autor-modelo, jogando o jogo proposto por ele e aceitando as suas correções.

2.3 A narração

A princesa e o goblin é a história para crianças mais famosa de George MacDonald e narra as aventuras da princesa Irene e do mineiro Curdie contra os goblins, seres que vivem no subterrâneo de uma terra cheia de montanhas. O narrador não deixa claro onde esse reino fica exatamente. O que se sabe é que ela faz parte das terras governadas pelo pai de Irene, o rei. Bem à frente na narrativa, porém, há um indício de que essa região fique na Escócia – terra natal de MacDonald. Quanto a isso, retornaremos no decorrer da análise.

Como vimos, a obra começa não com a narração da história, e sim com o diálogo entre o interlocutor e o contador. Após este explicar a razão para escrever sobre princesas – pois as meninas devem sempre se lembrar de que são princesas – ele retorna à narração, agora na voz do narrador da história. Esse narrador, como é comum em contos de fadas, é **onisciente**, ou seja, com esse tipo de narrador a história pode

ser vista de um ou de todos os ângulos, à vontade: de um vantajoso e como que divino ponto além do tempo e do espaço, do centro, da periferia ou

frontalmente. Não há nada que impeça o autor de **escolher qualquer deles ou de alternar de um a outro** (FRIEDMAN, 2002, p.173)

Um exemplo da onisciência desse narrador é quando a Princesa Irene se perde pelas escadas da torre:

Ela correu por algum tempo, e deu várias voltas e então começou a ficar com medo. Logo **ela teve certeza que havia perdido o caminho de volta**. Salas por todos os lados e nenhuma escada! Seu coraçãozinho batia tão rápido quanto seus pés corriam, e um monte de lágrimas começou a crescer em sua garganta. Mas, por um tempo, **ela estava muito ansiosa e talvez muito assustada para chorar**. Finalmente **ela perdeu as esperanças**. Nada além de passagens e portas por todo o lugar! Ela se jogou no chão e começou a lamentar-se e chorar⁴⁹. (MACDONALD, 1920, p.14-15)

As frases realçadas indicam a onisciências do narrador, que se dedica a apresentar as percepções e emoções da personagem.

Além das estratégias características do narrador onisciente propostas por Friedman, encontramos, ainda, aquelas referentes ao que o autor chama de narrador *onisciente intruso*, postura algumas vezes posta em prática pelo narrador de *A princesa e o goblin*. Para Friedman, o que diferencia a onisciência intrusa das outras – como a onisciência neutra – são, justamente, as intromissões feitas pelo narrador de uma história, sejam elas relacionadas ou não com o enredo. O narrador faz comentários que lhe parecem importantes para ilustrar ou elucidar algo e, assim, auxiliar o leitor a interpretar o texto. Podemos exemplificar essa característica com a seguinte citação de *A princesa e o goblin*:

A princesa era uma criaturinha adorável, e no momento em que a **minha história começa**, ela tinha cerca de oito anos, **eu acho**, mas ela cresceu muito rápido. [...] O teto de seu quarto era azul, com estrelas, tão parecido com o céu como alguém poderia ter feito. **Mas eu duvido que ela já tivesse visto o verdadeiro céu** com estrelas, por uma razão que **eu devo contar logo**.⁵⁰ (MACDONALD, 1920, p.10)

Os destaques indicam a maneira como o narrador quer que o texto seja entendido. Por exemplo, ao dizer “minha história”, ele dá a impressão de que a história é, de fato, verdadeira, de que acontecera em algum momento e ele mostra que ele é,

⁴⁹ “She ran for some distance, turned several times, and then **began to be afraid**. Very soon **she was sure that she had lost the way back**. Rooms everywhere and no stair! Her little heart beat as fast as her little feet ran, and a lump of tears was growing in her throat. But **she was too eager and perhaps too frightened to cry** for some time. At last **her hope failed her**. Nothing but passages and doors everywhere! She threw herself on the floor, and began to wail and cry.”

⁵⁰ “The princess was a sweet little creature, and at the time **my story begins**, was about eight years old, **I think**, but she got older very fast. [...] The ceiling of her nursery was blue, with stars in it, as like the sky as they could make it. But **I doubt if ever she saw the real sky** with the stars in it, for a reason which **I had better mention at once**.”

portanto, um contador, um filtro por meio de quem a história chega aos seus interlocutores.

Nesse trecho, o narrador também explicita algumas dúvidas, sobre a idade da princesa e seu conhecimento de mundo. Esse tipo de questionamento aparece diversas vezes durante a narrativa. No capítulo cinco, por exemplo, a princesa se perde ao tentar encontrar novamente o caminho para o quarto de sua avó. Ela sobe alguns lances de escadas, mas nenhum corredor parece ser o certo. A suspeita do narrador é de que “ela não havia subido o suficiente”⁵¹ (MACDONALD, 1920, p.30). Sabemos que se trata da opinião do narrador pois ele mesmo diz “eu mesmo suspeito que...”⁵² (ibid).

Em outros momentos o narrador admite não saber certas informações, como quando o rei vai até a casa nas montanhas verificar se Irene estava bem após o encontro dela e de Lootie com um goblin. O narrador diz que ele “não poderia te dizer como ele descobrira”⁵³ (ibid, p. 72) o que havia acontecido com a princesa e com a babá, afinal ninguém além delas e de Curdie – que as havia salvo – sabia, e o narrador “[tinha] certeza de que Curdie não havia lhe contado”⁵⁴ (ibid).

Quando Curdie resolve enrolar um longo barbante em sua picareta para poder marcar o caminho de volta de dentro das cavernas, o narrador compara a ideia do garoto com o que “O Pequeno Polegar” fizera para encontrar o caminho de volta para sua casa de dentro da floresta. Polegar, porém, utiliza pedrinhas e não barbante, como faz Curdie. Ao relacionar a ideia dos dois personagens, o narrador se desculpa por estar um pouco “enferrujado” quanto ao seu conhecimento sobre os contos de fadas clássicos.

Outra característica do narrador onisciente apontada por Friedman é a alternância entre personagens. Alternar os pontos de vista pelos quais a história é contada é exatamente o que o narrador de *A princesa e o goblin* faz. Há uma sequência de capítulos sobre Irene, por exemplo, em um determinado tempo e espaço da narrativa, mas o capítulo seguinte é sobre outro personagem – na maioria das vezes Curdie – que se encontra em outro espaço ou linha temporal, não necessariamente no lugar e momento onde o capítulo anterior parara. Um exemplo do que chamaremos de continuidade direta – na qual, mesmo que o capítulo seguinte

⁵¹ “she had not gone up high enough”

⁵² “my own suspicion is that...”

⁵³ “cannot tell you how he had come to know”

⁵⁴ “[was] sure Curdie had not told him”

siga outro personagem, ele inicia a partir do momento em que o anterior terminara – é quando Curdie deixa Irene e Lootie, a babá, na porta da casa de campo.

‘Não se preocupe, Princesa Irene,’ ele disse. ‘Você não precisa me beijar esta noite. Mas você não deve quebrar a sua promessa. Eu virei outra hora. Pode ter certeza que eu virei.’

‘Oh, obrigada, Curdie!’ disse a princesa, e parou de chorar.

‘Boa noite, Irene; boa noite, Lootie,’ disse Curdie, e deu meia volta e estava fora de vista em um instante.

‘Ah se eu o vir!’ murmurou a babá, enquanto levava a princesa para o quarto.
⁵⁵ (MACDONALD, 1920, p.43)

Nesse trecho podemos apontar o tempo como sendo o período noturno e o espaço como a porta da casa da princesa. O capítulo seguinte, que não segue os passos de Irene e sim os de Curdie, começa da seguinte maneira:

Curdie foi para casa assoviando. Ele decidira não contar nada sobre a princesa por medo de causar problemas à babá, pois mesmo que ele tivesse se divertido por seus absurdos, ele seria cuidadoso em não lhe causar nenhum mal. Ele não viu mais nenhum goblin, e logo já estava em sua cama dormindo. ⁵⁶ (ibid, p.45)

Aqui percebemos que o capítulo sete começa de onde o seis parara: com Curdie deixando Irene e Lootie na porta de casa.

Quanto à continuidade indireta – aquela em que o final de um capítulo e o início do capítulo seguinte não apresentam continuidade explícita – podemos apresentar como exemplo os capítulos nove e dez. Ao final do capítulo nove, Curdie volta das minas para casa e conta ao seu pai o que havia descoberto e depois, “tanto o pai como o filho foram para a cama, e dormiram profundamente até de manhã” ⁵⁷ (ibid, p.67). Ou seja, era noite e estavam em casa dormindo após o trabalho nas minas. O capítulo dez, ao invés de continuar narrando as atividades de Curdie, retoma a história de Irene, que havia sido interrompida do capítulo sete ao nove, os quais foram destinados a Curdie.

O clima continuou bom por algumas semanas, e a princesinha passeava todos os dias. Um período de clima agradável tão longo como aquele nunca havia acontecido naquela montanha.

[...]

⁵⁵ “‘Never mind, Princess Irene,’ he said. ‘You mustn’t kiss me tonight. But you sha’n’t break your word. I will come another time. You may be sure I will.’

‘Oh, thank you, Curdie!’ said the princess, and stopped crying.

‘Good night, Irene; good night, Lootie,’ said Curdie, and turned and was out of sight in a moment.

‘I should like to see him!’ muttered the nurse, as she carried the princess to the nursery.”

⁵⁶ “Curdie went home whistling. He resolved to say nothing about the princess for fear of getting the nurse into trouble, for while he enjoyed teasing her because of her absurdity, he was careful not to do her any harm. He saw no more of the goblins, and was soon fast asleep in his bed.”

⁵⁷ “both father and son then went to bed, and slept soundly until the morning”

Em um esplêndido dia ensolarado, por volta de uma hora da tarde, Irene, que estava brincando na grama do jardim, ouviu o barulho distante de um tambor.⁵⁸ (ibid, p.68)

Percebe-se que passaram algumas semanas desde a noite em que Irene e Curdie se conheceram e que Curdie decidira vigiar os goblins em suas cavernas. Além disso, voltamos ao espaço inicial: a casa de campo onde a princesa vivia.

⁵⁸ “The weather continued fine for weeks, and the little princess went out every day. So long a period of fine weather had indeed never been known upon that mountain.

[...]

One splendid sunshiny day, about an hour after noon, Irene, who was playing on a lawn in the garden, heard the distant blast of a bugle.”

3. UM CONTO DE GOBLINS

Era uma vez uma montanha em algum lugar, na qual vivia uma princesa chamada Irene, filha de um grande rei. Diferentemente de algumas princesas que possamos conhecer, essa princesa não morava em um palácio, e sim em uma grande casa real. Essa casa tinha vários andares e vários quartos, embora – nessa história – conheçamos poucos, como o quarto da princesa, a adega, e os cômodos de uma das torres. A casa possuía um grande jardim, no qual a princesa podia brincar em dias bons. A casa era mantida por diversos trabalhadores, como a governanta, as cozinheiras, os guardas, os quais também cuidavam da princesa juntamente com sua babá, Lootie, a que mais conhecemos entre todos os serviçais.

Sabe-se que na Inglaterra, durante a Idade Média e início da Idade Moderna, períodos nos quais a monarquia ainda detinha mais poder sobre o Estado do que o Primeiro Ministro, não era comum que os monarcas cuidassem de seus herdeiros, e sim que as crianças fossem enviadas para longe da família. Isso não acontecia apenas para que seus filhos ficassem protegidos de inimigos que pudessem sequestrá-los ou de doenças que assolavam as cidades, por exemplo, mas também para que recebessem sua educação – para as meninas, majoritariamente religiosa e moral (CORTEZ, 2011). Como explica Ariès,

[a]s pessoas não conservavam as próprias crianças em casa: enviavam-nas a outras famílias, com ou sem contrato, para que elas morassem e começassem suas vidas, ou, nesse novo ambiente, aprendessem as maneiras de um cavaleiro ou um ofício [...] (ARIÈS, 2006, p.157).

O contato entre as crianças e seus pais era limitado. Em *A princesa e o goblin*, entretanto, o narrador explica que um dos motivos para Irene não viver com sua família era porque sua mãe “não era muito forte”⁵⁹ (MACDONALD, 1920, p.10), logo sua saúde frágil não permitiria que ela criasse a filha. A razão da menina não morar com o pai será explicada em outro momento.

São poucas as vezes em que a mãe da menina é mencionada na obra – apenas duas vezes – e a maneira como essa primeira menção é feita assemelha-se a outros contos de fadas que mencionam da mãe da protagonista. Em “A Branca de Neve”, a mãe da princesa também aparece no início da narrativa, desejando “um filhinho branco como a neve, vermelho como o sangue e tão negro com a moldura da janela”

⁵⁹ “was not very strong”

(GRIMM; GRIMM *In*: TATAR, 2013, p.97). Logo após o seu desejo se tornar realidade, porém, ela morre. A criança, Branca de Neve, vive sem uma figura materna até que, um ano após o falecimento da rainha, o rei se casa com outra mulher, “uma dama belíssima, mas orgulhosa e arrogante” (ibid). Perrault também separa as princesas de suas mães, como o que acontece em “Cinderela ou O sapatinho de vidro”: o pai de Cinderela havia se casado com uma mulher “soberba e mais orgulhosa que já se viu” (PERRAULT *In*: TATAR, 2013, p.47), e suas duas filhas eram iguais a ela. Cinderela, porém, era “a doçura em pessoa e de uma bondade sem par” (ibid) assim como a sua mãe, que “tinha sido a melhor criatura do mundo” (ibid). Em ambas as histórias, o destino infeliz de Branca de Neve de Cinderela se dá após a morte de suas mães⁶⁰ e o casamento de seus pais com outra mulher, a madrasta, antagonista principal dessas histórias. Na sociedade da época era comum que as mulheres morressem jovens – principalmente durante os partos – e que o homem se casasse novamente, dando aos seus filhos uma madrasta (DARNTON, 1986). Os maus tratos que as protagonistas dos contos de fadas recebem de suas mães postizas não são necessariamente representações da realidade da época, mas trazem elementos que, quando analisados, fazem sentido para aquele contexto. Após o homem se casar novamente, a chance de que ele tivesse novos filhos com a esposa era grande. Nem sempre, porém, as condições sociais da família permitiam que a casa abrigasse tantas pessoas. Faz sentido assumir, então, que a madrasta daria prioridade aos seus filhos do que aos seus enteados. Essa atitude poderia ter sido aproveitada pelos contos de fadas, mas com características hiperbólicas, atribuindo a maneira com a qual as madrastas tratavam os enteados ao seu mau caráter, e não ao contexto histórico – marcado pela fome e pelas doenças.

Embora Irene tenha sido separada da mãe muito cedo – por causa de sua fraqueza e eventual morte, da mesma maneira que as mães das princesas acima citadas – a menina não possui uma madrasta. As figuras que mais se assemelham com a função de uma mãe são Lootie, a babá, e a sua tetra-tetravó, a mulher misteriosa que encontra no alto de uma torre. Diferente de Branca de Neve e Cinderela, a aventura de Irene não é causada pela substituição da mãe biológica por uma madrasta, e sim por um elemento externo – os goblins. Enquanto Irene não possui os meus problemas que as princesas já citadas, a presença de uma figura

⁶⁰ A morte da mãe de Cinderela é sugerida pelo tempo verbal utilizado pelo narrador, o pretérito mais que perfeito composto (“tinha sido...”), indicando uma interrupção abrupta de “ser”.

materna malvada em substituição a uma mãe biológica boa aproxima-se mais aos goblins.

A casa onde Irene morava não é amplamente descrita pelo narrador. Sabe-se apenas que era localizada entre o vale e o topo de uma montanha, enquanto que aquela em que a princesa havia nascido ficava no topo de outra montanha. O deslocamento da princesa do topo para o meio pode ser interpretado como uma metáfora em dois sentidos: o primeiro é em relação ao seu crescimento social, ou seja, como princesa (e menina), ela deve aprender quais são os seus deveres como tal, para que possa “subir” novamente, agora como rainha (e mulher); o segundo sentido é quanto ao desenvolvimento do caráter inocente – o qual chamaremos de desenvolvimento espiritual –, que começa com a sua visão ainda presa à realidade e, aos poucos, é desobstruída pelo reconhecimento de que a imaginação leva ao que não é racionalmente compreensível. Este é o sentido ao qual faremos mais referências durante a análise, pois além de ser recorrente nessa narrativa, a dicotomia entre “alto e baixo” e “subida e descida” está firmemente atrelada ao seu significado metafórico quanto à espiritualidade – tema fundamental nas obras de George MacDonald.

De acordo com o narrador, a menina era loira e tinha os olhos muito azuis, como o céu estrelado e que parecia estar sempre olhando para cima – às vezes para o teto de seu quarto, o qual era pintado de azul com estrelas, às vezes para fora da janela. Essa ação recorrente da princesa é uma das razões que levam o narrador a supor que ela nunca havia visto o céu de verdade. O narrador introduz a outra razão a partir da descrição de um espaço oposto àquele que a princesa tanto observava: as cavernas subterrâneas abaixo das montanhas, com correntes de água e pedras preciosas, que eram exploradas por mineiros.

Nessas cavernas viviam criaturas, por vezes chamadas de **gnomos**, **diabos** ou **goblins** que, de acordo com lendas, “uma vez [eles] viviam na superfície, e eram como as outras pessoas”⁶¹ (MACDONALD, 1920, p. 11). Como fez com a idade de Irene, porém, o narrador não dá precisão quanto à origem desses seres, como mostra a passagem a seguir:

[...] por alguma razão ou outra, afinal haviam diferentes teorias legendárias, o rei havia estabelecido impostos que **eles acharam** muito severos, ou tinha comandado que ficassem de olho neles, embora **eles não gostassem** disso, ou tinha começado a tratá-los mais severamente **de alguma forma**, e criado

⁶¹ “at one time they lived above ground, and were very like other people”

leis mais duras; e a consequência foi que eles desapareceram da face da terra⁶² (ibid, p.11)

Ainda de acordo com as lendas sobre os goblins, eles eram “como as outras pessoas”, mas, após sentirem-se injustiçados pelo rei, refugiaram-se abaixo das montanhas. O desconhecimento da razão real pela qual esses seres foram para o subsolo é o que Iser chama de “vazio narrativo” (ISER apud JOUVE, 2002, p.72), estratégia que obriga o leitor a usar a criatividade e imaginar ele mesmo o que aconteceu. Essa técnica aparece em diversos momentos da narrativa, nas quais o narrador menciona um fato que não pode explicar por não conhecer a verdade sobre ele. Essa estratégia é diferente da utilizada quando o narrador afirma que, provavelmente, Irene nunca havia visto o céu noturno. Ao invés de ser um “vazio narrativo”, o narrador omite a explicação daquela suposição para apresentá-la em outro momento, fazendo uma suspensão da informação, estimulando a curiosidade do leitor por meio do suspense narrativo.

Embora o “vazio narrativo” leve o leitor as suas próprias conclusões, o narrador de *A princesa e o goblin* as delimita. Ao dizer que os goblins sumiram da superfície para habitar o subterrâneo porque “o rei havia estabelecido impostos que **eles acharam** muito severos, ou tinha comandado que ficassem de olho neles, embora **eles não gostassem** disso, ou tinha começado a tratá-los mais severamente **de alguma forma**” (MACDONALD, 1920, p.11), a gravidade dessas atitudes tomadas pelo rei não fica clara. Como Robert Darnton explica no livro *O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa* (1986), a Idade Média foi um período difícil para a população mais pobre, e os contos de fadas abordam essas dificuldades – como em “João e Maria”, em que a madrasta das crianças sugere que o pai as deixe sozinhas na floresta já que eles não tinham condições de alimentar todos que viviam na casa. Enquanto a população sofria, porém, os monarcas não tinham essas preocupações. Qualquer aumento de imposto ou leis mais rigorosas se tornavam um grande problema para os camponeses.

A maneira vaga com que o narrador fala da origem dos goblins – baseando-se em lendas – não permite que saibamos o que realmente aconteceu, apenas que os goblins estavam descontentes com o governo do rei da época. Mesmo que não

⁶² “[...] for some reason or other, concerning which there were different **legendary theories**, the king had laid what they thought too severe taxes upon them, or had required observances of them they did not like, or had begun to treat them with more severity in some way or other, and impose stricter laws; and the consequence was that they had all disappeared from the face of the country.”

existam provas quanto à veracidade dessas lendas, Darnton considera que “[r]ejeitar os contos populares porque não podem ser datados nem situados com precisão, como outros documentos históricos, é virar as costas a um dos poucos pontos de entrada no universo mental dos camponeses” (DARNTON, 1986, p.33), logo é importante levar em conta a “explicação”, ainda que vaga e simbólica, do autor sobre a origem dos goblins. Embora não saibamos se os goblins foram para o subterrâneo por vontade própria, para se livrarem do governo do rei, ou se foi o próprio rei que os expulsou, parece-nos que o narrador tem uma inclinação para a primeira opção. Em nenhum momento, quando fala das lendas, ele sugere que o rei havia realmente sido injusto, apenas que os goblins achavam que sim. Em outro momento da narrativa, a mãe de Curdie comenta que a família real era boa e especial. O narrador parece estar constantemente enaltecendo as virtudes da família real – os regentes e seus antepassados. Ao apresentar os goblins, o objetivo do narrador parece ser indicar ao leitor, já no início da narrativa, que aqueles seriam os antagonistas da história – assim como aparecem logo no início as antagonistas de “A Branca de Neve” e “Cinderela ou O sapatinho de vidro”.

A apresentação dos goblins continua com a descrição de sua aparência – afinal, as lendas diziam que eles eram como humanos, sugerindo que, agora que não viviam mais na superfície, haviam sofrido mudanças. Seu deslocamento para um lugar sem a luz do sol, frio, úmido e escuro levou o seu organismo a adaptar-se. Seus corpos tornaram-se grotescos, com a cabeça imensa, desproporcional para o corpo, o qual havia diminuído para que pudessem se esgueirar pelos espaços apertados do subterrâneo. Embora de aparência horrível, desenvolveram grande esperteza e sagacidade, e muitas vezes as colocavam em prática quando roubavam alimentos daqueles que viviam na superfície sem serem pegos, saindo apenas após escurecer.

Uma das razões pelas quais MacDonald pode ter dado atenção à questão das mudanças biológicas desses seres a partir da mudança de habitat é a publicação de *A origem das espécies* (1859), de Charles Darwin, cuja teoria sugere que a evolução das espécies se dá a partir de mudanças genéticas hereditárias que favorecem a propagação de descendentes. Tal teoria só foi aceita universalmente em 1882 (FREITAS, 1998; SOARES, 1990 apud MAIA, MEDEIROS, 2013, p.3) e, como *A princesa e o goblin* foi publicada dez anos antes, parece plausível supor que comunidades cristãs – principais vozes contra tal teoria – ainda abominassem essa ideia. A aceitação de MacDonald quanto à teoria evolucionista de Darwin exemplifica

seu distanciamento com a crença calvinista, dentro da qual foi criado, e ajuda a compreender a sua expulsão da Igreja.

Um dos dogmas do Calvinismo, como já mencionado, baseia-se na salvação predestinada, ou seja, “Deus escolhe salvar pecadores não por nenhuma bondade ou condição previstas neles, mas apenas pelo Seu prazer em redimir uma pessoa para Si para glorificá-Lo”⁶³ (HICKS, 2016). As ações praticadas, sejam boas ou más, não importam no momento da morte, pois Deus já tem os escolhidos a irem para o Paraíso. A descrença de MacDonald quanto a esse princípio se dá pois o autor acreditava que, durante a vida, as boas ações seriam consideradas por Deus no momento do julgamento final. Em outras palavras, MacDonald acreditava no desenvolvimento humano, na **evolução** da espiritualidade.

Percebe-se que MacDonald não apenas aceitou a teoria da evolução de Darwin, baseada em estudos da Biologia, como também a ampliou para o campo espiritual, aproveitando-a em *A princesa e o goblin*. A avó de Irene auxilia a menina e Curdie a evoluírem e tornarem-se pessoas melhores, enquanto que o contrário ocorre com os goblins: há uma “devolução” entre esses seres. A sua degeneração física foi uma consequência de sua recusa em aceitar as leis reais. Da mesma maneira, ao não aceitar Deus, não se pode evoluir, ou seja, melhorar. Esse preceito contraria os ideais calvinistas, admitindo uma possibilidade de salvação a todos aqueles que, no decorrer de suas vidas, tornarem-se pessoas melhores, sugerindo que “a direção da educação espiritual é reversível, e que, embora por um lado uma maior maturidade física é desejável, por outro todo o crescimento é direcionado à inocência da infância”⁶⁴ (REIS, 1972, p.134).

Assim como sofreram mudanças físicas e intelectuais, os goblins também “ficaram mais travessos”⁶⁵ (MACDONALD, 1920, p.11). Todavia, eles “eram suficientemente afetuosos entre eles”⁶⁶ (ibid), então as peças que pregavam eram direcionadas àqueles que viviam na superfície, aproveitando “cada oportunidade de **atormentá-los** de modos tão **estranhos** como eles mesmos”⁶⁷ (ibid, p.12). Após séculos de sua mudança para o subterrâneo, essas criaturas “nutriam fervorosamente

⁶³ “God chooses to save sinners not because of any foreseen goodness or condition in them, but merely because of His good pleasure to redeem a person for Himself to bring Him glory”

⁶⁴ “the Direction of the spiritual education is reversible, and that, although in one sense greater physical maturity is to be desired, in another sense all growth is toward the innocence of childhood

⁶⁵ “grew in mischief”

⁶⁶ “had enough of affection left for each other”

⁶⁷ “every opportunity of **tormenting** them in ways that were as **odd** as their inventors”

o **rancor ancestral** contra aqueles que haviam causado a sua **expulsão**⁶⁸ (ibid) (destaques meus), principalmente por aqueles da família real. Embora o narrador tenha dito anteriormente que os goblins haviam “desaparecido”, colocando pouquíssima carga de responsabilidade no rei, nessa última citação ele diz que os goblins foram **expulsos** daquela região, dessa vez atribuindo a responsabilidade ao rei.

Como foi dito anteriormente, porém, o narrador eleva a família real a um grau de quase perfeição durante a narrativa. Além disso, a ideia de que os goblins seriam os antagonistas da história já foi colocada e, neste ponto, pode ser difícil para o interlocutor refutá-la. As atitudes grosseiras dos goblins para com os humanos que aparecem mais à frente também ajudam a corroborar a ideia de que eles eram criaturas malignas.

Diferentemente de alguns contos de fadas tradicionais em que os antagonistas são seres sobrenaturais ou mágicos, como o ogro de “O Pequeno Polegar”, o duende em “Rumpelstiltskin” ou a fada má de “A Bela Adormecida”, nesta história eles não o são. Embora os goblins não sejam humanos, eles provêm de humanos, são uma evolução daquela espécie, não apresentando nenhum elemento mágico. Mais uma vez, eles se aproximam das madrastas, cujo antagonismo baseia-se em importunar o protagonista.

O medo de que Irene encontrasse os goblins era o que proibia os criados de levarem a princesa para fora de casa depois do pôr-do-sol e, mesmo que ainda estivesse claro, eles eram extremamente cuidadosos. Tamanha preocupação impedia que a princesa brincasse fora de casa com a frequência que gostaria, de modo que sua única forma de entretenimento, após o pôr do sol, era brincar com seus vários brinquedos. Embora Irene também não tivesse mãe, como Branca de Neve e Cinderela, ela não tinha uma grande figura opressora que a maltratasse e escravizasse. Lootie, a babá, a reprimia de um modo compreensível, impondo comportamentos à princesa que, de acordo com ela, eram próprios para alguém de sua natureza real, desaprovando atitudes que ela considerava “infantis” e que poderiam prejudicar a imagem da princesa. Manter a menina dentro de casa era uma questão de segurança, a qual nos parece conveniente, afinal os únicos momentos em

⁶⁸ “heartily cherished the **ancestral grudge** against those who had caused their **expulsion**”

que Irene não poderia sair de casa era de noite e em climas desfavoráveis – chuva ou neve, por exemplo.

A limitação quanto às saídas de Irene para passear pela montanha é análoga à limitação dos goblins. Da mesma maneira que Irene é privada da noite, da Lua e das estrelas, os goblins são privados da luz do Sol, do calor, e daquilo que o Sol proporciona. O narrador comenta que Irene era pega constantemente olhando para fora da janela, e o que ela via – os elementos da noite – também eram representados na parede de seu quarto. Só essa amostra da noite, porém, não era o suficiente: ela queria experimentá-la. Os goblins também almejavam algo a que não tinham acesso, pois também haviam sido proibidos daquilo. Eles não mais queriam ir para a superfície escondidos, durante a noite, e sim terem a oportunidade de aproveitar tudo que a superfície oferecia. Irene e os goblins buscam aquilo de que foram privados: Irene do contato com a noite (o subjetivo e inconsciente), e os goblins do contato com a luz do dia (razão e conhecimento intelectual).

Devemos chamar a atenção, também, para o significado dos desejos desses personagens. Os goblins, expulsos da superfície, privados da luz e deformados pela evolução, almejam o seu lugar ao Sol. De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, um dos significados do Sol é “ressurreição” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p.836), enquanto que um dos significados de “raio de sol” é “conhecimento intelectual” (ibid, p.837). Os goblins foram privados de uma evolução orgânica, à qual estavam destinados, ao serem expulsos da superfície e sofrerem mudanças que os tornaram monstruosos. Ao adotar as compreensões simbólicas de “Sol” e “raio de sol” mencionadas, uma hipótese quanto ao desejo dos goblins de ascender à superfície pode estar relacionada, então, com o recalque causado pela sua expulsão. O significado seguinte pode se aproximar da inteligência adquirida pelos goblins durante a sua evolução. Eles são seres de inteligência racional, a qual os impede de ver algumas coisas que são possíveis a partir da inteligência imaginativa – como veremos mais à frente, a de Irene. A racionalidade assemelha-se com a inteligência intelectual, ligada à objetividade e análise lógica. A princesa Irene, porém, está conectada à noite que, ainda adotando as compreensões propostas pelo *Dicionário dos símbolos*, relaciona-se com “a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera” (ibid, p.640). Como argumentaremos a seguir, Irene é uma menina aberta às experiências e, com elas, percebe coisas que outros não conseguem. Há momentos em que, ao relatar um acontecimento, dizem-lhe que havia sido sua imaginação,

apenas um **sonho** mas, na verdade, é a partir disso que chamam de sonho que Irene desenvolve, ao contrário dos goblins, uma inteligência subjetiva que a leva a descobertas – de acordo com MacDonald – mais profundas do que aquelas superficiais encontradas pela razão.

Em um dia de chuva, quando a princesa estava tão entediada que “até seus brinquedos não a divertiam mais”⁶⁹ (MACDONALD, 1920, p.13), a menina aproveitou a saída de sua babá para adentrar uma porta que levava a uma escada de “carvalho meio carcomida, que parecia nunca ter sido utilizada”⁷⁰ (ibid, p.14). Percebe-se que Irene demonstra aqui uma curiosidade pelo desconhecido, característica que se associa ao seu desejo de ir além dos limites que lhe foram explícitas ou implicitamente impostos: explora a casa onde vive assim como gostaria de explorar o território além dela. O desejo de Irene em descobrir coisas novas assemelha-se com as vontades oprimidas da Pequena Sereia, por exemplo, quando a proibem de conhecer o mundo dos humanos, ou então como acontece com Chapeuzinho Vermelho, que se desvia do caminho para a casa da avó para apreciar as belas flores no bosque.

Irene não sabia o que encontraria ao subir aquelas escadas, pois nunca havia subido mais do que seis degraus. Dessa vez, porém, sua vontade era de descobrir o que havia lá em cima, então ela subiu os inúmeros degraus abrindo outras portas em outros corredores, sempre **ascendendo**. Tantas portas e tantas escadas fizeram com que ela se perdesse, ou melhor “não é porque ela havia se perdido que ela **era** perdida”⁷¹ (ibid, p.14), ou seja, não saber onde estava fisicamente era diferente de não se atentar aos caminhos sugeridos pelo inconsciente. Com o desespero de nunca mais encontrar seu caminho de volta ao seu quarto de brincar, Irene continuou em busca de uma saída e, finalmente, encontrou um corredor com três portas. A que ela escolhe é aquela de onde vem um som parecido com o da chuva, um zumbido de uma “**abelha muito feliz** que havia encontrado um **poço abundante** de mel”⁷² (ibid, p.16), como pensa o narrador. Como procuramos evidenciar, a descrição do espaço e da busca de Irene criam um suspense, uma tensão narrativa no momento que antecede o encontro com a tetravó. A expectativa pelo que está prestes a ser conhecido é representada de forma positiva pelas expressões “abelha muito feliz” e “poço abundante de mel”. Ao abrir a porta, a menina vê uma senhora fiando. A sequência é

⁶⁹ “even her toys could no longer amuse her”

⁷⁰ “worm-eaten oak, which looked as if never anyone had set foot upon it”

⁷¹ “[i]t doesn’t follow that she was lost, because she had lost herself though”

⁷² “very happy bee that had found a rich well of honey in some globular flower”

a segunda intervenção do leitor-modelo, que associa equivocadamente essa senhora à *Bela Adormecida*, o que já sabemos não ser o caso a partir da análise feita na primeira parte desde capítulo.

3.1 A “muito, muito velha tetravó”

Ao descrever a senhora que fiava, entretanto, o narrador atribui a ela características físicas de uma moça jovem. Como então, o narrador indaga, Irene poderia saber que ela era uma senhora?

[seu cabelo] era **branco quase como a neve**. E embora a sua face fosse tão macia, os seus **olhos pareciam tão sábios** que era inevitável perceber que ela devia velha. A princesa, embora não pudesse explicar por que, achava que ela era realmente **muito velha** – lá pelos **cinquenta anos** – ela disse para si mesma. Mas ela era **ainda mais velha**, como você verá.⁷³ (ibid, p.17)

Chamamos a atenção para a idade atribuída por Irene à senhora – cerca de cinquenta anos. Em um dos possíveis períodos em que essa história acontece – entre os séculos X e XV – eram raras as pessoas que chegavam aos cinquenta anos de idade, pois doenças e guerras, por exemplo, não permitiam que a população tivesse uma alta expectativa de vida. Da mesma maneira, à época em que *A princesa e o goblin* foi publicado, em 1878, cinquenta anos já era uma idade avançada. Aos olhos de Irene, então, aquela mulher já era muito velha. Sua possível idade só era reconhecida, porém, por seus cabelos brancos e seus olhos que indicavam sabedoria, pois a pele da mulher continuava lisa e macia.

Assim como fizera em outras passagens, o narrador cria novamente a expectativa do leitor ao dizer “como você já verá” sobre o quão velha a senhora realmente era. Ele, porém, já sabe sobre isso, e está apenas criando a tensão entre o leitor e a história. Em outras palavras, ele deixa saber que tem conhecimento sobre a idade da mulher misteriosa, mas reserva a revelação para mais tarde. A expressão “como você verá” funciona como um gancho, um recurso coesivo que alude à importância desse contador que sabe mais do que Irene e mais do que o leitor poderia supor.

Ao olhar para dentro do quarto, Irene é convidada a entrar. Nesse momento, o narrador complementa aquilo que o Sr. Autor, no primeiro diálogo entre autor-modelo

⁷³ “[her hair] was white almost as snow. And although her face was so smooth, her eyes looked so wise that you could not have helped seeing she must be old. The princess, though she could not have told you why, did think her very old indeed—quite fifty—she said to herself. But she was rather older, as you shall hear.”

e leitor-modelo, dissera sobre todas as meninas serem princesas. Ao ser convidada para entrar, Irene não ficou parada no batente da porta, olhando para a mulher à sua frente, atitude que o narrador associa com algumas meninas “que deveriam ser princesas, mas não passavam de garotinhas mimadas” ⁷⁴ (ibid, p.18). A princesa, ao contrário, provou ao leitor que realmente era uma princesa, pois “fez o que lhe foi pedido, entrou sem demora pela porta, e a fechou gentilmente atrás de si” ⁷⁵ (ibid). Mesmo que Irene pareça estar tímida na presença daquela mulher, o narrador reforça atitudes seguras e confiantes, como as da princesa, em oposição a atitudes desconfiadas que outras meninas poderiam ter ao se verem em uma situação como a de Irene. O reforço positivo dado a atitudes seguras e obedientes é um dos recursos morais observados nesta narrativa. Ele não aparece destacado do texto, como uma moral da história, mas entremeado à narrativa num momento de especial tensão.

Após entrar e se colocar na frente da senhora que fiava, esta pergunta à princesa por que estava com os olhos inchados, ao que Irene responde que chorou porque estava perdida. A senhora pega uma vasilha prateada com água e um pano branco macio para limpar o rosto da menina. Este é o primeiro dos quatro momentos em que a mulher, de alguma maneira, livra Irene de um desconforto e, como veremos, essa atitude faz parte do processo de maturação da menina. Ao levantar para guardar a bacia e a toalha, Irene percebe o quão alta e elegante a senhora era – usando um vestido de veludo preto e renda branca –, e o quão simples era o quarto onde estavam, pois

não havia quase nenhum móvel no cômodo além daqueles que também poderiam estar no quarto da mais velha e pobre mulher que ganhava o seu pão fiando. Não havia carpete no chão – nem mesa em lugar nenhum – nada além de sua roca de fiar e a cadeira ao lado⁷⁶ (ibid, p.19)

Além da falta de luxo do quarto, não havia nada de estranho naquele lugar; Irene reconhecia o que estava – e não estava – ali. Independentemente da simplicidade do quarto, a mulher parecia refinada e gentil, capaz de fazer a criança se sentir segura. Uma das formas pelas quais a mulher misteriosa ajuda Irene a sentir-se segura é limpando suas mãos e seu rosto, ação por meio da qual parece criar laços familiares ou até maternos. A repetição desse gesto – seja de limpar Irene de sujeiras,

⁷⁴ “who ought to have been princesses, but were only rather vulgar little girls”

⁷⁵ “did as she was told, stepped inside the door at once, and shut it gently behind her”

⁷⁶ “there was hardly any more furniture in the room than there might have been in that of the poorest old woman who made her bread by her spinning. There was no carpet on the floor – no table anywhere – nothing but the spinning-wheel and the chair beside it.”

dores ou dúvidas – é cada vez mais profunda a cada encontro entre a princesa e a mulher, propiciando à Irene mais segurança e convicção, virtudes necessárias para acreditar que as coisas que vê são reais enquanto que elementos externos tentam desencorajá-la e fazê-la duvidar. Como Daniel Creed propõe, ao final do último encontro entre a menina e a mulher mais velha, Irene passa por um “momento de renascimento” (CREED, 2014, p.10)⁷⁷, com um sentido de crescimento e maturação. As experiências vividas depois de um momento de tensão, narrados dessa vez com lentidão e detalhadamente, preparam Irene para ver além da razão superficial do mundo e para crer no que parece inacreditável, impossível de acordo com uma lógica racional, limitada.

Ao descobrir que o nome da mulher que fiava era Irene, como o dela, a princesa estranha, afinal “Esse é o *meu* nome”⁷⁸ (MACDONALD, 1920, p.19) e parece inconformada quando a ela diz saber disso e que “Eu deixei você ter o meu. Eu não peguei o seu nome. Você pegou o meu”⁷⁹ (ibid). Aparentemente, a princesa Irene nunca conhecera pessoas que tivessem o mesmo nome, pois pergunta “Como isso é possível? Eu sempre tive o meu nome”⁸⁰ (ibid). Quando descobre que seu pai, o “papai rei”, havia perguntado se sua filha poderia ter o mesmo nome, Irene fica agradecida por ela tê-lo cedido. A mulher precisa explicar à princesa que “o nome é uma dessas coisas que alguém pode dar e, ao mesmo tempo, manter”⁸¹ (ibid, p.20).

A identidade dos nomes das personagens parece indicar uma relação de continuidade entre a princesa Irene e a avó Irene. Não apenas isso, encontramos nessa situação outra conexão com a **evolução**. Irene parece ser um desdobramento da tetravó. Além de pertencerem à mesma família, a criança aprende com a avó a pensar criticamente e perceber a conexão entre o real e o imaginário – instâncias que correspondem, como MacDonald propõe em “On the Imagination: its functions and its culture” (1893), ao que é visível de imediato e ao que não é. A avó leva a menina a entender que alguns elementos mais complexos existentes na Natureza não deixam de ser reais porque os outros não os veem. Esses ensinamentos levam Irene a evoluir espiritualmente, ao contrário dos goblins. Também podemos associar a fala da avó, sobre nomes serem “coisas que alguém pode dar e, ao mesmo tempo, manter”, com

⁷⁷ “baptismal moment”

⁷⁸ “That’s *my* name”

⁷⁹ “I let you have mine. I haven’t got your name. You’ve got mine”

⁸⁰ “How can that be? I’ve always had my name”

⁸¹ “a name is one of those things one can give away and keep all the same”

o conhecimento: os ensinamentos dados pela avó à menina não são transferidos, e sim compartilhados.

Com essa conversa percebe-se que princesa é bastante inocente, de maneira que alguns considerariam **infantil**. Schrock comenta que uma das características recorrentes em personagens crianças de MacDonald é a **inocência** e que, junto com ela, “vem o desconhecimento daquilo que corrompe a inocência, e acompanhando o desconhecimento vem a simplicidade”⁸² (SCHROCK, 2006, p.68). Em outras palavras, a criança inocente não se sente ameaçada por aquilo que pode podar a sua simplicidade, a qual lhe permite ficar maravilhada com pequenas coisas cuja importância pode não ser compreendida por adultos – ou por crianças cuja inocência foi substituída pela razão. Para MacDonald, a inocência de uma criança deveria ser um estado de espírito a que todas as pessoas deveriam buscar, pois ser “childlike” – inocente como uma criança – permite encontrar a verdade que a razão não aceita, enquanto que ser “childish” – imaturo – leva a uma busca determinada pela razão e que não levará a lugar nenhum. A inocência de Irene é uma das qualidades da menina que indicam o seu espírito “childlike” / inocente.

3.2 Ser “childlike” e “childish”

— Deixem que as crianças venham a mim e não proibam que elas façam isso, pois o Reino de Deus é das pessoas que são como essas crianças. ¹⁷Eu afirmo a vocês que isto é verdade: quem não receber o Reino de Deus como uma criança nunca entrará nele. (BÍBLIA, 2002, p.1241, Lc 18:17)

A concepção de MacDonald quanto ao significado de “childlike” e “childish” baseia-se na passagem bíblica citada acima (MACDONALD, 1867), quando Jesus repreende os apóstolos por proibirem as famílias de levarem seus filhos para serem batizadas por ele. Como Schrock aponta, MacDonald via na infância a fonte do amor, da bondade e da pureza, de modo que uma criança não poderia ser intrinsecamente cruel (SCHROCK, 2006), pois ela era enviada por Deus, representando-o. Assim, aquele que aceitasse uma criança estaria aceitando o próprio Deus. No ensaio “A sketch of individual development”, MacDonald explica que aqueles que recebem Deus

compartilharão da natureza divina, da alegria divina – [eles] terão o que desejarem, não terão medo, amarão perfeitamente, e nunca morrerão; essas

⁸² “Along with innocence comes ignorance of what befouls innocence, and attending ignorance comes simplicity”

coisas estão além da compreensão de muitos conhecedores do mundo, e para eles essa mensagem será menosprezada⁸³ (MACDONALD, 1893, p.69)

As crianças, por terem sido enviadas diretamente por Deus, já foram abençoadas com essas graças, segundo a compreensão do escritor.

No primeiro capítulo, evidenciamos o processo que levou à mudança de compreensão da criança ao longo dos séculos: passou de um indivíduo sem necessidades particulares, tratada como um pequeno adulto, para um indivíduo que precisa de atenção e cuidados especiais. A literatura do século XIX “protegeu e alimentou e desenvolveu esses aspectos especiais: zelo, imaginação, alegria, sentimento, simplicidade – em uma palavra, a inocência”⁸⁴ (EGOFF apud USREY, 1991, p.293), características que remetiam ao período anterior ao Iluminismo, quando se dava valor à emoção, espontaneidade e imaginação. Ironicamente, o Iluminismo – século XVIII – foi o momento de consolidação da nova concepção de infância, tanto em relação às diferenças biológicas quanto às diferenças psicológicas. A racionalidade do Iluminismo, porém, não permitia o florescimento daquelas características citadas por Usrey. Quanto a isso, e mais especificamente quanto ao despertar da imaginação, MacDonald diz que

Parar de imaginar é como **retroceder da inocência infantil** para o **lugar comum** – o estado intelectual mais mundano que há. Nossa natureza nunca estará em paz enquanto estiver entre coisas que não são maravilhosas para nós. Se víssemos as coisas como geralmente as vemos – e um dia nós sempre as veremos, mas muito **mais claramente** – será que saberíamos o que é tedioso? Mesmo admirando todas as formas de arte, mesmo aprendendo através dos olhos e pensamentos de outros homens, nós deveríamos correr para eles para nos libertarmos do tédio, de todo desconforto que nos assombra? Nós não deveríamos apenas abrir nossos próprios olhos inocentes, olhar para as coisas, e sermos consolados?⁸⁵ (MACDONALD, 1892, p.58)

Ao nos afastarmos da inocência infantil, ou seja, quando deixamos de reconhecer a imaginação como forma de aprendizagem, começamos a aceitar, sem

⁸³ “[...] partakers of the divine nature, of the divine joy, of the divine power –[they] shall have whatever they desire, shall know no fear, shall love perfectly, and shall never die; that these things are beyond the grasp of the knowing ones of the world, and to them the message will be a scorn [...]”

⁸⁴ “sheltered and nourished and developed those special characteristics [...]: warmth, wonder, gaiety, sentiment, simplicity – in a word, the childlike”

⁸⁵ “To **cease to wonder** is to **fall plumb-down from the childlike** to the **commonplace** – the most undivine of all moods intellectual. Our nature can never be at home among things that are not wonderful to us. Could we see things always as we have sometimes seen them – and as one day we must always see them, only **far better** – should we ever know dullness? Greatly as we might enjoy all forms of art, much as we might learn through the eyes and thoughts of other men, should we fly to these for deliverance from ennui, from any haunting discomfort? Should we not just open our own childeyes, look upon the things themselves, and be consoled?”

questionamentos, o que é proposto por aqueles que são considerados detentores do conhecimento, reforçando o **status quo**.

Os “olhos inocentes” a que MacDonald se refere são possíveis justamente porque as crianças são enviadas de Deus, que as fez puras, segundo a tradição cristã. É esse olhar inocente que permite o desenvolvimento da visão e eventual compreensão das coisas que não estão explícitas no “lugar comum”. Dessa maneira, ser “childlike” é ser inocente como uma criança, cuja receptividade àquilo que **parece** irreal, inexplicável ou impossível lhe proporciona, mesmo que inconscientemente, “uma compreensão quanto à real natureza das coisas”⁸⁶ (MACDONALD, 1893, p.12).

Em *A princesa e o goblin*, Irene é desmotivada em diversas ocasiões a acreditar na avó. Só ela a conhece, e todas as vezes que conta sobre a avó para as pessoas próximas a si – Lootie, seu pai e Curdie –, eles dizem que ou é sua imaginação ou um sonho, ou seja, apenas bobagem. As dúvidas de Irene quanto à existência da avó não são causadas apenas pela descrença dos outros, mas também pelas dificuldades que a princesa enfrenta, como fugir de criaturas estranhas no meio da noite ou encontrar-se dentro de uma caverna sem saber como voltar ou para onde continuar. Mesmo com tantos motivos para deixar de acreditar na avó, Irene não desiste e é constantemente lembrada de que a avó estará sempre com ela.

Não são elementos concretos e óbvios que mantêm a confiança de Irene na avó, mas sim a sua capacidade de percepção quanto ao que é maravilhoso, independentemente de onde esteja. Vemos essa percepção em diversos momentos da narrativa, não apenas em relação à avó. Isso ocorre quando Irene acha uma passagem para a cozinha de sua casa, quando admira as flores na primavera, ou quando passa uma noite tempestuosa no chalé de Curdie. O conhecimento de mundo de Irene, assim como o de outras crianças, não é extenso, ele limita-se aquilo que ela tem ao seu redor, à sua realidade imediata, que “sempre foi selvagem, fresca e nova”⁸⁷ (SCHROCK, 2006, p.67). Tudo que foge de sua realidade, principalmente o que não é visível, parece à criança tão, ou até mesmo mais maravilhoso do que aquilo que conhece.

A convicção que a criança tem da existência do que não se vê leva a um conhecimento além do que é provado pela razão – mas que, em algum momento, pode ser provado – pois a sua confiança transforma-se em perseverança, a qual

⁸⁶ “an insight into the very nature of things”

⁸⁷ “has always been wild, fresh, and new”

motiva a busca de novas verdades e, como escreve Novalis, poeta que inspirava MacDonald, “o olhar livre de uma criança é mais cheio de emoção do que a intuição do vidente mais empenhado”⁸⁸ (NOVALIS, 1997, p.67). Assim sendo, ser “childlike” é ter a visão inocente e desimpedida, de maneira que, assim como uma criança, exista a **credibilidade e admiração** pelo que é **racional**, mas, principalmente, pelo que é **fruto da imaginação**, pois “seus olhos assim como seus ouvidos devem ser canais para o coração”⁸⁹ (MACDONALD, 1867, p.7). Ser inocente não significa, então, recusar a racionalidade e a ciência. Significa perceber que, no mundo, existe mais do que razão e ciência conseguem explicar. Para MacDonald, a imaginação precede a razão.

Da mesma maneira que existe o inocente, existe aquele que não o é: o “childish” ou, como adotaremos para este trabalho, o imaturo. MacDonald aconselha os pais a incentivar o contato dos filhos com a natureza e com a literatura, pois elas que lhes fornecerão o que precisam para ampliarem o seu conhecimento. Para o autor, porém, pode existir um momento em que esse conhecimento começa a encobrir os olhos inocentes da criança. Em outras palavras, quanto mais suscetível à razão (como o início do conhecimento) um indivíduo está, menos inocente ele será – e, conseqüentemente, estará mais distante de conhecimentos profundos e nem sempre visíveis. Quando a razão se sobrepõe à imaginação, a criança se torna imatura, como MacDonald diz no ensaio “The Child in the Midst”:

[...] há crianças que não são inocentes. Uma das visões mais tristes e não menos comuns no mundo é o semblante de uma criança cuja mente está tão cheia de sabedoria mundana que a inocência humana sumiu de sua face, assim como a inocência divina⁹⁰ (MACDONALD, 1867, p.3)

Em *A princesa e o goblin*, tem-se nos goblins a representação da imaturidade. Embora desejem dominar a superfície, sua intenção não é habitar aquelas terras e sim aproveitar os seus proventos – carne, couro, laticínios –. Os goblins têm interesse naquilo que já existe, e não no que podem aprender. O conforto encontrado na razão (já estipulada, perceptível, de fácil acesso) se sobrepõe ao que se pode aprender. Além disso, eles querem dominar a superfície e deixar de se submeter às ordens reais, subvertendo a sua situação como oprimidos e tornando-se subjugadores.

⁸⁸ “[t]he fresh gaze of the child is more brimming with emotion than the intuition of the most determined seer”

⁸⁹ “the eyes as well as the ears should be channels to the heart”

⁹⁰ “[...] there are children who are not childlike. One of the saddest and not least common sights in the world is the face of a child whose mind is so brimful of worldly wisdom that the humans’ childlikeness has vanished from it, as well as the divine childlikeness [...]”

Embora Curdie apresente algumas características imaturas – como a recusa em aceitar algo diferente do que lhe é familiar –, ele é diferente dos goblins. Curdie é uma criança que, com as sugestões adequadas, está no processo de ser inocente. George MacDonald incentiva a recuperação dessas crianças, mas mais das que são completamente imaturas. No mesmo ensaio, o autor sugere que crianças inocentes têm mais propensão de encontrarem a verdade mais profunda e que, por isso, são as crianças imaturas que precisam de maior atenção e apoio para que deixem esse estado de recusa da imaginação, pois “a felicidade no céu é maior com a ovelha que mais se afastou – talvez ela tenha nascido do lado selvagem da colina, e não no vale”⁹¹ (ibid, p.5).

Finalmente, acreditamos que MacDonald explica de maneira breve e clara o que é ser inocente na passagem a seguir, a qual se assemelha com Irene e suas atitudes perante outras pessoas:

Quando a criança é a criança ideal aos nossos olhos e aos nossos corações? Não é quando, com a mão gentil, ela segura a barba de seu pai e leva o rosto dele para que seus irmãos e irmãs o beijem? quando o egoísmo adorável que busca o amor some e o seu coração está entregue ao ato de amar?⁹² (ibid, p.21)

3.3 Quando você for mais velha

Desde que entrara no quarto e conheceu a mulher que fiava, Irene sentiu-se protegida e ligada a ela. A explicação para a maneira que Irene se sente vem a seguir, quando a avó revela a sua identidade:

‘Eu sou a sua tetra-tetravó’, disse a mulher.
 ‘O que é isso?’ perguntou a princesa.
 ‘Eu sou a mãe do pai da mãe do seu pai.’
 ‘Oh nossa! Eu não consigo entender isso,’ disse a princesa.
 ‘Eu suponho que não. Eu não esperava que você entendesse. Mas isso não é uma razão para eu não lhe dizer.’
 ‘Oh não!’ respondeu a princesa.
 ‘**Eu explicarei tudo isso quando você for mais velha,**’ a mulher continuou.⁹³ (MACDONALD, 1920, p.20)

⁹¹ “the rejoicing in heaven is greatest over the sheep that has wandered the farthest – perhaps was born on the wild hill-side, and not in the fold at all”

⁹² “For when is the child the ideal child in our eyes and to our hearts? Is it not when with gentle hand he takes his father by the beard, and turn that father’s face up to his brothers and sisters to kiss? when even the lovely selfishness of love-seeking had vanished, and the heart is absorbed in loving?”

⁹³ “‘I’m your great-great-grandmother’, said the lady.

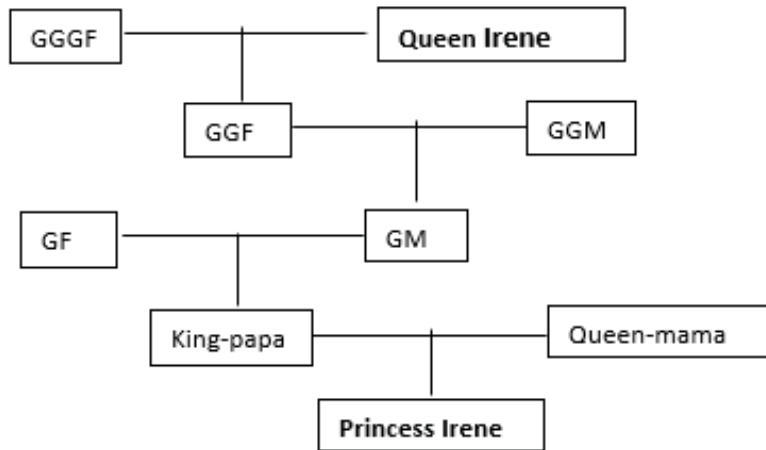
‘What’s that?’ asked the princess.

‘I’m your father’s mother’s father’s mother.’

“Oh dear! I can’t understand that,’ said the princess.

‘I daresay not. I didn’t expect you would. But that’s no reason why I shouldn’t say it.’

Imagem 28 – Árvore genealógica da família de Irene



Fonte: Elaborada pela autora.

A revelação do parentesco ancestral entre a mulher e a princesa Irene estabelece entre as duas um vínculo não apenas familiar, mas também temporal. A avó se coloca no passado de Irene, como “a mãe do pai da mãe de seu pai”, como também no seu futuro, quando promete “eu explicarei tudo isso quando você for mais velha”. A força desse laço se intensifica por meio dos segredos que as duas começam a partilhar como, por exemplo, que ninguém além de Irene sabe que a avó está na casa e que, por isso, ela mesma prepara as suas refeições, a partir das aves que tem no terraço da torre. Não é dito que tipo de aves são, mas tanto Irene como a avó passam a chamá-las de galinhas. Quando a rainha diz que não come as aves, e sim seus ovos, a princesa faz inferências ingênuas, reveladoras do seu desconhecimento de mundo: “É isso [comer ovos] que torna seu cabelo tão branco?”⁹⁴ (ibid)

‘É a idade avançada. Eu sou **muito velha**.’

‘Eu bem que pensei. Você tem **cinquenta anos**?’

‘Sim – **mais** que isso.’

‘Você tem **cem anos**?’

‘Sim – **mais** que isso. **Eu sou muito velha para você adivinhar**. Venha ver as minhas galinhas’.⁹⁵ (ibid)

‘Oh no!’ answered the princess.

‘**I will explain it all to you when you are older**,’ the lady went on.”

⁹⁴ “Is that what makes your hair so white?”

⁹⁵ “It’s old age. I am **very old**.’

‘I thought so. Are you **fifty**?’

‘Yes – **more** than that.’

‘Are you a **hundred**?’

‘Yes – **more** than that. **I am too old for you to guess**. Come and see my chickens.’”

Essa é a segunda vez que a avó deixa de dar uma resposta direta à princesa com a justificativa de que ela é muito jovem ainda para entender. Como veremos no decorrer da análise, a avó não diz, apenas, que Irene é jovem de idade. Ela também julga que a menina ainda não atingiu a maturidade requerida para entender certas coisas – como a avó pode ser tão velha, por exemplo. A maturidade que a avó espera de Irene é diferente daquela maturidade existente nas classes mais abastadas da sociedade medieval e na vitoriana. Na Idade Média, o amadurecimento das crianças acontecia muito cedo, afinal não existia o conceito de infância, e elas eram expostas a situações sociais que hoje são exclusivamente para adultos (ARIÈS, 1975). Na era vitoriana, embora já houvesse uma distinção entre as faixas etárias que abrangiam a infância, as meninas eram criadas para, principalmente, virarem esposas, então o seu desenvolvimento dependia de suas habilidades em afazeres domésticos e trabalhos manuais (ibid; HUGHES, 2014).

O amadurecimento de Irene deve acontecer a partir de experiências que lhe parecem frutos da imaginação, mas que, indo contra as evidências, ela admite como verdadeiras. Lembremo-nos do primeiro capítulo quando o narrador atribui importância para o lugar onde Irene nasceu (no alto da montanha) e para onde ela foi enviada (o meio da montanha). Mesmo que essa informação não reapareça, o seu significado é repetido constantemente, inclusive quando a avó diz que Irene ainda é muito jovem – propondo que a princesa deve ascender até um ponto em que ela estará pronta para entender coisas que antes ela não conseguia.

Irene não se assusta ao descobrir que a mulher tem mais de cem anos, mesmo que, como já foi dito, atingir cinquenta anos no século XIX – e principalmente nos séculos anteriores – fosse incomum. Até esse momento não havia nenhum indício de que a avó fosse um ser mágico ou sobrenatural. É apenas quando diz que tem mais de cem anos que a sua natureza incomum é explicitada. Os leitores podem associá-la então a personagens mágicas de contos de fadas, como a Fada Madrinha de “Cinderela”, por exemplo. Nesse conto, porém, a personagem título reconhece na Madrinha um ser com poderes mágicos e surpreende-se com aquilo. Irene, por outro lado, aceita essa informação com naturalidade – reforçando o que Schrock sugere sobre os olhos desimpedidos de uma criança inocente não serem encobertos por informações baseadas na racionalidade que possam levá-la a parar de acreditar em sua imaginação. Irene aceita a idade da avó como um dado da **realidade**, embora

para outros – Lootie, Curdie e o rei, como veremos em seguida – pareça **imaginação**, ou seja, **irreal**.

A idade da avó é o primeiro indício na obra que leva estudiosos de *A princesa e o goblin* a entender essa senhora como uma representação de Deus (PETZOLD, 1993; SCHROCK, 2006; SCHMITZ, 2015). A relação que MacDonald tinha com a religião reforça essa análise – não apenas por ter sido ministro, mas também por ter continuado a pregar e publicar sermões mesmo após ter sido expulso da igreja onde trabalhava. Diversos elementos presentes nessa narrativa podem ser relacionados à fé cristã quando se considera o comprometimento de MacDonald com essa crença.

Considerando o primeiro diálogo entre autor e leitor-modelos, quando o autor confirma que uma princesa é filha de um rei, mas expande o significado da palavra ao dizer que “toda garotinha é uma princesa”, ele alude a uma formulação cristã. O cristianismo reconhece Deus como o Rei dos Céus, Pai de todos e, como todas as meninas são filhas Dele – um rei – todas elas são princesas. Quando a tetravó, esse ser ancestral e misterioso, mas iluminado e acolhedor, convida Irene a entrar, pode-se compreender a cena como um símbolo religioso do ingresso da criança em um santuário, em uma igreja. Irene, como uma boa filha, uma verdadeira princesa, obedece, enquanto que outras meninas não o fariam, como sugere o narrador.

Como já informamos, MacDonald foi exonerado de suas funções como pastor porque suas concepções religiosas foram consideradas avançadas e heterodoxas (JARRAR, 2010; PARTRIDGE, 2013). Ele continuou sendo cristão, mas as suas concepções quanto aos temas cristãos ultrapassavam aquilo que era pregado nas igrejas – sua crença não se limitava às falas dos pastores e ministros; ela era moldada a partir da espiritualidade e da bondade interior, como se percebe em seus sermões e ensaios (MACDONALD, 1867; 1893). Em outras palavras, sua fé estava além de qualquer religião, em algo que transcendia a palavra humana e aproximava-se do divino.

Aceitando tal concepção de espiritualidade que transcende a religiosidade, nossa análise considera frutíferas as interpretações de *A princesa e o goblin* em que se faz presente tal espiritualidade na interpretação dos símbolos de que a narrativa é composta. Em outras palavras, da mesma maneira que a tetravó pode ser lida como Deus, também achamos pertinente considerá-la uma representação da Natureza como uma entidade que transcende a compreensão religiosa de Deus: uma entidade que cria o universo sendo externa a ele. Baruch Spinoza (1632-1677), filósofo alemão,

afirmava que Deus e Natureza fazem parte de um axioma – como demonstra na obra *Ética* (1677). Segundo o autor, Deus é Natureza e Natureza é Deus, ou seja, não há uma separação entre essas entidades, da mesma maneira que não é Deus que cria o universo, mas sim que Deus **é** o próprio universo. Como o autor propõe,

[h]á aqueles que inventam que Deus, à semelhança do homem, é constituído de corpo e mente, e que está sujeito a paixões. Mas fica bastante evidente, pelo que já foi demonstrado, o quanto se desviam do verdadeiro conhecimento de Deus. Desconsidero-os, entretanto. Pois todos os que, de alguma maneira, refletiram sobre a natureza divina negam que Deus seja corpóreo, proposição para a qual, além disso, apresentam excelente prova. Pois, se por corpo compreendemos toda quantidade que tenha comprimento, largura e profundidade, e que seja delimitada por alguma figura definida, nada poderia ser mais absurdo do que dizer isso a respeito de Deus, ou seja, de um ente absolutamente infinito. Entretanto, ao mesmo tempo, no esforço por fazer essa demonstração, aduzem outras razões, as quais revelam claramente que excluem por completo a substância corpórea, isto é, extensa, da natureza divina, afirmando que ela foi criada por Deus.⁹⁶ (SPINOZA, 2009, p.21)

A partir da proposição de Spinoza, atribuímos à avó de Irene um sentido maternal, como a própria Mãe-Natureza ou até mesmo uma fada madrinha. A associação da figura da avó com a personagem da fada madrinha recorrente em contos de fadas pode ser relacionada com a explicação de Bruno Bettelheim sobre a importância dada a essa figura nos contos tradicionais, em *A psicanálise dos contos de fada*:

Os antigos egípcios, como faz a criança, viam no firmamento e no céu a **figura materna** (Nut) que se debruçava **protetoramente** sobre a terra, envolvendo-a e a eles serenamente. Longe de impedir que o homem posteriormente desenvolva uma explicação mais racional sobre o mundo, tal ponto de vista oferece **segurança** onde e quando é mais necessária [...]. Esta é a razão pela qual os antigos necessitavam sentir-se **abrigados e aquecidos por uma figura materna aconchegante**. Depreciar uma imagem protetora como esta considerando-a mera projeção infantil de uma mente imatura é **roubar à criança um aspecto da prolongada segurança e do conforto que ela necessita**. (BETTELHEIM, 2002, p.52)

Da mesma maneira que a avó representa essa figura materna protetora, ela procura tornar a criança independente de sua presença, ainda que vinculada a seus ensinamentos. As decisões que a criança venha a tomar quando está sem a avó terão como base aquelas experiências e aprendizagens obtidas por seu intermédio, as quais a prepararam para esses momentos da vida adulta, que requerem autoconfiança, como Bettelheim propõe: “tal segurança (parcialmente imaginada), quando experimentada por tempo suficiente, permite à criança desenvolver aquele sentimento de confiança na vida de que ela necessita para crer em si mesma” (ibid).

⁹⁶ Tradução de Tomaz Tadeu.

Uma das estratégias da avó para o desenvolvimento de Irene é seu modo de responder a perguntas por meio de outras perguntas. Desta forma, a avó incentiva a criança a encontrar soluções para os problemas. Por exemplo, quando Irene se surpreende que a avó se alimente de ovos de pombos e sugere que a avó criasse galinhas, a mulher deixa que Irene conclua por si mesma: “as pombas se alimentam sozinhas. Elas têm asas”⁹⁷ (MACDONALD, 1920, p.22), enquanto que as galinhas, mesmo com asas, não conseguiriam voar. Nesse momento, sua resposta é uma evidência de que sua inocência infantil não é sinônimo de ignorância, característica que muitos associam com a infância.

Ao se despedir da avó, Irene demonstra entusiasmo para contar sobre sua tetravó à Lottie, sua babá. Como discorreremos a seguir, Lottie não acredita na menina, mesmo com Irene insistindo que a avó existe. A reação de Lottie, embora decepcionante para a princesa, não o é para avó que, mesmo sem conhecer a babá, **sabe** qual será a sua reação:

‘Oh como [Lottie] ficará surpresa quando eu lhe contar sobre a minha grande tetravó!’
 ‘Sim, ela ficará muito surpresa!’ disse a velha mulher com um **sorriso curioso**. ‘Não deixe de contar tudinho.’
 ‘Pode deixar...’⁹⁸ (ibid, p.23)

Em outros momentos da narrativa a avó também parece prever o que irá acontecer. Alguns momentos, inclusive, parecem ser ora planejados pela avó, ora esperados por ela, como se fizessem parte de um plano maior.

Assim como a avó de Irene havia previsto, a babá realmente estava preocupada com a princesa, pois não a achara em lugar nenhum da casa. Aproximar o leitor da obra, fazendo-o reconhecer situações semelhantes à sua vida, é uma estratégia significativa nos trabalhos de MacDonald. Não muito diferente de situações em que crianças falam aos adultos coisas que eles desconhecem, a babá “pensou que ela [a princesa] estava fazendo graça”⁹⁹ (ibid, p.24) e afirmou que tudo era “bobagem” quando Irene lhe contou da aventura que fora conhecer a avó. Ofendida com a descrença da babá, Irene conta tudo que havia feito e visto – sobre a aparência da avó, os ovos de pombas que ela comia, o trabalho com a roda de fiar, e que a sua coroa de rainha ficava guardada em seu quarto, do outro lado da sala de fiar.

⁹⁷ “the pigeons feed themselves. They’ve got wings”

⁹⁸ ““Oh how surprised [Lottie] will be when I tell ger about my great big grand-grand mother!’
 ‘Yes, that she will!’ said the old lady with a **curious smile**. ‘Mind you tell her all about it exactly.’
 ‘That I will...’”

⁹⁹ “thought she [the princess] was making fun”

Tudo o que Irene falava era rebatido com comentários irônicos da babá descrente, como o que diz em resposta à informação de que a avó manter a coroa no quarto: “Com certeza – o lugar ideal para guardar a coroa dela. Ela a usa quando vai dormir, naturalmente”¹⁰⁰ (ibid). Irene não percebe o tom irônico da resposta de Lottie, e diz que achava que a avó não dormia com a coroa, pois deveria ser desconfortável, alegando que tampouco o rei dormia com sua coroa. Lottie esperava que Irene fosse uma criança “ideal”, ou seja, sem reproduzir atitudes típicas de criança, com todas as peculiaridades dessa faixa etária. Sua justificativa para isso parece ser a posição social da menina, uma princesa, a qual deveria se portar impecavelmente. Quando Lottie diz que sabe que “princesas têm a mania de contar faz-de-contas”¹⁰¹ (ibid), ela parece apontar uma falha na criação dessas meninas, que teriam a permissão de dar asas à imaginação e, de alguma forma, viver aquilo que imaginam. A babá não explica como ela “sabe” disso, mas essa informação relaciona-se com o que o autor-modelo fala sobre **algumas** princesas, que “agem como filhos de ladrões e mendigos mentirosos”¹⁰² (ibid, p.9), ou seja, crianças que, por mentirem, são imaturas. Quando a babá diz que princesas têm o hábito de contar faz-de-contas, ela associa essas histórias com mentiras, por isso julga que Irene está sendo malcriada por insistir na veracidade de uma história que, para a babá, é inverossímil. MacDonald, entretanto, não vê o “faz-de-conta” como um elemento exclusivo de mentirosos. Ele será um comportamento censurável quando tiver más intenções. O “bom” faz-de-conta, por outro lado, é aquele que se alimenta de atitudes que abraçam a imaginação como algo bom, que ilumina a realidade exterior para que se possa encontrar a realidade interior (MACDONALD, 1892; 1893).

A babá não vê esse tipo de imaginação como algo bom, pois sua compreensão é baseada na racionalidade – o oposto daquilo que MacDonald entende por “inocência”, ou “childlikeness”. Irene fica triste e irritada com a descrença da babá. Seu pensamento e as atitudes que dele acarretam são explicitados pelo narrador: “não ser digna de confiança não combina com princesas; pois **uma verdadeira princesa não pode contar mentiras**”¹⁰³ (MACDONALD, 1920, p.26). Assim, aquela que entende o que significa ser uma verdadeira princesa tem uma percepção mais profunda de si mesma. Além de não contar mentiras “uma verdadeira princesa **nunca**

¹⁰⁰ “Of course – quite the proper place to keep her crown in. She wears it in bed, I’ll be bound”

¹⁰¹ “princesses are in the habit of telling make-believes”

¹⁰² “behave like the children of thieves and lying beggars”

¹⁰³ “Not to be believed does not at all agree with princesses; **for a real princess cannot tell a lie**”

é **mal-educada** – mesmo quando ela tem motivos para se sentir ofendida”¹⁰⁴ (ibid). Irene insiste em tentar entender o motivo da descrença de Lottie e, embora muitas crianças poderiam não se satisfazer com a explicação da babá, Irene é compreensiva quando Lottie diz “Porque eu não **consigo** acreditar em você”¹⁰⁵ (ibid, p.27). Ora, como ela iria **forçar** a babá a acreditar em alguma coisa? Novalis, grande inspiração para MacDonald, escreveu que “uma criança é o amor visível”¹⁰⁶ (NOVALIS, 2007, p.12) e a compreensão de Irene nessa situação reforça essa afirmação, pois a natureza inocente da menina é livre de julgamentos e repleta de benevolência, aberta para aprender o que consegue e pronta para ensinar o que pode.

Mesmo que quisesse mostrar para Lottie que a avó era real, “talvez a senhora não ficaria feliz que ela [Irene] levasse alguém para vê-la sem pedir antes”¹⁰⁷ (MACDONALD, 1920, p.29), e então decide subir até a torre sozinha. O narrador cria no leitor a expectativa de que a menina acharia a torre da avó para, logo depois, quebrar essa expectativa ao dizer que “a aventura deste dia, porém, não foi como a de ontem, embora tenha começado da mesma maneira; e de fato hoje é raramente como ontem, se as pessoas notassem as diferenças”¹⁰⁸ (ibid, p.30). O narrador não apenas antecipa o que o leitor deve esperar do restante do capítulo – uma aventura diferente daquela do dia anterior –, mas também insere uma reflexão. A necessidade de reforçar que um dia é diferente do outro, mas que as pessoas não o percebem indica uma crítica quanto à maneira que as pessoas lidam com a passagem do tempo, ignorando as pequenas coisas que podem fazer alguma diferença no restando do dia. Irene aprende isso quando, mais uma vez, passa por corredores, escadas, portas, tentando encontrar o quarto de fiar de sua avó, mas no final, “ela não encontrou aquilo que esperava, ela encontrou a segunda melhor coisa”¹⁰⁹ (ibid, p.31): a cozinha. Certamente, Irene ficou desapontada por não encontrar sua avó, mas soube aproveitar sua nova descoberta.

Da decepção da princesa nasce uma dúvida: seria tudo aquilo que vivera no dia anterior um **sonho**, assim como Lottie havia proposto? “[E]ssa ideia nunca durava

¹⁰⁴ “a real princess is **never rude** – even when she does well to be offended”

¹⁰⁵ “Because I **can’t** believe you”

¹⁰⁶ “a child is love made visible”

¹⁰⁷ “the lady would not be pleased if she took anyone to see her without first asking leave”

¹⁰⁸ “[t]his day’s adventure, however, did not turn out like yesterday’s, although it began like it; and **in-deed today is very seldom like yesterday, if people would note the differences**”

¹⁰⁹ “she did not find what she hoped, she found what was next best”

muito tempo”¹¹⁰ (ibid) e, mesmo não a tendo encontrado aquela vez, Irene antecipava a próxima visita.

3.4 O menino e o goblin

Dissemos no início da análise que o narrador dedica a maior parte de sua narrativa a dois personagens: a princesa Irene e o mineiro Curdie. Nos cinco primeiros capítulos, o ponto de vista do narrador está voltado aos acontecimentos que cercam da vida da princesa. No capítulo seis, embora ele continue a seguir os passos de Irene, somos apresentados pela primeira vez a Curdie – o nome desse capítulo é “O pequeno mineiro”, indicando que, mesmo que o narrador acompanhe Irene, o novo personagem é essencial para esse capítulo e para o restante do enredo. Há outros personagens que também são indispensáveis para essa história: os goblins, que também aparecem nesse capítulo.

Mesmo que fosse proibido Irene ficar fora de casa após o anoitecer – afinal era a partir desse momento que os goblins tinham coragem de sair das cavernas –, a menina consegue convencer Lootie a voltar mais tarde para casa, a todo momento implorando “a ela [Lootie] para irem um pouquinho mais longe e um pouquinho mais; lembrando-a de que era muito mais fácil ir montanha abaixo e dizendo que quando elas finalmente fossem voltar, elas estariam em casa em um instante”¹¹¹ (ibid, p.33). Irene não sabia da existência dos goblins – que eram mantidos em segredo da menina por todos em sua casa – e certamente não conseguia entender por que Lootie insistia em voltar para casa. Rejeitando Lootie, a “voz da razão”, Irene continuou a seguir seus desejos intuitivos de descobertas, afinal era uma criança curiosa. Como elas estavam subindo a montanha, Irene tinha certeza de que não seria demorado chegar em casa.

Após ter percebido que já passava do horário e que estavam muito longe, a babá tentou correr com a menina para chegarem logo em casa, mas a princesa continuava a falar e a distrair-se com qualquer coisa que via pelo caminho – exatamente como uma criança inocente faria, pois ela admite a natureza como o espaço principal de conhecimento (MACDONALD, 1893). De fato, é com uma de suas

¹¹⁰ “[T]hat fancy never lasted very long”

¹¹¹ “to go on just a little farther and a little farther; reminding her that **it was much easier to go down hill** and saying that when they did turn, they would be at home in a moment”

observações que Irene descobre a existência dos goblins, que até aquele momento eram mantidos em segredo.

‘Olha, olha, Lootie! Você não está vendo aquele **homem engraçado** espiando por trás da pedra?’

Lootie correu ainda mais rápido. Elas tinham que passar por aquela pedra e quando elas se aproximaram, a princesa viu com clareza que ela era só um grande pedaço da pedra que ela tinha confundido com um homem.

‘Olha, olha, Lootie! Tem uma **criatura tão estranha** perto daquela árvore. Olha lá, Lootie! Eu acho que ele está **fazendo caretas** para nós.’¹¹² (MACDONALD, 1920, p.34)

Mesmo desconhecendo a existência dos goblins – e que gostavam de assustar as pessoas–, ao ver um “homem engraçado”, “uma criatura curiosa” a observando, Irene não se sentiu ameaçada ou desconfiada, apenas interessada e curiosa. Da mesma maneira quando conheceu sua tetravó, sem desconfiar de suas intenções, ela também o fez com aquela criatura misteriosa na montanha. Não teve medo dele e não o julgou por ter uma aparência diferente daquela que conhecia. Ela o descreveu como ela o viu, igual fez com a avó. Há, porém, uma grande diferença entre esses personagens. Irene é atraída pelo que a avó representa, esta lhe “permite” acreditar no irracional e assegura que não há nada de errado em deixar a imaginação florescer e enxergar algo que nem todos conseguem. Em outras palavras, a avó dá as oportunidades de que Irene precisa para que ela se desenvolva e aprenda sobre o mundo. Ao contrário da avó, os goblins representam o que Irene teme – mesmo que inconscientemente: a conformidade com o pensamento racional. Os goblins, não satisfeitos com as limitações a que foram submetidos num passado distante, pretendem ampliar a sua ordem social para a superfície. O interesse dessas criaturas, porém, não é deixar o subterrâneo para viver na superfície. Seu objetivo com a tomada daquelas terras – além de subjugar os humanos – é ter acesso às informações que correm pela superfície e aos produtos que lhes são negados nas cavernas: carnes, leite, ovos.... De certa forma, eles querem os bens “superficiais”, imediatos, cujo acesso não requer abstração.

Lootie continuou a correr com Irene, mas elas ainda estavam sendo perseguidas pela criatura e, bem quando Lootie percebeu que estavam perdidas e

¹¹² “‘Look, look, Lootie! Don’t you see that **funny man** peeping over the rock?’

Lootie only ran the faster. They had to pass the rock and when they came nearer, the princess clearly saw it was only a large fragment of the rock itself that she had mistaken for a man.

‘Look, look, Lootie! There’s such a **curious creature** at the foot of that old tree. Look at it, Lootie! It’s **making faces at us**, I do think.’”

achou que não havia mais nada a se fazer, as duas começaram a ouvir alguém assoviando. Assim que Irene conseguiu ver quem estava indo em sua direção, o assovio virou uma canção.

Ring! dod! bang!
 Go the hammers' clang!
 Hit and turn and bore!
 Whizz and puff and roar!
 Thus we rive the rocks,
 Force the goblin locks.
 See the shining ore!
 One, two, three
 Bright as gold can be!
 Four, five, six –
 Shovels, mattocks, picks!
 Seven, eight, nine –
 Light your lamp at mine.
 Ten, eleven, twelve
 Loosely hold the helve.
 We're the merry miner-boys,
 Make the goblins hold their noise.¹¹³ (ibid, p.35-36)

Percebe-se pela letra da canção que o menino tinha conhecia as atividades dos mineiros, agregando as suas rimas elementos referentes ao trabalho nas cavernas, como as ferramentas necessárias (martelos, pás, picaretas, enxadas, lâmpadas), os movimentos que faziam durante as escavações (bater, furar, quebrar) e o barulhos que causavam (badaladas, sonados, tinidos), e as substâncias que buscavam no trabalho (metais como o ouro). Curdie também utiliza o pronome “we” / “nós” quando diz “nós somos os alegres meninos mineiros”, confirmando que ele realmente trabalhava em uma mina.

Mesmo com os pedidos de Lootie para que ele parasse de cantar, pois ela pensava que aquilo apenas irritaria os goblins, o garoto continuou cantando até chegar ao lado delas.

Thirteen, fourteen, fifteen
 This is worth the siftin';
 Sixteen, seventeen, eighteen
 There's the match, and lay't in.
 Nineteen, twenty
 Goblins in a plenty.
 Hush ! scush ! scurry !
 There you go in a hurry!
 Gobble! gobble! goblin!
 There you go a wobblin';
 Hobble, hobble, hobblin' !

¹¹³ Dada a dificuldade de traduzir a contexto (no limitado tempo que disponho), os elementos sonoro desta e das demais canções (ritmo, assonância, rimas e onomatopeias), e dada a qualidade insatisfatória da tradução disponível em português, optei por manter as canções na sua forma original.

Cobble! cobble !cobblin!
Hob-bob-goblin HUUUUUH ! (ibid, p.36)

Segundo o menino “eles [os goblins] não aguentam cantoria, e eles não suportam essa canção. Eles mesmos não sabem cantar, porque a voz deles não passa de um grunhido; e eles não gostam que os outros cantem”¹¹⁴ (ibid, p.37). Lootie, além de não agradecer por ele tê-las ajudado, também ignorou a explicação do menino, “ofendida pela liberdade com que o menino falava com elas”¹¹⁵ (ibid). Ele era claramente um plebeu. A descrição que o narrador faz do garoto, porém, não segue o mesmo pré-conceito de Lootie:

O menino vestia **roupas de mineiro**, com um chapéu curioso na cabeça. Ele era um rapaz **muito bonito**, com os **olhos tão escuros como as minas** onde ele trabalhava, e tão **brilhantes como os cristais** nas pedras. Ele tinha uns **doze anos**. O seu rosto era muito pálido para a sua beleza, afinal ele ficava pouquíssimo tempo respirando o ar puro e aproveitando a luz do sol – pois até mesmo os vegetais que crescem no escuro são brancos; mas ele **parecia feliz, realmente alegre** – talvez por ter colocado os goblins para correr; e a maneira como ele se postava na frente delas não tinha **nada de ridícula ou arrogante**¹¹⁶ (ibid)

A descrição dos olhos do menino faz um paralelo com a descrição dos olhos de Irene. Os da menina eram azuis como o céu, com pontos brilhantes como as estrelas e sempre olhavam para cima em direção ao céu. Os do garoto, no entanto, eram o oposto: seus olhos eram escuros, assemelhavam-se à escuridão das minas onde trabalhava e o brilho, ao invés de lembrar as estrelas, parecia as pedras preciosas que garimpava.

Embora ele tivesse boa aparência, e sua postura demonstrasse respeito, Lootie o desdenha, colocando-se em uma posição superior à dele, mesmo ela também sendo plebeia. Trabalhar no palácio, porém, parecia colocá-la hierarquicamente acima do menino. A arrogância demonstrada por Lootie, aparentemente, não causa nenhum efeito negativo no garoto. Na verdade, ele parece ficar mais atrevido ao perceber que isso enfurecia a mulher, como se pode ver no diálogo abaixo:

¹¹⁴ “[t]hey [the goblins] can’t bear singing, and they can’t stand that song. They can’t sing themselves, for they have no more voice than a crow; and they don’t like other people to sing”

¹¹⁵ “offended at the freedom with which he spoke to them”

¹¹⁶ “The boy was dressed in a **miner’s dress**, with a curious cap on his head. He was a **very nice-looking** boy, with **eyes as dark as the mines** in which he worked, and **as sparkling as the crystals** in their rocks. He was about **twelve years old**. His face was almost too pale for his beauty, which came of his being so little in the open air and the sunlight – for even vegetables grown in the dark are white; but he **looked happy, merry indeed** – perhaps at the thought of having routed the goblins; and his bearing as he stood before them had **nothing clownish or rude** about it.”

‘Eles não irão encostar em vocês enquanto eu estiver ao seu lado.’
 ‘Por que, quem é você?’
 ‘Eu sou o filho do Peter.’
 ‘Quem é Peter?’
 ‘Peter, o mineiro’
 ‘Eu não o conheço.’
 ‘Bom, eu sou filho dele.’
 ‘E por que os goblins se importariam com você, posso saber?’
 ‘Porque eu não me importo com eles. Eu já estou acostumado.’ ¹¹⁷ (ibid)

Curdie não faz nenhuma menção de explicar com mais detalhes quem ele era, e nem Lottie pareceu se importar com essa informação. A única coisa que lhe chamara a atenção é que o garoto estava acostumado com os goblins. De acordo com ele,

se você não tem medo deles, eles têm medo de você. [...], Mas isso só funciona **aqui em cima**. É diferente **lá em baixo**. Nem sempre eles se incomodam com aquela canção, lá em baixo. E se alguém a canta, eles ficam encarando a pessoa, com uma careta; e se ela se assustar, e esquecer uma palavra, ou disser uma palavra errada, eles – ai! eles a fazem pagar! ¹¹⁸ (ibid, p.37-38)

Lottie censura o garoto quanto a falar sobre os goblins na frente da princesa, revelando ao menino que ele salvara. O garoto se oferece para levar as duas para casa e, querendo conversar com o menino, Irene pergunta o seu nome:

‘Meu nome é Curdie, princesinha.’
 ‘Que nome engraçado! Curdie! E o que mais?’
 ‘Curdie **Peterson**. E qual o seu nome, por favor?’
 ‘Irene.’
 ‘E o que mais?’
 ‘**Eu não sei o que mais**. – O que mais tem no meu nome, Lottie?’
 ‘Princesas não têm mais do que um nome. Elas não o querem.’
 ‘Oh! então, Curdie, você pode me chamar apenas de Irene, e nada mais.’ ¹¹⁹ (ibid)

¹¹⁷ “‘They won’t touch you so long as I’m with you.”

‘Why, who are you? [...]

‘I’m Peter’s son.’

‘Who’s Peter?’

‘Peter the miner.’

‘I don’t know him.’

‘I’m his son, though.’

‘And why should the goblins mind *you*, pray?’

‘Because I don’t mind them. I’m used to them.’”

¹¹⁸ “if you’re not afraid of them, they’re afraid of you. [...] But that’s all that’s wanted – **up here**, that is. It’s a different thing **down there**. They won’t always mind that song even, down there. And if anyone sings it, they stand grinning at him awfully; and if he get frightened, and misses a word, or says a wrong one, they – oh! don’t they give it him!”

¹¹⁹ “‘My name’s Curdie, little princess.’

‘What a funny name! Curdie! What more?’

‘Curdie **Peterson**. What’s your name, please?’

‘Irene.’

‘What more?’

A terminação ‘son’ em sobrenomes de língua inglesa tem origem antiga, antes mesmo dos sobrenomes serem formados a partir da profissão do homem da família (BLAKE, 2011). “Son” significa “filho”, então esses sobrenomes são formados pelo nome do pai mais o sufixo ‘son’. Como Curdie já havia dito que o nome de seu pai era Peter, compreende-se que o nome da família é Peterson. É curioso que apenas Curdie e sua família tenham sobrenome e é mais curioso que pouquíssimos personagens dessa história possuem apenas um primeiro nome: a princesa Irene, a avó Irene, Lootie (embora seja um apelido), Curdie e seu pai, Peter, o príncipe goblin, Harelip, e três outros goblins que aparecem apenas uma vez. De acordo com Ian Watt, os personagens de histórias mais antigas não possuíam nomes e foram “[o]s primeiros romancistas [que] romperam com a tradição e batizaram suas personagens de modo a sugerir que fossem encaradas como indivíduos particulares” (WATT, 2010, p.20). Pode-se argumentar que os personagens de contos de fadas tinham nomes, como a menina em “Chapeuzinho Vermelho” ou as crianças de “João e Maria”. Em *A Psicanálise dos contos de fada*, Bruno Bettelheim explica que quando aparecem nomes nos contos de fadas

fica bem claro que não são nomes próprios, mas nomes gerais ou descritivos. Sabemos que "Porque ela sempre parecia acinzentada e suja, chamavam-na de Borracheira", ou: "Um capuzinho vermelho lhe caía tão bem que ela era sempre chamada de 'Chapeuzinho Vermelho'." Mesmo quando o herói recebe um nome, como nas histórias de João, ou em "João e Maria", o uso de nomes bem comuns os torna genéricos, valendo para qualquer menino ou menina. (BETTELHEIM, 2002, p.41)

Parece-nos claro o motivo de Irene e Curdie terem nomes: além de serem os protagonistas da história, eles não são personagens comuns e genéricos, como João e Maria. Harelip e a avó Irene, embora apareçam poucas vezes, também são personagens decisivos para o enredo – um por causar o problema e o outro por ajudar a resolvê-lo. Qual seria a justificativa para dar nomes a Lootie e a Peter?

Ainda segundo a mesma citação, podemos dizer que tanto Lootie como Peter são personagens genéricos. Lootie não é seu verdadeiro nome, mas um apelido, de maneira que não conhecemos o seu nome verdadeiro – deixando à imaginação do leitor escolher qualquer nome. Peter, por outro lado, é um nome comum. Além disso,

‘I don’t know what more. – What more is my name, Lootie?’
 ‘Princesses haven’t got more than one name. They don’t want it.’
 ‘Oh then, Curdie, you must call me just Irene, and no more.’”

os dois personagens pertencem à plebe. Entretanto, as suas posições sociais são nitidamente diferentes. Lootie distingue-se do restante da sociedade pois trabalha para a família real e, mais importante, está em contato direto com a princesa. Peter, por outro lado, é um mineiro que, como aparece mais à frente na história, vive com sua esposa e filho em um pequeno chalé. Essas duas personagens ilustram dois tipos de plebeus: aqueles que servem diretamente à monarquia e aqueles que trabalham a sua margem. A atribuição de nomes a esses personagens não indica, necessariamente, que eles sejam essenciais para a história, mas se pode dizer que são exemplos de representação do povo em diferentes níveis sociais.

Quando Lootie exigiu que Curdie chamasse Irene de “Sua Alteza”, percebe-se mais uma vez a natureza inocente da princesa, a qual não reconhece o seu título real. A atribuição de um título é um insulto para a menina: “[Eu] não serei xingada. Eu não gosto disso. Uma vez você me disse que apenas crianças malcriadas xingam; e eu tenho certeza que Curdie não faria isso. – Curdie, meu nome é Irene”¹²⁰ (MACDONALD, 1920, p.20). A relação de intimidade que Irene cria entre ela e Curdie ao pedir para que ele a chame pelo nome é acentuada quando ela promete dar-lhe um beijo como agradecimento por ele tê-las salvo. Antes mesmo que Lootie pudesse lhe chamar a atenção – pois, como veremos a seguir, a babá não tem a mesma sensibilidade que a princesa –, ela é interrompida pelo aparecimento súbito de um goblin, o qual antes de chegarem mais perto “parecia com **um monte de terra** que havia sido levada pela chuva”¹²¹ (ibid, p.41). Curdie mais uma vez afastou o perigo cantando uma canção repleta de elementos cotidiano de mineiros e goblins:

One, two-
Hit and hew!
Three, four
Blast and bore!
Five, six
There's a fix!
Seven, eight-
Hold it straight.
Nine, ten-
Hit again!
Hurry! scurry!
Bother! smother!
There's a toad
In the road!
Smash it!
Squash it!
Fry it!

¹²⁰ “[I] will not be called names. I don’t like them. You said to me once yourself that it’s only rude children that call names; and I’m sure Curdie won’t be rude. – Curdie, my name’s Irene”

¹²¹ “had looked like a **great lump of earth** brought down by the rain”

Dry it!
 You're another!
 Up and off!
 There's enough! HUUUUUH! (ibid, p.41)

Logo a criatura, como uma “**aranha imensa**”, sumiu por entre algumas pedras. Percebe-se que, ao falar sobre os goblins, o narrador escolhe palavras associadas à natureza: pedaço de terra e aranha imensa. Diferentemente de como o narrador se refere à Curdie ou ao pai de Irene – que, como veremos adiante, são comparados com animais majestosos como felinos ou águias – a escolha de elementos naturais pouco apreciados quando menciona os goblins reforça o seu distanciamento da sociedade.

Curdie, a pedido de Lootie, não conta à Irene sobre os goblins e, logo que chegam à casa de Irene, esta se volta para Curdie para beijá-lo, como havia prometido. Lootie a repreende, pois “uma princesa não deve dar beijos. Não é nem um pouco apropriado” ¹²² (ibid, p.43), principalmente porque aquele era “apenas um mineiro”, segundo ela. A ação de Curdie, de ter salvo as duas, não muda a imagem que Lootie faz dele: ele era um mineiro, apenas isso, e não deixaria de sê-lo.

Embora a história de *A princesa e o goblin* se passe em um tempo antigo e impreciso, MacDonald utiliza a obra para, assim como seus contemporâneos, fazer críticas socioeconômicas da época e lugar onde vivia, a Grã-Bretanha Vitoriana. Uma das maneiras que os autores de contos de fadas encontraram para quebrar com os ideais racionais e construir os ideais voltados à expressão e sentimentos individuais foi o uso de símbolos. Em suas histórias, eles questionavam imposições políticas, econômicas, religiosas e sociais. O descontentamento no âmbito social em decorrência de práticas econômicas, inclusive, parece ser o mais abordado nos contos Vitorianos (PRICKETT, 2005; NIKOLAJEVA, 2012). Como já mencionado, a Revolução Industrial na Grã-Bretanha promoveu o crescimento da diferença entre as classes. A classe baixa era majoritariamente utilizada como mão de obra para os negócios das classes superiores. Por terem maior poder econômico, estas “determinavam as regras do discurso racional, governo e indústria que garantiam o fomento de seus interesses de investimento” ¹²³ (ZIPES, 1987, p. xv). Os autores vitorianos, assim como os que os precederam, usavam metáforas e alegorias, por

¹²² “a princess mustn’t give kisses. It’s not at all proper”

¹²³ “determined the rules of rational discourse, government, and industry that guaranteed the promotion of their vested interests”

exemplo, para expor suas ideologias, criticando o materialismo e ganância que pareciam ser os grandes males da sociedade britânica da época.

Para MacDonald, segundo análise de Jarrar, a classe média “internalizou uma falsa noção de cavalheirismo e nobreza, acreditando que nobreza de caráter era exclusiva às pessoas de classe alta” ¹²⁴ (JARRAR, 2011, p.15). Lootie possui o mesmo pensamento elitista da classe média daquele período e, por isso, relaciona a posição social de Curdie – apenas um mineiro, pobre – ao seu caráter. A princesa não poderia beijá-lo porque ele era plebeu, não necessariamente porque princesas não devem dar beijos. Como destaca o narrador, entretanto, “Lootie não sabia o que o rei acharia pior – deixar a princesa ficar fora de casa após o pôr do sol, ou deixá-la beijar um garoto mineiro” ¹²⁵ (MACDONALD, 1920, p.43).

Sendo o rei um “cavalheiro, como reis costumam ser” ¹²⁶ (ibid), sua percepção era diferente da de Lootie – o problema em Irene beijar Curdie não era relacionado à posição social do garoto, e sim por Irene querer beijar qualquer rapaz. Aos dois descuidos seriam atribuídas advertências. Chamamos atenção para o comentário do narrador quanto à natureza cavalheira dos reis. Ele não afirma que todos os reis têm esse caráter; ao contrário, o narrador sugere que nem todos os reis são necessariamente bons – assim como nem todos os nobres da época Vitoriana eram merecedores de seus títulos.

Em outro de seus contos de fadas, *At the back of the North Wind*, MacDonald escreve que “todo homem deveria ser um cavalheiro”¹²⁷ (MACDONALD, 1919, p.35), independentemente de sua posição social – afinal o que importa é a bondade. Lootie, porém, “não era dama o suficiente para entender isso”¹²⁸ (MACDONALD, 1920, p.43). O conceito de “lady” / “dama” para MacDonald era, novamente, diferente daquela corrente no século XIX. Naquela época, uma dama era “submissa, frágil, inferior e sem direitos” ¹²⁹ (JARRAR, 2011, p.19), enquanto que o “cavalheiro” era privilegiado (JARRAR, 2009, p.43). MacDonald concordava com o que John Stuart Mill escreveu no livro *On Liberty: The Subjection of Women*, que “mulheres no geral deveriam ser

¹²⁴ “had internalized a false notion of gentleness and nobility, believing that nobility of character was exclusive to people of high rank”

¹²⁵ “Lootie did not know which the king might count the worst – to let the princes be out after sunset, or to let her kiss a miner-boy”

¹²⁶ “gentleman, as many kings have been”

¹²⁷ “every man ought to be a gentleman”

¹²⁸ “was not lady enough to understand this”

¹²⁹ “submissive, fragile, inferior, and powerless”

criadas para serem igualmente capazes de entender negócios, questões públicas e as mais altas questões de investigação, com homens da mesma classe social”¹³⁰ (MILL, 1895, p.130), ou seja, a interação entre homem e mulher deveria ser harmônica, sem que um se sobrepusesse ao outro. A babá de Irene, porém, parece não ser adepta à observação de Mill, o que a aproxima do pensamento da maioria da população vitoriana. Para esse grupo, ela seria considerada uma verdadeira dama. Na concepção de MacDonald, porém, Lottie não o era, afinal não via em Curdie a dignidade necessária para se relacionar – em qualquer grau – com Irene, além de impedir a princesa de “preservar as suas características femininas e não ficar envergonhada de seus sentimentos passionais pelo sexo oposto”¹³¹ (JARRAR, 2009, p.47).

Irene não se importava que Curdie estivesse hierarquicamente abaixo dela. Ela não o via como um mineiro; ela o via como ele era: “um menino bom, e um menino corajoso, e ele foi muito gentil conosco”¹³² (MACDONALD, 1920, p.43). Enquanto Lottie demonstra o preconceito social, tratando o garoto com inferioridade, Irene justapõe o comentário intolerante de Lottie apreciando a nobreza moral de Curdie. O menino era realmente bom, corajoso e perspicaz. Mesmo que se divertisse em aborrecer Lottie, Curdie recusou o beijo de Irene, dizendo que outro dia ele voltaria para que ela lhe pagasse a promessa. Enquanto viam Curdie ir embora, Lottie passa, a partir daquele momento, a preocupar-se não apenas com os goblins, mas também em proteger Irene do garoto. A proteção que Lottie dá à Irene é diferente daquela da avó. Enquanto esta dá liberdade e responsabilidade à princesa, a proteção de Lottie envolve distanciar Irene do mundo, impedindo o seu desenvolvimento.

O capítulo sete – “As minas” – é o primeiro em que o narrador se volta totalmente para as ações e pensamentos de Curdie. Embora a maior aventura daquele dia tivesse sido salvar Irene e Lottie de um goblin, a presença inesperada dos goblins do lado de fora de sua casa reforçou as suspeitas do menino quanto às más intenções que os goblins poderiam ter.

Seu pressentimento o seguiu no dia seguinte, enquanto trabalhava na mina junto de seu pai.

¹³⁰ “women in general should be brought up equally capable of understanding business, public affairs, and the higher matters of speculation, with men in the same class of society”

¹³¹ “preserve their feminine traits and not to be ashamed of their passionate feelings toward the other sex”

¹³² “a good boy, and a brave boy, and he has been very kind to us”

Escrever sobre o trabalho infantil era comum no século XIX. MacDonald pode não ser o autor mais conhecido por abordar esse tema, mas ele tinha contato com um dos escritores mais conhecidos por tratar desse assunto: Mark Twain, autor de *The adventures of Tom Sawyer* (1876) e *Huckberry Finn* (1885). A maneira como os dois autores abordam o trabalho infantil nessas obras é, certamente, distinta. Por um lado, *A princesa e o goblin* acontece em um tempo longínquo e impreciso, semelhante à Idade Média europeia; o contexto de *Tom Sawyer* e *Huck Finn*, diferentemente, é o do século XIX americano, momento de expansão industrial nos Estados Unidos, e que exigia das famílias o maior número de trabalhadores possíveis, inclusive crianças. O estilo dos dois autores também é distinto, com a prosa de Mark Twain sendo realista. Mesmo que *A princesa e o goblin* não aconteça na mesma época e não compartilhem do mesmo estilo, as obras e os autores são contemporâneos e, além disso, foram escritas nos Estados Unidos, pois MacDonald escreveu *A princesa e o goblin* no período em que dava palestras pelo país.

MacDonald não apenas inclui personagens trabalhadores e situações de trabalho infantil, como também as critica em relação à situação político-econômica do século XIX, como podemos ver na citação a seguir:

O trabalho era difícil, no mínimo, porque é muito quente no subterrâneo; mas não era particularmente desagradável, e alguns dos mineiros, quando queriam ganhar um pouco mais de dinheiro por algum motivo, não iam embora junto com os outros, e trabalhavam a noite toda. Mas não dá para distinguir a noite do dia lá embaixo, a não ser quando se começa a ficar cansado e com sono; porque nenhuma luz do sol entrava naquelas regiões sombrias ¹³³ (ibid, p.46-47)

Percebe-se nesse trecho que, mesmo dizendo que o trabalho não era incômodo, o narrador lhe atribui características negativas: “difícil”, “quente”, “escuro”, “sombrio”. Curdie é um desses mineiros se colocavam em situações adversas, ficando ainda mais tempo nas minas escuras, para receber mais dinheiro. Além de aproveitar o tempo extra que passaria dentro da montanha para observar as atividades dos goblins – pois a presença deles perto de sua casa na noite anterior o deixara inquieto –, o dinheiro que receberia seria usado para comprar uma nova anágua para sua mãe usar no inverno.

¹³³ “The work was hard at best, for it is very warm underground; but it was not particularly unpleasant, and some of the miners, when they wanted to earn a little more money for a particular purpose, would stop behind the rest, and work all night. But you could not tell night from day down there, except from feeling tired and sleepy; for no light of the sun ever came into those gloomy regions.”

Enquanto descansava de seu trabalho, Curdie percebeu que durante a noite, mesmo com poucos mineiros trabalhando, o barulho de martelos nas pedras parecia ainda mais forte. O narrador sugere que

talvez meus leitores devam estar se perguntando o que os goblins estavam tramando, trabalhando a noite toda, afinal eles **nunca levavam metal para cima para vender**; mas quando eu lhes contar sobre o que Curdie descobriu na noite seguinte, eles conseguirão entender.¹³⁴ (ibid, p.48)

O narrador antecipa uma possível dúvida dos leitores – “talvez os meus leitores devem estar se perguntando...”. Entretanto, o argumento que ele usa para justificar essa dúvida é, na verdade, algo que não seria evidente para o leitor, por não ter ido mencionado no texto até então: os goblins trabalharem nas minas, afinal eles não comercializavam com os humanos as riquezas que encontravam. Mesmo assim, o narrador usa essa técnica para simular uma dúvida do leitor. O objetivo dos mineiros era extrair e vender metais e pedras preciosas. Os goblins, por outro lado, não saíam das cavernas durante o dia, e não se relacionavam com os humanos, a não ser para assustá-los. Por que eles estavam trabalhando na mina? Certamente não era com o mesmo objetivo dos mineiros, e era isso que Curdie queria descobrir. A estratégia narrativa associa o desejo do personagem ao dos leitores, intensificando o suspense.

Seria de se esperar que o pai de Curdie não permitisse que o menino realizasse essa missão, afinal ele era muito jovem, e todos sabiam que os goblins não gostavam de humanos. Peter Peterson, entretanto, “tinha muita confiança na **coragem e nas habilidades** do filho”¹³⁵ (ibid, p.48), assim como Irene reconhece a coragem de Curdie, sobrepondo essa característica à sua posição social, indicando o quão observadora e perspicaz a princesa era, características associadas à inocência infante, segundo MacDonald.

Peter e Curdie eram reconhecidos por seus colegas como os mais corajosos do grupo, então Peter sabia que Curdie tinha boas chances de ficar seguro. Afinal, o garoto conhecia a fraqueza dos goblins, a qual o próprio narrador faz questão de relembrar

Como eu já falei, a maior defesa contra [os goblins] era o verso, pois eles **odiavam verso de qualquer tipo**, e alguns desses tipos eles não suportavam de jeito nenhum. **Eu suspeito que eles não conseguiram fazer nenhum verso, e era por isso que eles os detestavam tanto**. De qualquer

¹³⁴ “perhaps my readers may be wondering what the goblins could be about, working all night long, seeing **they never carried up the ore and sold it**; but when I have informed them concerning what Curdie learned the very next night, they will be able to understand.”

¹³⁵ “had great confidence in his boy’s **courage and resources**”

maneira, aqueles que tinham mais medo dos goblins eram aqueles que ou não conseguiam criar versos sozinhos, ou não conseguiam lembrar dos versos que os outros faziam; enquanto que os que **nunca tinham medo** era os que **podiam fazer versos** por si mesmos; pois mesmo que houvesse algumas **rimas antigas** que eram bastante eficazes, sabia-se bem que uma rima nova, se feita corretamente, os irritava muito mais, e por isso eram mais **eficazes** em colocá-los para correr.¹³⁶ (ibid, p.47-48)

Nessa passagem o narrador dá uma outra informação quanto às rimas tão odiadas pelos goblins: a existência do que ele chama de “rimas antigas”. Uma possível leitura para essas rimas antigas seriam as canções tradicionais. Na Inglaterra, os primeiros indícios dessas canções são do século XIV, embora tenha sido no século XVIII que começaram a ser mais conhecidas. De acordo com Seth Lerer, professor da Universidade da Califórnia, essas canções têm a habilidade de “criar conexões emocionais e cultivar a língua” ¹³⁷ (BURTON-HILL, 2015) e, por isso, eram consideradas uma maneira de fortalecer a relação afetiva entre mãe e filhos, além de promover um contato maior da criança com o mundo, ajudando-a a preencher lacunas de conhecimento.

A principal difusora dessas cantigas era a personagem “Mother Goose” – Mamãe Gansa – no livro *Mother Goose’s Melody* (1765), de John Newbery, o qual continha diversas canções de ninar. Essa personagem também aparece no título do livro de contos de fadas de Perrault, *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités – contes de ma Mère l’Oye*, ou “Histórias ou contos do passado, com moralidades – contos da Mamãe Gansa”, do século XVII. Entretanto, não há canções de ninar nas histórias de Perrault. As rimas que existem nas histórias são poemas não musicalizados, de autoria do próprio Perrault, não de tradição popular. Qual a relação, então, entre as lições morais encontradas na obra de Perrault com as rimas musicais que assustam os goblins?

Para Darnton, as canções de ninar da Mamãe Gansa inglesa “[t]êm mais vivacidade e fantasia que os contos franceses” (DARNTON, 1986, p.60), os quais “ênfatizam o humor e a domesticidade” (ibid, p.38). A França do século XVII passava por um momento de estabilidade – não necessariamente positivo – no qual

¹³⁶ “As I have indicated already, the chief defense against them was verse, for they **hated verse of every kind**, and some kinds they could not endure at all. I **suspect they could not make any themselves, and that was why they disliked it so much**. At all events, those who were **most afraid of them** were those who could neither makes verses themselves, nor remember the verses that other people made for them; while those who **were never afraid** were those who **could make verses for themselves**; for although there were certain **old rhymes** which were very **effectual**, yet it was well known that a new rhyme, if the right sort, was even more distasteful to them, and therefore more effectual in putting them to flight.”

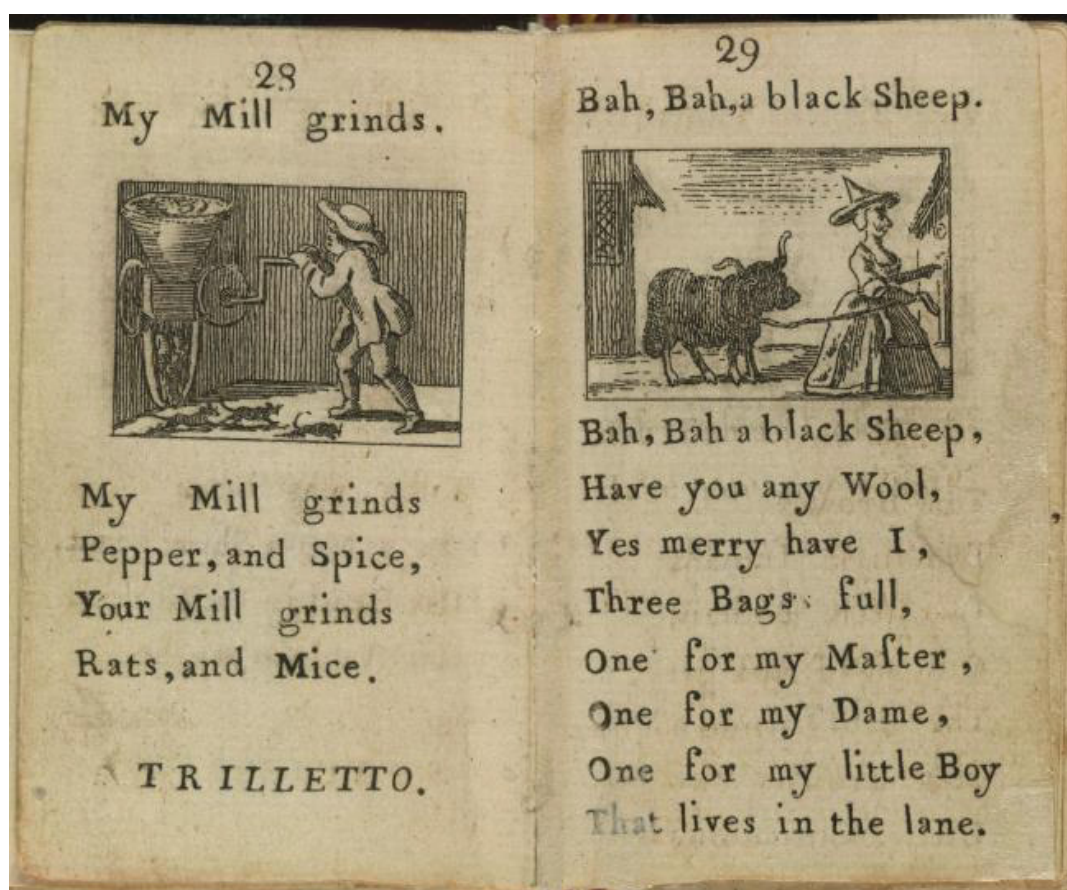
¹³⁷ “foster emotional connections and cultivate language”

os homens trabalhavam do amanhecer ao anoitecer [...]. As mulheres se casavam tarde... e davam à luz apenas cinco ou seis filhos, dos quais apenas dois ou três sobreviviam até a idade adulta. Grandes massas humanas viviam num estado de subnutrição crônica... (ibid, p.40)

Por isso, os contos franceses têm um tom de “agonia demográfica” (ibid) que revela os problemas dos camponeses quando não havia alimento o suficiente.

As canções inglesas pré-século XVII eram tematicamente semelhantes às histórias francesas, pois também existia grande preocupação com a sobrevivência. As rimas anteriores ao século XVII, como explica Darnton, se referem a um “universo anterior, de pobreza, desespero e morte” (ibid), como nessas canções presentes em um dos primeiros livros ingleses de canções de ninar, *Tommy Thumb's Song Book* (1744):

Imagem 29 – Páginas do livro *Tommy Thumb's Song Book*



Fonte: Site da British Library

O meu moinho mói

O meu moinho mói
Pimenta e tempero
O seu moinho mói
Ratos e camundongos.

Bah, Bah, uma ovelha negra

Bah, Bah uma ovelha negra
 Você tem um pouco de lã,
 Sim felizmente eu tenho
 Três bolsas cheias
 Uma para o meu senhor
 Uma para a minha senhora
 Uma para o meu menininho
 Que mora na travessa.

Essas rimas representam a diferença de privilégios da parte nobre da população e dos camponeses, que muitas vezes não tinham o necessário para viverem bem. As “old rhymes” das quais o narrador fala podem indicar, então, canções referentes ao período entre os séculos XIV e XVII, que nem sempre representavam prosperidade.

Também podemos associar a utilização de rimas para afugentar os goblins à tradição dos “feitiços”, ou seja, palavras utilizadas desde a Grécia antiga como ferramentas que vinculavam as pessoas a um determinado resultado. Em inglês, a tradução para a palavra “feitiço” é “spell”, que também pode significar “soletrar”, ou seja, juntar letras para formar uma palavra com um significado. Ao relacionarmos esses dois conceitos da palavra “spell” – feitiço e formação de significado – podemos compreender as palavras e, principalmente, a junção de várias palavras dentro de um texto (como as rimas de Curdie) como detentoras de um poder capaz de influenciar o mundo e as pessoas ao seu redor.

Felizmente, Curdie não precisou usar nenhum tipo de rima, pois não encontrara nenhum goblin aquela noite. Melhor que isso, porém, ele escutara a conversa de uma família de goblins. Em algum momento durante sua missão, o garoto ouviu “uma voz de goblin”¹³⁸ (MACDONALD, 1920, p.50) vinda do outro lado do monte de pedras em que estava apoiado. Curdie sabia que não era uma pessoa que falava, pois a voz dos goblins parecia com o grunhido de um animal, grossa e rouca. É interessante o fato de que, mesmo sendo vistos como animais, a linguagem utilizada pelos goblins era exatamente a mesma dos humanos. A distinção entre as duas é percebida a partir da sonoridade: a voz dos goblins era mais rouca que a dos humanos e parte da sua comunicação era feita por barulhos animais, como rosnados e rugidos.

¹³⁸ “a goblin-voice”

3.5 A versão dos goblins

Pelo que os goblins diziam, Curdie entendeu que eles estavam se mudando para outra parte da montanha, pois falavam sobre carregar suas coisas para outro lugar. Um deles – que parecia ser um dos filhos – evidencia a força física dos goblins ao dizer que ele “poderia carregar dez vezes mais [móveis] se não fosse pelos [seus] pés” ¹³⁹ (ibid, p.51). A conversa que segue é de grande importância para Curdie, pois ele descobre que, além de rimas, os pés dos goblins também eram um de seus pontos fracos:

‘Realmente [os seus pés] são seu **ponto fraco**, meu filho.’
 ‘Mas os **seus** também não são, pai?’
 ‘Bom, para ser honesto, é uma **fraqueza dos goblins**. Por que eles são tão moles, eu não faço ideia.’
 ‘Especialmente pela sua **cabeça ser tão dura**, não é, pai.’
 ‘Sim, meu filho. A **glória de um goblin é sua cabeça**. E pensar que o pessoal lá de cima tem que usar capacetes e essas coisas quando vão a guerras. Ha! ha!’ ¹⁴⁰ (ibid)

É a segunda vez que são mostrados ao leitor elementos específicos do corpo dos goblins. Quando o narrador os descreve no primeiro capítulo, ele diz que suas cabeças eram muito grandes para os seus corpos e que, com o tempo, tornaram-se extremamente inteligentes e engenhosos. Agora sabe-se que, além disso, elas também eram fortes, de um modo sobre-humano. Por outro lado, o que a cabeça tinha de resistência, os pés tinham de fragilidade. Eles poderiam tomar como exemplo os capacetes utilizados pelos humanos para proteger as cabeças, e usar sapatos para proteger os pés, como o filho goblin propõe. A justificativa dada pelo pai soa ridícula – “não está na moda. O rei nunca usa sapatos” ¹⁴¹ (ibid) – mas para a sua família parece fazer todo o sentido. Sua resposta é rebatida pelo filho, que diz que a rainha usa sapatos. Enquanto, até agora, a única fonte sobre a origem dos goblins era proveniente de lendas e teorias compartilhadas pelos humanos, o argumento do filho leva o pai a contar um dado sobre a sua origem:

‘Sim; mas isso é para **distingui-la**. Veja bem, a **primeira rainha** – quero dizer a primeira esposa do rei – claro que **usava sapatos**, porque ela **veio lá de**

¹³⁹ “could carry ten times as much [furniture] if it wasn’t for [my] feet”

¹⁴⁰ “That [your feet] is your **weak point**, I confess, my boy.’

‘Ain’t it **yours**, too, father?’

‘Well, to be honest, it is a **goblin-weakness**. Why they come **so soft**, I declare I have no idea.’

‘Specially when your **head’s so hard**, you know, father.’

‘Yes, my boy. The **goblin’s glory is his head**. To think how the fellows up above there have to put on helmets and things when they go fighting. Ha! ha!’”

¹⁴¹ “it’s not the fashion. The king never wears shoes”

cima; e então, quando ela morreu, a **rainha seguinte** não seria **inferior** à última, como ela falava, e iria **usar sapatos também**. Foi tudo **orgulho**. Ela é a mais rigorosa em proibi-los para o restante das mulheres.'

'Eu tenho certeza de que eu não os usaria – não, de jeito nenhum – não usaria!' disse a primeira voz, que era evidentemente a da mãe da família, 'Eu não consigo imaginar por que qualquer deveria.'

'Eu já não falei que a primeira era de lá de cima?' disse o outro. 'Essa é a **única besteira que eu sei que sua Majestade fez**. Por que ele se casaria com uma mulher forasteira como aquela – ainda por cima um dos nossos inimigos naturais?' ¹⁴² (ibid, p.51-52)

É por meio dessa conversa testemunhada por Curdie que são introduzidas na narrativa informações relevantes sobre a história prévia dos goblins e sua constituição física. O conhecimento do leitor sobre os goblins será, portanto, limitado, menor ainda que o de Curdie, que já tinha informações sobre eles. Tal limitação intensifica o mistério que os envolve e que, em alguns casos, é próprio da caracterização de personagens antagonistas.

Descobre-se com a conversa que o rei goblin já teve duas rainhas: a primeira foi humana, a segunda e atual goblin. Sabemos que os goblins existem há séculos, então é curioso que a rainha atual seja apenas a segunda rainha, afinal a rainha humana não deve ter vivido muito mais que cinquenta anos – lembrando que, para Irene, essa idade já era muito avançada –, principalmente por ter mudado drasticamente de habitat. Vejamos a continuação da conversa:

'Por que ele se casaria com uma mulher forasteira como aquela – ainda por cima uma dos nossos inimigos naturais?'

'Eu acho que ele se apaixonou por ela.'

'Pff! pff! Ele está **igualmente feliz** agora com uma do seu **próprio povo**.'

'**Ela morreu muito cedo? Eles não a incomodaram até a morte, não é?**'

'Oh nossa não! O rei venerava até as pegadas dela.'

'Como ela morreu, então? O ar não lhe fez muito bem?'

'**Ela morreu quando o jovem príncipe nasceu**.'

'Que bobagem a dela. Isso nunca acontece conosco. Deve ser porque ela usava sapatos.' ¹⁴³ (ibid, p.52)

¹⁴² "Yes; but that's for **distinction**. The **first queen**, you see – I mean the king's first wife – **wore shoes** of course, because she **came from upstairs**; and so, when she died, the **next queen** would **not be inferior** to her as she called it, and would **wear shoes too**. It was all **pride**. She is the hardest in forbidding them to the rest of the women.'

'I'm sure I wouldn't wear them – no, not for – that I wouldn't!' said the first voice, which was evidently that of the mother of the family. 'I can't think why either of them should.'

'Didn't I tell you the first was from upstairs?' said the other. 'That was the **only silly thing I ever knew his Majesty guilty of**. Why should he marry an outlandish woman like that – one of our natural enemies too?'

¹⁴³ "Why should he marry an outlandish woman like that – one of our natural enemies too?'

'I suppose he fell in love with her.'

'Pooh! pooh! He's just **as happy** now with one of his **own people**.'

'**Did she die very soon? They didn't tease her to death, did they?**'

'Oh dear no! The **king worshipped her very footmarks**.'

'What made her die, then? Didn't the air agree with her?'

'**She died when the young prince was born**.'

Não apenas a rainha atual era a segunda rainha, como também o rei que havia se casado com a humana era o mesmo que se casou com a goblin. A raça dos goblins, aparentemente, é mais resistente que a dos humanos, podendo viver centenas de anos – um dos filhos da família cuja conversa Curdie escutava, inclusive, havia recém completado cinquenta anos e era considerado muito jovem ainda, já que “o seu conhecimento ainda não é completo”¹⁴⁴ (ibid, p.53). Pelo que o pai goblin falou, o rei deve ter ficado muito triste com a morte da primeira esposa, afinal ele “venerava até as pegadas dela”. O goblin não diz isso de maneira figurada, pois logo em seguida revela um segredo sobre os pés da primeira rainha – e dos humanos – e a suposta razão pela qual eles usavam sapatos na superfície:

[...] antes eu preciso lhes contar um segredo. Eu **vi os pés da rainha** uma vez.’
 ‘Sem os sapatos?’
 ‘Sim – **sem os sapatos.**’
 ‘Não! É sério? Como eles eram?’
 ‘Você não faz ideia de como eram. Ela não sabia que eu os vi. E você quer saber? – **eles tinham dedos!**’
 ‘Dedos! **O que é isso?**’
 ‘Você realmente deve perguntar. Nem eu saberia se não tivesse visto os pés da rainha. Imagine só! **as pontas dos pés dela eram separadas em cinco ou seis pedacinhos!**’
 ‘Oh, que **horror!** Como o rei poderia ter se apaixonado por ela?’
 ‘Não esqueça que ela usava sapatos. Era por isso que ela os usava. É por isso que todos os **homens e mulheres** também lá **de cima usam sapatos.** Eles **não suportam olhar para os próprios pés sem sapatos.**’¹⁴⁵ (ibid, p.53-54)

Assim como os humanos tinham teorias sobre os goblins, estes também faziam suposições sobre o aspecto dos humanos.

‘How silly of her. *We* never do that. It must have been because she wore shoes.’”

¹⁴⁴ “[your] knowledge is not universal quite yet”

¹⁴⁵ “[...] I must first tell you a secret. I **once saw the queen’s feet.**’

‘Without her shoes?’

‘Yes – **without her shoes.**’

‘No! Did you? How was it?’

‘Never you mind how it was. *She* didn’t know I saw them. And what do you think? – **they had toes!**’

‘Toes! **What’s that?**’

‘You may well ask! I should never have known if I had not seen the queen’s feet. Just imagine! **the ends of her feet were split into five or six thin pieces!**’

‘Oh, **horrid!** How *could* the king have fallen in love with her?’

‘You forget that she wore shoes. That is just why she wore them. That is why all the **men**, and **women** too, **upstairs wear shoes.** They **can’t bear the sight of their own feet without them.**’”

Os comentários sobre a família real e os dedos da rainha cessam quando o pai goblin começa a falar sobre os problemas que os mineiros encontrariam dali a alguns dias, mas ele fala com a voz tão baixa que Curdie não consegue escutá-lo. O que ele pode escutar, entretanto, foi que os goblins estavam fazendo novas casas para afastarem-se do local onde os mineiros estavam trabalhando. Isso explicava os barulhos que podiam ser ouvidos na mina durante a noite, mesmo com poucos humanos trabalhando. Ele ainda descobrira que os goblins tinham um plano contra os trabalhadores da mina – mas ele precisava saber o que era esse plano exatamente. Para isso, Curdie decide seguir as criaturas à reunião que seria feita no palácio dos goblins.

Ao encontrar um espaço entre as pedras que os separavam e passar a sua mão pelo vão, acabou encostando no pé de um dos goblins, que ficou horrorizado:

‘Um **monstro** saiu da parede, e **lambeu o meu pé.**’

‘**Bobagem!** Não há monstros no nosso país’, falou o pai.

‘Mas **era**, pai. **Eu senti.**’

‘**Bobagem**, eu falei. Você vai **falar mal da sua terra natal e reduzi-las ao nível do país lá de cima?** Aquilo sim está infestado de monstros de todos os tipos.’

‘**Mas eu realmente senti**, pai.’

‘Já te disse para não falar bobagem. **Você não é patriota.**’¹⁴⁶ (ibid, p.57)

Há o espelhamento dessa conversa entre pai e filho goblins com aquela entre Lootie e Irene, quando esta conta à babá sobre a existência da tetravó, mas a babá não acredita, dizendo-lhe que é imaginação ou sonho. Mesmo com o filho goblin insistindo que um monstro lambeu seu pé – da mesma maneira que Irene fez quando contara sobre a avó – o pai o reprova, pois ele não deveria comparar a sua terra com a dos humanos. Há duas considerações a serem feitas sobre essa passagem. A primeira é que, além da conversa, os **seres** com quem Irene e o goblin dizem ter tido contato também são espelhados: uma senhora boa com aura mágica, com centenas de anos mas aparência jovem, e um ser supostamente monstruoso aparentemente inexistente no mundo dos goblins, mas que existiria na superfície –, ambos difíceis de se acreditar. A diferença é que o ser com quem Irene se encontrou pôde ser visto por

¹⁴⁶ “‘A **beast** came out of the wall, and **licked my foot.**’

‘**Nonsense!** There are no wild beasts in our country’, said the father.

‘But **it was**, father. **I felt it.**’

‘**Nonsense**, I say. Will you **malign your native realms and reduce them to a level with the country up-stairs?** That is swarming with wild beasts of every description.’

‘**But I did feel it**, father.’

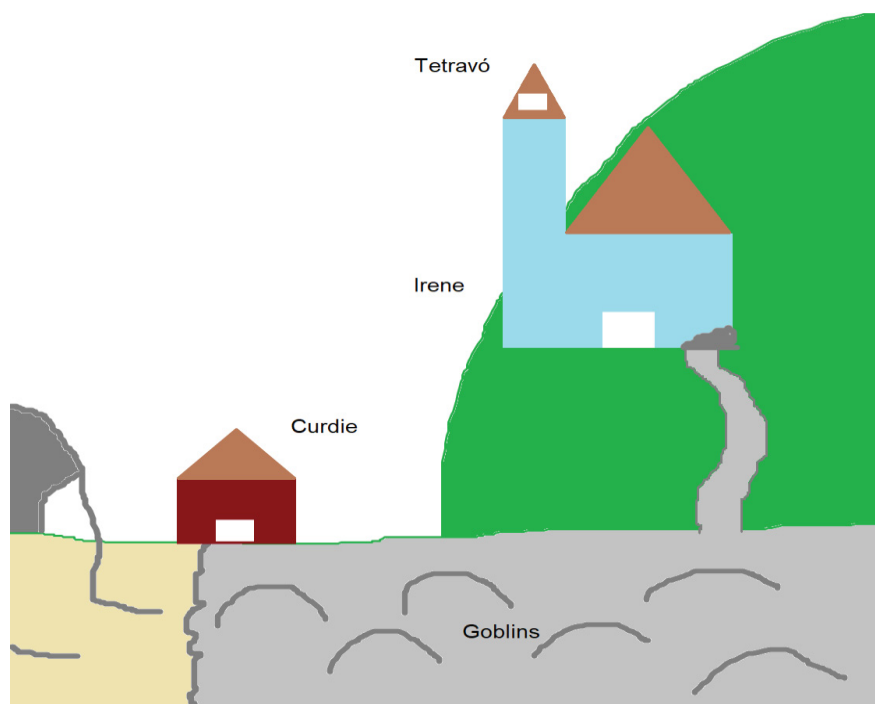
‘I tell you to hold your tongue. **You are no patriot.**’”

ela porque a menina é inocente, ou seja, sensível para a realidade não perceptível por todos. O filho goblin, porém, supõe que o que o havia tocado era um monstro, quando o leitor sabe que era apenas um menino, Curdie. Ele faz uma suposição fantasiosa a partir de uma percepção sensorial, tentando encontrar uma explicação para algo que desconhece. O raciocínio do filho goblin é semelhante ao de Irene: ambos projetam algo criado ou entendido como imaginação para completar uma informação indisponível na realidade imediata. Os goblins, entretanto, são a **personificação** da imaturidade, assim como Lootie. Por exemplo, o pai goblin reluta em aceitar explicações provenientes de experiências imaginárias. Mesmo que essas criaturas vejam os humanos como monstros, o pai goblin não aceita a possibilidade de um humano estar no reino dos goblins.

Isso nos leva à segunda consideração. Irene encontra a avó na parte mais alta da casa, a torre que, simbolicamente, significa elevação etária ou social. A avó indica os dois: ela tem mais de cem anos e é uma rainha. O filho goblin, porém, encontra o “monstro” no subterrâneo que, por associação, significa o oposto da torre. Mesmo que os goblins vivam mais que os humanos, como a avó, eles foram “rebaixados” evolutivamente, tornando-se pequenos e feios. Eles também foram expulsos do grupo social ao qual pertenciam, passando a uma vida subterrânea que não seria natural. O exílio punitivo, ao invés de ter como consequência regeneração, ordem e paz, acarretou em uma transformação inesperada, afinal os exilados ficaram deformados, monstruosos. Mesmo que o filho goblin pense que um monstro pegou no seu pé, ele não relaciona esse monstro com os humanos imediatamente. O seu pai, porém, faz essa relação. Os monstros, como ele diz, existem apenas na superfície. Ele não faz especificações, mas podemos supor que, o que ele entende por monstro são os próprios humanos. Os goblins não se veem como monstros, embora os humanos os considerem dessa forma. A avó, entidade mais afastada do conceito de monstruosidade, vive no alto e, analogamente, aquilo que vive mais fundo é o oposto dela. Esse espelhamento mostra mais claramente a subversão dos goblins.

Aproveitando essa associação e considerando outros personagens além da avó e dos goblins (Irene, Curdie, Lootie e a sra. Peterson), podemos dizer que há uma relação entre o grau de inocência de cada um e a posição espacial que ocupam durante a narrativa.

Imagem 30– Espaço da narrativa



Fonte: Elaborada pela autora.

A avó é a personagem que ocupa o espaço mais elevado, a torre. Ela também tem o conhecimento mais ilimitado entre todos os personagens, podendo até ser comparada com um narrador onisciente – pois parece que ela está a par de todos os acontecimentos prévios, atuais, e futuros da narrativa – ou até mesmo com Deus onipresente, considerando o contexto religioso de MacDonald. De acordo com uma análise não-religiosa, vemos essa personagem como a representação do conhecimento promovido pela Natureza. MacDonald já dizia que o conhecimento só é obtido a partir da compreensão e contato com a natureza (MACDONALD, 1893). Além de proporcionar à Irene momentos de reflexão sobre o que não conhece, o que acha que conhece e o que virá a conhecer, as descrições que o narrador faz da mulher e daquilo que a cerca remetem a elementos naturais, como o seu vestido azul que parecia uma cascata, o fogo feito de rosas, as paredes de seu quarto que lembravam o céu, os chinelos que brilhavam como a Via Láctea, o presente que fizera para Irene a partir de teias de aranha e seus pássaros que buscavam esse material e o som de abelhas felizes que a roca fazia enquanto fiava.

Irene é a personagem mais próxima da avó, ocupando o segundo lugar mais alto, o meio da montanha. Ela também é a única personagem a transitar pelos quatro espaços da narrativa: a torre, a casa no meio da montanha, a casa de Curdie e o

subterrâneo. Acreditamos que essa facilidade em passar por todos esses espaços seja devido a sua idade. Irene é a personagem mais nova da história, ainda está no processo de desenvolvimento físico, espiritual e moral, características que ainda estão instáveis. A **natureza** de Irene, porém, manteve-se a mesma em todas as vezes que mudou de espaço: ela continuou sendo inocente. As mudanças espaciais lhe proporcionaram experiências que, além de fortalecer o vínculo com a avó – tornando-a cada vez mais real – ajudaram-na no processo de amadurecimento, de conhecer e reconhecer quem era. Durante a narrativa, percebe-se como Irene torna-se mais parecida com a avó: têm o mesmo nome, os cabelos loiros, as paredes dos quartos de ambas representam o céu (embora o de Irene não seja tão bem feito como o da avó, o que indica que ela ainda está em um nível de conhecimento abaixo da mulher mais velha) e as joias reais das duas – a coroa da avó e o anel de Irene – possuem a mesma pedra, a opala de fogo, embora também de qualidade inferior. A menina aspira a saber o que a avó sabe e, para isso, deve continuar o seu desenvolvimento sem perder a inocência que lhe permite ver o que os outros não conseguem.

No terceiro patamar está Curdie, o personagem mostrado no esquema acima mais próximo ao mundo dos goblins. Enquanto Irene consegue passar por todos os espaços, Curdie transita majoritariamente por dois: a superfície logo acima das cavernas, e o subterrâneo governado pelos goblins. Há dois outros elementos, porém, que conectam Curdie à Irene e à avó. O primeiro é a sra. Peterson. Da mesma forma que a avó cuida de Irene, a mãe de Curdie também faz de tudo para que o menino se sinta seguro e confortável em sua casa. A maneira que proporciona essa segurança e conforto é a segunda semelhança. O quarto da avó parece o céu, assim como o quarto de Irene e, da maneira que consegue, a sra. Peterson tenta transformar o seu pequeno chalé em um paraíso para seu marido e filho. Mesmo que as paredes não sejam pintadas, o amor que ela coloca em seus cuidados é como se sua família estivesse no céu. No final da narrativa, Curdie fica mais próximo de alcançar o “céu”, ou seja, o estágio de sua natureza que mais se aproxima da inocência. Curdie tem um papel fundamental na batalha contra os goblins quando estes invadem a casa de Irene para sequestrá-la, e o seu desejo e coragem de salvar a princesa lhe permitem alcançar, mesmo que brevemente, o terceiro patamar: quando sente o fio de Irene, aquele que ela havia utilizado para salvá-lo da mina. O garoto, assim como Lootie, não acredita na princesa quando ela fala da avó centenária, assume que é uma bobagem, mostrando uma atitude imatura. A diferença entre Curdie e Lootie é que,

enquanto Curdie ainda possui algumas características inocentes – ele é bom, corajoso e reconhece os seus erros, o que faz dele um “príncipe” aos olhos de MacDonald – Lootie já está inserida na sociedade racional. A babá não aprova o contato de Irene com as crianças do povo, nem a maneira amigável e receptiva com que Irene as trata, pois para Lootie, aquilo não era decente para uma princesa. Curdie, embora não seja tão aberto à imaginação como Irene, aceita que há coisas das quais ele não tem conhecimento e que não consegue explicar a partir de leis racionais.

Antes de explicarmos a relação entre o espaço ocupado pelos goblins e a sua natureza espiritual, achamos importante explicar o motivo pelo qual duas personagens não estão representadas no esquema reproduzido: Lootie e a sra. Peterson. Embora a avó, Irene, Curdie e os goblins sejam os personagens mais importantes no enredo, Lootie e a mãe de Curdie possuem um papel significativo no desenvolvimento de Irene e de Curdie.

Já comentamos que Lootie não reconhece os relatos de Irene como parte da realidade e não acredita que eles sejam fonte de conhecimento – pois, para a babá, a imaginação é uma “bobagem”. Lootie, porém, habita o mesmo espaço de Irene, a casa de campo. De acordo com a nossa análise quanto ao espaço e à natureza espiritual serem correspondentes, supõe-se que Lootie deveria aproximar-se da princesa quanto à percepção inocente da realidade. Sabemos, porém, que este não é o caso. Durante a história, o narrador sugere que a posição social de um indivíduo nem sempre condiz com a sua natureza espiritual, ou seja, um rei pode nem sempre ter um bom coração, enquanto que um camponês pode ser a melhor pessoa do mundo. Assim como ocorre com Curdie – lembremos que o narrador o vê como um príncipe por ter um bom caráter –, Lootie, mesmo em contato direto com a realeza e tendo privilégios que outros indivíduos plebeus, como ela, não têm, está presa à racionalidade como a única promotora de conhecimento. Quanto a isso, escolhemos dois momentos da narrativa que parecem exemplificar o grau de racionalidade de Lootie: quando Irene e a babá se perdem na montanha e quando os goblins tentam levá-la para as cavernas.

Mencionamos no capítulo três que um dos motivos pelos quais os goblins desejavam ascender à superfície era para aproveitar os conhecimentos comuns apenas àqueles que viviam lá, e não no subterrâneo. O medo que Lootie sentira ao perceber que ela e Irene estavam perdidas na montanha e que estavam sendo perseguidas por um goblin pode ser relacionado não apenas ao medo de perder a

princesa, mas também ao medo daquilo que era desconhecido; afinal ninguém sabia sobre como os goblins viviam, além de estarem privados do conhecimento científico produzido na superfície – que era prezado por Lootie. O quase-rapto da babá, momentos antes de Curdie salvá-la de ser levada para as cavernas – também ilustra esse medo: eles a estavam levando para onde ela menos queria ir, para onde não conheceria nada.

Assim como Lootie habita um espaço que não corresponde a sua natureza, a sra. Peterson também não pertence ao que o seu chalé representa: o lugar na superfície mais próximo aos goblins e, por isso, seus habitantes seriam mais propensos a pensarem de maneira mais essencialmente racional. Similar à relação de Lootie e Irene, na qual a primeira não acredita nas histórias que a segunda conta, tem-se a relação entre a sra. Peterson e Curdie, embora Curdie assemelhe-se a Lootie e não a Irene, pois ele também não acredita no que Irene lhe diz sobre a avó. Nesse caso, Irene é parecida com a sra. Peterson – afinal ambas enxergam o que nem todos conseguem ver: Irene vê a avó e todas as belas coisas que ela lhe mostra, e a mãe de Curdie tem um vislumbre, embora pequeno, do que a avó proporciona. Além disso, a mãe de Curdie recria em seu chalé um espaço como a torre da avó, que proporciona aconchego e segurança, reforçando a associação entre as duas quanto ao seu caráter maternal – a sra. Peterson como mãe de Curdie (e com seu instinto de mãe ao cuidar de Irene quando esta aparece em sua casa) e a avó de Irene como Mãe-Natureza, que protege a todos. O contraste entre a vida humilde da sra. Peterson e o seu coração inocente também se vincula à questão do narrador quanto à verdadeira nobreza, proveniente não da classe social, e sim da bondade.

Por fim, abaixo de todos os espaços já mencionados, estão os goblins, habitantes do subterrâneo. O narrador não explica a origem oficial dos goblins; ele apenas diz que, descontentes com o governo do rei da época, seres que pareciam com os homens foram para os subterrâneos e, com o decorrer dos anos, sua aparência tornou-se disforme e seu intelecto aumentou, da mesma maneira que o seu desejo de vingança contra os humanos. Os goblins, entretanto, possuíam outra versão: diziam que foram expulsos da superfície, embora eles tenham sido os primeiros habitantes daquela região. Independentemente de quem seja o responsável pela mudança dos goblins, as atitudes que têm quanto aos humanos e, principalmente, quanto à avó de Irene mostra a sua natureza imatura. Sempre que se deparam com um humano, os goblins os assustam, perseguem, roubam-no – ou seja,

eles não são nem um pouco amigáveis, não têm empatia ou compaixão. Da mesma forma que não temem os humanos, o medo que o sobrenatural causa é proporcional. Não se sabe se os goblins possuem conhecimento da entidade “tetravó”, mas é aparente o medo que eles têm dela quando a sra. Peterson conta de sua aventura contra os goblins e como eles se sentiram ameaçados com a luz e com o pássaro branco que apareceram e os afugentaram, para logo depois desaparecerem por algo que parecia uma janela. Aceitando a hipótese de que a avó pode ser a representação do conhecimento proveniente da Natureza, a qual proporciona uma percepção da realidade maior do que aquele incentivado pela sociedade, e que os goblins não gostam dos elementos atrelados à avó, podemos supor que os goblins são criaturas que buscam apenas a verdade proveniente da razão e da ciência. O desejo dessas criaturas em dominar a superfície corrobora essa suposição, pois os goblins passariam a ter acesso às informações que, enquanto estavam nas cavernas não poderiam ter. Ora, se eles desejam tanto a superfície, isso não significa que os goblins têm interesse pela natureza à qual não têm acesso no subterrâneo, indicando que, na verdade, eles querem o conhecimento que essa natureza possibilita? Devemos lembrar que, quando a família real goblin conversa sobre o plano de dominação da superfície, em nenhum momento eles mencionam que iriam voltar a habitar aquelas terras. Na verdade, eles dizem “nós não queremos viver naquelas terras horríveis! Lá é muito luminoso para os nossos gostos mais calmos e refinados. Mas nós podemos usá-la como uma chácara”¹⁴⁷, (MACDONALD, 1920, p.124) além de aproveitar para criar animais e consumir a sua carne e leite. O principal motivo para governar a superfície parece ser a vingança por aquilo que seus antepassados sofreram. Enquanto a avó, personagem mais elevada, representa o conhecimento da natureza, os goblins, personagens mais rebaixados, representam a Razão, tornando-os o princípio da imaturidade.

Mesmo que os goblins, seres evolutivamente animalizados, sejam os antagonistas dessa narrativa, o narrador os humaniza, colocando-os em situações semelhantes àquelas vividas por famílias humanas, como discussões entre marido e mulher ou entre pais e filhos, de maneira que o leitor perceba que, embora queiram o mal para Irene e sua família, suas vidas privadas podem ser como as dos humanos. Outro elemento que humaniza os goblins é o motivo que os levou a sair da superfície:

¹⁴⁷ “we don't want to live in their horrid country! It is far too glaring for our quieter and more refined tastes. But we might use it for a sort of outhouse”

o governo não os representava. A consequência disso foi a deformidade física e o desejo de vingança. Essa situação pode levar os leitores a pensar criticamente quanto aos direitos dos menos privilegiados. A opressão que sofreram relaciona-se com situações conhecidas da contemporaneidade em que grupos são isolados da sociedade da qual faziam parte, seja por sua cor, religião, sexualidade. Embora comparáveis quanto à situação que causa a segregação, MacDonald transforma os goblins em seres repugnantes e os “redime” apenas quando tornam-se “dóceis”, ou seja, quando aceitam sua posição inferior – como considerada pelos humanos. Nesse caso, a maneira que encontram para a subversão não corresponde às situações contemporâneas, mas se sabe que alguns indivíduos da sociedade de hoje esperam que os menos privilegiados se conformem com o que a maioria privilegiada deseja. Quanto a isso, reforçamos o pensamento do autor quanto à pertinência da nobreza de caráter em detrimento da nobreza proveniente de bens materiais.

Podemos perceber a importância dada pelo autor à nobreza de caráter quando compara Curdie a um “tigre” quando o garoto entrou nas cavernas dos goblins e os seguiu “como um galgo” ¹⁴⁸ (ibid, p.60). Percebamos a diferença entre o tipo de comparação que o narrador faz para Curdie e para os goblins. Ele compara Curdie a animais majestosos e inteligentes, como o tigre e o galgo, cão de caça e corrida muito famoso na Escócia. Os goblins, por outro lado, são associados a aranhas, animal asqueroso que gosta de lugares escuros. Esses elementos utilizados pelo narrador para descrever humanos e goblins não serve apenas para caracterizá-los fisicamente, mas principalmente para diferenciar o seu caráter. A descrição de Curdie tende à associação com algo nobre – mesmo que não o seja de acordo com a sociedade –, de inteligência, bondade e humanidade, enquanto que a dos goblins é associada àquilo que é evitado, que causa aversão.

Ao chegar ao destino dos goblins, Curdie fica surpreso ao constatar como o saguão do palácio dos goblins era belo. O garoto não teve muito tempo para admirar a estrutura daquela grande caverna, pois logo o barulho proveniente dos milhares de goblins que ali estavam cessou, e ele ouviu, do outro lado da caverna, um dos goblins que se encontrava junto da família real falar

Então acontece que **dois planos** estão já há algum tempo se formando na forte cabeça de sua Majestade para a graça de seu povo. **Independentemente do fato de que nós fomos os primeiros donos das regiões que eles agora habitam**; independentemente também do fato de

¹⁴⁸ “like a grayhound”

que **nós abandonamos aquela região pelos motivos mais banais**; independentemente também do **fato autoexplicativo de que nós os superamos quanto às habilidades mentais da mesma forma que eles nos superam em estatura**, eles nos veem como uma raça degenerada, e zombam de todos os nossos mais finos sentimentos. Mas é quase a hora em que, graças à genialidade inventiva de sua Majestade, nós teremos o **poder de nos vingarmos** deles de uma vez por todas, em relação às suas atitudes não amigáveis¹⁴⁹ (ibid, p.62)

Vale lembrar aqui a maneira com a qual o narrador fala sobre a expulsão dos goblins: eles próprios se sentiram injustiçados e “desapareceram” da região. Isso é, porém, de acordo com “teorias antigas”. Os goblins têm a sua própria versão da história: eles entendem que não havia outra alternativa a não ser sair daquelas terras que, como eles falam, já eram habitadas por eles antes. Há duas versões da história quanto à razão da ida dos goblins para o subterrâneo. Parece-nos, porém, que a segunda versão foi apresentada tardiamente, pois mesmo que as criaturas tenham sido realmente injustiçadas, o leitor já confia no narrador e no que ele falou sobre as lendas. A rejeição da história dos goblins é acentuada pela maneira com a qual eles planejam se vingar, atitude típica dos antagonistas de contos de fadas, cuja maldade ou amargura raramente tem sua origem apresentada no texto.

Para vingar o modo bárbaro com que os humanos os haviam tratado tantos anos antes, os goblins não haviam criado um, mas sim dois planos para subjugar os humanos. Caso o primeiro falhasse, ainda haveria outra possibilidade de vencerem. O primeiro plano, para o desgosto de Curdie, não havia sido mencionado na reunião, mas em compensação ele tinha uma ideia clara de qual poderia ser o plano B: inundar a mina. Se um dos goblins não tivesse mencionado que sua casa – próxima do local em que os mineiros trabalhavam – tinha goteiras e que essa informação poderia ser útil ao segundo plano do rei, Curdie continuaria sem saber e não teria muito o que contar ao seu pai quando voltasse para casa.

¹⁴⁹ “Hence it appears that **two plans** have been for some time together working in the strong head of his Majesty for the deliverance of his people. **Regardless of the fact that we were the first possessors of the regions they now inhabit**; regardless equally of the fact that **we abandoned that region from the loftiest motives**; regardless also of the **self-evident fact that we excel them as far in mental ability as they excel us in stature**, they look upon us as a degraded race, and make a mockery of all our finer feelings. But the time has almost arrived when thanks to his Majesty's inventive genius it will be in our power to **take a thorough revenge** upon them once for all, in respect of their unfriendly behavior.”

3.6 Desacreditar e reacreditar

O suspense do capítulo nove faz supor que o capítulo seguinte continuará a narrar as aventuras de Curdie para descobrir o primeiro plano dos goblins e também para impedi-los de colocá-lo em prática. No entanto, a solução é adiada. O narrador quebra a expectativa do leitor e assim aumenta o suspense ao dar maior atenção aos acontecimentos em torno de Irene, apresentando o “rei-papai” da princesa. Parece que o rei visitava a casa de campo poucas vezes e, quando o fazia, ficava por pouco tempo. Ao ouvir os tambores e cornetins que anunciavam a chegada do rei, Irene

pulou com um **grito de alegria**, pois ela sabia que aquele som específico significava que seu pai estava a caminho para vê-la [...]. Fazia **tempo que ele a havia visitado**, e o seu **pequeno coração batia mais e mais rápido** a cada passo da tropa brilhante, afinal ela **amava muito o seu papai rei**, e não **havia nenhum lugar onde ela se sentisse mais feliz do que em seus braços**¹⁵⁰ (ibid, p.69)

O narrador descreve o rei como sendo o homem mais alto entre a sua comitiva, com um conjunto de ouro e pedras preciosas em seu capacete. É interessante o que o narrador diz logo após o rei segurar Irene em seus braços: “Eu queria poder descrever o rei, para que você pudesse vê-lo em sua própria cabeça”¹⁵¹ (ibid) pois, em seguida, ele **descreve** rei –“Ele tinha olhos azuis gentis, mas um nariz que o fazia parecer como uma águia. Uma longa barba escura, com algumas linhas prateadas, descia de sua boca até a sua cintura”¹⁵² (ibid, p.70) Essa descrição acentua a sua nobreza por meio da comparação com a águia e pela caracterização da cor prateada de sua barba e permite imaginarmos o rei com alguém sábio – afinal o seu nariz assemelhava-se com o bico de uma águia, pássaro de rapina com o olhar aguçado e suas barbas longas que, em contos de fadas ou histórias medievais, indicam sabedoria.

Essa sabedoria é colocada em xeque, porém, quando Irene lhe diz que gostaria de levá-lo para conhecer sua tetravó. Quando o rei diz à princesa que não sabe do que ela está falando, Irene desenvolve melhor sua história, descrevendo sua avó o lugar onde ela mora. Mesmo com toda a descrição, o rei lhe diz que não sabia de

¹⁵⁰ “jumped up with a **cry of joy**, for she knew by that particular blast that her father was on his way to see her [...]. It was a **long time since he had been to see her**, and her **little heart beat faster and faster** as the shining troop approached, for she **loved her king-papa very dearly**, and was **nowhere so happy as in his arms.**”

¹⁵¹ “I wish I could describe the king, so that you could see him in your mind”.

¹⁵² “He had gentle blue eyes, but a nose that made him look like an eagle. A long dark beard, streaked with silvery lines, flowed from his mouth almost to his waist”.

ninguém que morava em uma torre do castelo. Como o próprio narrador diz, era nos braços de seu pai que a menina se sentia mais feliz e, possivelmente mais segura. É de se imaginar que sua confiança em seu pai era maior do que a confiança nela mesma, por isso, ao invés de argumentar com o pai da mesma forma que havia feito com Lottie, ela escolhe acreditar nele, dizendo-lhe que devia ter sonhado com aquilo, como havia suspeitado algumas vezes. Embora quisesse acreditar que a avó existia, Irene acredita em seu pai quando este lhe diz que não havia ninguém morando na torre.

Embora Irene ainda acredite na existência da avó, a afirmação de seu pai intensifica a sua dúvida. Antes disso, qualquer pensamento de que ela pudesse ser sua imaginação se dissolvia rapidamente pois, embora Lottie tivesse reforçado o caráter imaginário da avó, Irene não via na babá uma figura de autoridade tão aceitável como seu pai. É nesse momento, quando Irene decide considerar o que o pai lhe dissera, que

... uma **pomba branca** como a neve entrou por uma janela aberta e, com um bater de asas, se **aninhou na cabeça de Irene**. Ela desatou a rir, encolheu-se um pouco e colocou as mãos na cabeça, dizendo –
 ‘Querida pombinha, não me bique. Você vai puxar o meu cabelo com suas longas garras, se você não tomar cuidado.’
 O rei levantou a sua mão para pegar a pomba, mas ela abriu as asas e voou novamente pela janela aberta, quando a sua brancura brilhou contra o sol e desapareceu¹⁵³ (ibid, p.71)

Análises que veem na tetravó uma representação de Deus consideram a pomba como o Espírito Santo (PETZOLD, 1993; SCHMITZ, 2015), o qual “produz o amor, a alegria, a paz, a paciência, a delicadeza, a bondade, a fidelidade, a humildade e o domínio próprio [...]” (BÍBLIA, 2014, p.1376, Gl 5:22-23). Até agora, é exatamente isso que a tetravó parece representar e, quando Irene aceita o que seu pai diz, a avó envia um sinal para que a menina se recorde dela e das coisas boas que significa. Não é necessário que a personagem da avó e a pomba branca estejam atreladas a Deus e ao Espírito Santo, pois o amor, a alegria, a paz, a paciência... não existem apenas no cristianismo – inclusive não precisam de uma religião para existir. O que

¹⁵³ “...a **snow-white pigeon** flew in at an open window and, with a flutter, **settled upon Irene’s head**. She broke into a merry laugh, cowered a little and put her hands to her head, saying –
 ‘Dear dovey, don’t peck me. You’ll pull out my hair with your long claws, if you don’t have a care.’
 The king stretched out his hand to take the pigeon, but it spread its wings and flew again through the open window, when its whiteness made one flash in the sun and vanished.”

essa passagem pode indicar é a importância em continuar acreditando no que parece incrível, no que não seja compreensível por todos, sugerindo que o conhecimento baseado na razão não deve sobrepor o conhecimento proveniente da experiência.

O que o pai de Irene lhe diz faz parte do conhecimento racional, próprio da camada social, econômica e política mais alta da sociedade Vitoriana – aqueles que detinham o poder, o conhecimento e a razão. Como provedor dentro da família nuclear, o pai de Irene possui as mesmas atribuições que as classes mais altas da sociedade e, por ser sua dependente, Irene confia nele. De acordo Hobsbawn, havia um movimento recorrente das classes inferiores para alcançar o mesmo status e respeito (HOBSBAWN, 2000) usufruídos apenas por uma pequena parcela da população. A importância dada à razão e à realidade em detrimento da emoção e da imaginação era superior nas classes altas. De acordo com MacDonald, porém, a figura da criança era “um protesto contra a consideração da razão como a faculdade humana soberana”¹⁵⁴ (PRIDMORE, 2007, p.64), ou seja, a infância é o estágio em que o olhar do indivíduo não está vedado para a imaginação. Por isso, ainda segundo MacDonald, todos deveriam ser abertos à imaginação, pois assim suas percepções estariam livres de limitações. Desta forma, o autor criticava o Iluminismo e sua incessante busca pelo conhecimento racional, visto que “é a imaginação que sugere em que direção fazer uma nova busca – que, mesmo que não leve imediatamente à resposta procurada, pode raramente falhar em ser um degrau em direção à descoberta final”¹⁵⁵ (MACDONALD, 1893, p.13)

Antes do rei sair para conversar com Lootie sobre o que havia ocorrido há algumas noites na montanha, Irene pede para que o rei visite a tetravó na torre, mas o pai responde que **a avó não gostaria de receber visitas que não foram convidadas**. A resposta do rei é a mesma coisa que Irene pensou quando cogitara levar Lootie para se encontrar com a avó. A ida do rei à casa de campo foi breve, afinal a sua ida se deu principalmente porque soube do que havia acontecido com a princesa. Naquela mesma noite ele partiu novamente, não sem deixar mais seis guardas para reforçar a segurança de Irene.

O que o pai havia falado sobre a avó – que ele não tinha conhecimento de ninguém que morasse em alguma torre da casa – ficou com Irene até a chegada do

¹⁵⁴ “a protest against the enthronelement of reason as the sovereign human faculty”

¹⁵⁵ “[i]t is the imagination that suggests in what direction to make a new inquiry – which, should it cast no immediate light on the answer sought, can yet hardly fail to be a step towards final discovery”

inverno. Em dias particularmente tediosos, Irene lembrava da tetravó e desejava que ela fosse real, e não apenas um sonho. Aceitar que ela era um sonho, entretanto, não fez com que a princesa parasse de tentar encontrá-la. Em uma noite, quando abriu a porta que levava ao outro quarto e viu a lua “brilhando através de uma janela lá do alto” ¹⁵⁶ (ibid, p.75), a escada carcomida que levava até a torre da avó lhe pareceu “muito estranha e delicada e adorável” ¹⁵⁷ (ibid). Sem saber se estava sonhando ou não, Irene sentiu um anseio de procurar pela avó mais uma vez e, já que a avó era um sonho, Irene poderia encontrá-la se ela própria estivesse sonhando. A menina subiu os vários lances de escadas e, ao chegar no topo, prestou atenção para ouvir qualquer barulho. Irene ficou maravilhada ao ouvir o barulho da roca de fiar, indicando que a avó estava em sua oficina trabalhando mesmo sendo muito tarde.

Quando a avó pede para Irene entrar, a menina ainda estava insegura.

‘Ela fala’, pensou Irene, ‘como se ela tivesse me visto há cinco minutos, ou ontem no máximo. – Não’, ela respondeu; ‘eu não sei o que a senhora está fiando. Por favor, eu pensei que a senhora fosse um sonho. **Por que eu não consegui encontrá-la antes**, tetravó?’

‘Você ainda **não é velha o suficiente para entender isso**. Mas você **teria me encontrado antes se não tivesse achado que eu fosse um sonho**. Eu te darei um motivo, entretanto, por que você não conseguiu me encontrar. **Eu não queria que você me encontrasse**.’¹⁵⁸ (ibid, p.76)

Lembremos que, no capítulo anterior, o rei disse à Irene que ele não havia sido convidado pela senhora a visitá-la e que, por isso, ele não iria. Essa justificativa se relaciona com o que a avó falou sobre não querer ser encontrada – a visita só seria possível se a avó permitisse que ela acontecesse. Ainda, se alguém fosse com Irene até a torre para visitá-la, mas sem acreditar de fato que ela estava lá, como Lootie que “esfregaria os olhos, iria embora e diria que ela se sentia estranha, e esqueceria mais da metade de tudo, e então diria que aquilo **tudo teria sido apenas um sonho**” ¹⁵⁹ (ibid) pois, assim como quem não consegue ver o que está além da realidade superficial, ela estaria se apoiando na razão e na lógica. Irene fica envergonhada,

¹⁵⁶ “shining down from some window high up”

¹⁵⁷ “very strange and delicate and lovely”

¹⁵⁸ “‘She speaks’, thought Irene, ‘just as if she had seen me five minutes ago, or yesterday at the farthest. – No,’ she answered; ‘I don’t know what you are spinning. Please, I thought you were a dream. **Why couldn’t I find you before**, great-great-grandmother?’

‘That you are **hardly old enough to understand**. But you **would have found me sooner if you hadn’t come to think I was a dream**. I will give you one reason, though, why you couldn’t find me. **I didn’t want you to find me.**”

¹⁵⁹ “would rub her eyes, and go away and say she felt queer, and forget half of it and more, and then say **it had been all just a dream**”.

afinal ela também acreditou que a avó era apenas um sonho, mas é tranquilizada pela avó pois, mesmo que Irene tivesse duvidado da sua existência, ela voltou a procurá-la, enquanto Lootie, por exemplo, não o teria feito, e diria que era tudo bobagem. Caso a descrença de Irene continuasse, porém, ela estaria sendo malcriada, pois a avó havia sido boa com ela, havia lhe mostrado coisas que ninguém mais sabia e enviado mensagens para que Irene se lembrasse – como a pomba branca que pousara em sua cabeça.

Ainda sem saber o que a avó estava fiando, o interlocutor consegue ter uma ideia do que poderia ser a partir do que o narrador percebe pelos olhos da princesa, algo que

à luz da lua brilhava como – com o que eu poderia comparar? Não era branco o suficiente para ser prateado – sim, era como se fosse, mas brilhava mais como cinza do que branco, e cintilava só um pouco. E o fio... era tão fino que Irene quase não conseguia vê-lo¹⁶⁰ (ibid)

Aquele fio era um presente para Irene, feito de um tipo especial de teia de aranha – a mais fina e forte que existia – que suas pombas buscavam em uma floresta do outro lado do oceano. De acordo com Vladímir Propp, em *Morfologia do conto maravilhoso* (2006), um dos elementos recorrentes em contos de fadas é um objeto mágico que auxilia o protagonista em suas aventuras. A menção do fio de teia de aranha, o qual ainda não estava pronto, é uma forma que o autor-modelo utiliza para criar no leitor-modelo a curiosidade que o levará a lembrar de referências – afinal o leitor-modelo dessa obra conhece os contos de fadas e histórias tradicionais – que podem ajudá-lo a entender a função desse objeto, como as pedras do *Pequeno Polegar* ou então os pedaços de pão de *João e Maria*.

A aura especial da avó é reforçada ainda quando Irene vai até o quarto da mulher para que ela cuide de seu dedo machucado. A princesa fica encantada com o que vê – o quarto era como o pôr do sol, iluminado por um lustre que parecia a lua, com a parede azul pintada com desenhos que eram como as estrelas prateadas da noite, e a cama coberta por um edredom rosa e envolta por uma cortina azul clara. Aquele quarto assemelhava-se ao da própria Irene, mas enquanto o da princesa era claramente uma pintura, o da avó provocava a sensação de que realmente estavam o céu. Após passar no dedo machucado de Irene um óleo com cheiro de rosas e que

¹⁶⁰ “in the moonlight it shone like – what shall I say it was like? It was not white enough for silver – yes, it was like silver, but shone gray rather than white, and glittered only a little. And the thread... was so fine that Irene could hardly see it.”

“parecia sumir com a dor e o calor sempre que apareciam”¹⁶¹ (ibid, p.79) e de amarrar nele um lenço para protegê-lo, a avó a convidou para dormir com ela naquela noite, assim poderia cuidar da neta. Antes de deitarem-se, ela lavou-lhe os pés. Esse momento pode ser associado à passagem bíblica em que Jesus lava os pés de seus apóstolos:

-- Vocês entenderam o que eu fiz?¹³ Vocês me chamam de “Mestre” e de “Senhor” e têm razão, pois eu sou mesmo. ¹⁴Se eu, o Senhor e o Mestre, lavei os pés de vocês, então vocês devem **lavar os pés uns dos outros**. ¹⁵ Pois eu dei o **exemplo** para que vocês façam o que eu fiz.⁵² ¹⁶Eu afirmo a vocês que isto é verdade: **o empregado não é mais importante que o patrão, e o mensageiro não é mais importante do que aquele que o enviou.**⁵³ ¹⁷Já que vocês conhecem esta verdade, **serão felizes se a praticarem**. (BÍBLIA, 2014, p.1274, Jo 13:12-17)

A atitude de Jesus demonstra humildade, pois mesmo sendo considerado superior pelos seus discípulos, ele mesmo se coloca em uma posição “inferior”, lavando os seus pés, para lhes mostrar que todos devem ser bons uns com os outros, independentemente de sua colocação social, econômica, religiosa. Essa ideia de humildade e respeito é ensinada à Irene quando a avó lava seus pés, mostrando que todos, independentemente de sua classe social, hierárquica ou idade podem possuir essas virtudes. Além da simbologia cristã, é importante ressaltar a importância que essa parte do corpo – os pés – têm nessa narrativa. O apóstolo Simão Pedro nega-se a ter seus pés lavados por Jesus, pois achava que não era um trabalho digno do filho de Deus. Jesus diz que Simão Pedro não seria mais seu discípulo se não deixasse que lavasse seus pés e que, por já estar “completamente limpo” (ibid, Jo 13: 10) não precisaria ter seu rosto e mãos lavados. Jesus comenta que apenas um dos apóstolos não estava limpo, e seria este que lhe trairia aquela noite – Judas Iscariotes. Pode-se relacionar a primeira rejeição de Simão quanto a Jesus lavar-lhe os pés com os goblins, que foram exilados para o subterrâneo. Assim como Judas, que estava manchado com o pecado, os goblins deixaram de ser filhos de Deus quando negaram que seus pecados fossem “lavados”. Historicamente, os reis eram os representantes de Deus na terra e, ao rejeitar a soberania real, foram exilados para o subterrâneo, onde suas manchas tornaram-se deformidades e seu desejo de vingança continuou a ser nutrido.

Após ter seus pés lavados e estar pronta para dormir, Irene pergunta à avó se ela não iria apagar a sua “lua”.

¹⁶¹ “seemed to drive away the pain and heat wherever it came”

‘Ela nunca apaga, noite ou dia,’ ela respondeu. ‘Na noite mais escura, se qualquer uma de minhas pombas estiver fora com uma mensagem, ela sempre verá a minha lua, e saberá para onde voar.’

‘Mas e se alguém além das pombas vir a lua – alguém de dentro da casa, quero dizer – ela viria para descobrir o que era, e encontraria a senhora.’

‘Melhor para ela, então,’ disse a velha senhora. ‘Mas isso não acontece de alguém vê-la mais que cinco vezes em cem anos. A maioria daqueles que a vê, acha que é um meteoro, pisca os olhos, e esquece dela. Além disso, ninguém conseguiria achar o quarto sem que eu quisesse. E mais – eu lhe contarei um segredo – se a luz se apagasse, você se encontraria em um quatinho vazio, em cima de um monte de palha, e não veria nenhuma das coisas bonitas ao seu redor o tempo todo.’¹⁶² (MACDONALD, 1920, p.80).

Como os pombos, que conseguiam achar a torre graças à luz da lâmpada/lua, a avó também espera que Irene possa encontrá-la. Por isso, diz à menina que ela não poderia se esquecer de ir até a torre para vê-la na sexta-feira daquela semana e que ela faria o que pudesse para que não deixasse que Irene esquecesse. O importante era saber se a menina iria acreditar que ela era mais que um sonho. Certa de que não se esqueceria de visitá-la – afinal, como poderia, agora que confirmara que a avó era real? –, Irene logo cai no sono e, quando acorda de manhã, se vê em sua própria cama, com o machucado curado e ainda com o cheiro de rosas.

3.7 O outro fio

Irene não é a única personagem com uma missão; Curdie continuou com a sua busca dentro das minas para tentar descobrir o plano principal dos goblins. No capítulo intitulado “Uma história curta de Curdie”, o narrador faz um tipo de intervenção recorrente na narrativa ficcional: a intertextualidade.

Para fazer [a expedição de reconhecimento], ou melhor, retornar dela mais facilmente que da outra vez, [Curdie] comprara um grande rolo de barbante, truque que havia aprendido com **O Pequeno Polegar, cuja história sua mãe sempre lhe contava. Não que o Pequeno Polegar tivesse usado alguma**

¹⁶² “‘That **never goes out**, night or day,’ she answered. ‘In the darkest night, if any of my pigeons are out on a message, they always see my moon, and **know where to fly to.**’

‘But if somebody besides the pigeons were to see it – somebody about the house, I mean – they would come to look what it was, and find you.’

‘The better for them then,’ said the old lady. ‘But it does **not happen above five times in a hundred years that anyone does see it.** The greater part of those who do, take it for a meteor, wink their eyes, and forget it again. Besides, **nobody could find the room except I pleased.** Besides again – I will tell you a secret – if that light were to go out, you would fancy yourself lying in a bare garret, on a heap of old straw, and would not see one of the pleasant things round about you all the time.’”

vez um rolo de barbante – me desculpem caso achem que eu esteja me afastando dos meus clássicos– mas o princípio era o mesmo dos cascalhos.¹⁶³ (MACDONALD, 2016, p.92)

“Hop-o’-my-Thumb” – conhecido no Brasil como “O pequeno polegar” – é um conto de Charles Perrault que, juntamente com as demais histórias presentes em *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités: Contes de ma mère l’Oye*, havia sido traduzido para o inglês pela primeira vez em 1729 por Robert Samber (MALARTE-FELDMAN, 1999, p.185). Na história do Pequeno Polegar – o filho menor da família –, o menino e seus seis irmãos são deixados sozinhos na floresta pelos pais, que não tinham condições de cuidar deles. Tendo ouvido na noite anterior o que os pais planejavam, Pequeno Polegar guardou alguns seixos que encontrara no riacho perto de casa para que, enquanto fosse levado até o meio da floresta, pudesse ir marcando o caminho com as pedrinhas. Na segunda vez que foram deixados na floresta, Pequeno Polegar utilizou pedaços de pão. Entretanto, quando tentou reencontrar o caminho de volta, percebeu que os passarinhos haviam comido o pão. Felizmente, a história tem um final feliz, pois após conseguir roubar as botas de sete-léguas de um ogro comedor de gente, o Pequeno Polegar se apossou dos tesouros do ogro e voltou com seus irmãos para a casa dos pais, onde tiveram uma vida farta.

O que Curdie faz para encontrar seu caminho de volta até a entrada da mina foi inspirado na história de Pequeno Polegar mas, em vez de utilizar seixos para marcar o seu caminho, ele usou um pedaço de barbante preso em sua picareta – fincada no chão para manter o barbante no lugar – o qual poderia seguir de volta. Leitores atentos talvez conseguissem relacionar o barbante utilizado por Curdie com o fio de teia de aranha tecido pela avó.

Infelizmente, sua segunda visita às minas durante a noite não lhe rendeu resultados, apenas deixou seu barbante tão emaranhado que Curdie precisou pedir à sua mãe que o arrumasse. Essa é a primeira aparição da sra. Peterson, embora o narrador já tenha falado sobre ela quando explicara um dos motivos de Curdie ficar trabalhando nas minas após o horário normal de expediente – para comprar para a mãe um “petticoat”. Como narrador onisciente, ele sabe como o menino se sente em relação à mãe, como exemplifica a seguinte citação:

¹⁶³ “In order to manage [a reconnoitering expedition], or rather the return from it, better than the first time, [Curdie] had bought a huge ball of fine string, having learned the trick from **Hop-o’-my-Thumb, whose history his mother had often told him. Not that Hop-o’-my-Thumb had ever used a ball of string – I should be sorry to be supposed so far out in my classics** – but the principle was the same as that of the pebbles.”

A sra. Peterson era uma mãe tão boa! Todas as mães o são mais ou menos, mas a sra. Peterson era amável e boa só mais, nada menos. **Ela fizera um pequeno paraíso naquela cabana pobre** ao lado da montanha – para que seu marido e filho fossem para casa depois de saírem daquela montanha melancólica em que trabalhavam. Eu duvido que **a princesa fosse mais feliz nos braços de sua tão grande tetravó do que Peter e Curdie nos braços da sra. Peterson.** É verdade que suas mãos eram duras, e machucadas, e grandes, mas era de trabalhar para eles; e por isso, **aos olhos dos anjos, suas mãos eram ainda mais belas.**¹⁶⁴ (MACDONALD, 1920, p.82)

Da mesma maneira que há um espelhamento entre a avó de Irene e os goblins, ele também existe entre a avó e a mãe de Curdie. Além de Irene, Curdie e seu pai se sentirem felizes nos braços da avó e da sra. Peterson, respectivamente, podemos encontrar outras semelhanças entre as duas mulheres. Por exemplo, a avó vive em um ambiente especial, desconhecido por todos, menos por Irene, no qual a menina se sente segura. Mesmo vivendo ao pé da montanha, longe da avó e perto dos goblins, e sem muito luxo, a sra. Peterson fazia o possível para que o seu chalé fosse “um paraíso” para Peter e Curdie. Tanto a avó de Irene como a mãe de Curdie queriam proporcionar felicidade e segurança às pessoas amadas, criando um ambiente de afeto e acolhimento.

O empenho que colocam no trabalho que fazem para aqueles que amam também é um ponto de encontro importante entre a avó e a sra. Peterson. As mãos da sra. Peterson faziam o trabalho pesado de casa – como era comum às mulheres pobres dos séculos da Idade Média¹⁶⁵ – e mesmo que fossem mãos maltratadas, fisicamente diferentes das mãos macias da avó de Irene, o “poder” que elas têm é igualmente elogiado. Embora fossem trabalhos diferentes, o propósito era o mesmo: proporcionar o bem-estar de sua família. Mesmo que a sra. Peterson não fosse vista como uma força “espiritual”, como a avó, o seu empenho para com a sua família era “abençoado pelos anjos”, aproximando-a mais da avó de Irene. As duas possuem uma função familiar importante: a materna. De fato, a sra. Peterson é a mãe da família, enquanto que a avó de Irene tem esse grau de parentesco com a menina. Não é apenas esse grau que dá à avó um sentido maternal. Ao lembrarmos das figuras maternas dos contos de fadas, somos na maioria das vezes levados à duas

¹⁶⁴ “Mrs. Peterson was such a nice good mother! All mothers are more or less, but Mrs. Peterson was nice and good all more and no less. **She made a little heaven in that poor cottage** on the hillside – for her husband and son to go home to out of the dreary earth in which they worked. I doubt **if the princess was very much happier even in the arms of her huge great-grandmother than Peter and Curdie were in the arms of Mrs. Peterson.** True, her hands were hard, and chapped, and large, but it was with **work for them**; and therefore **in the sight of the angels, her hands were so much the more beautiful.**”

¹⁶⁵ E que existe até hoje, na Idade Moderna.

personagens: a madrasta e a fada madrinha. A avó, certamente, não se assemelha à primeira, e sim à segunda, não apenas por parecer uma figura mágica ou divina, mas principalmente por se colocar no papel de uma mãe, a qual deve oferecer amor, compreensão e segurança. Diferentemente das madrastas dos contos de fadas, que maltratam os enteados ou enteadas, valorizando mais os seus próprios filhos, a **madrinha** é aquela que, de acordo com a tradição, é escolhida pelos pais para assistir a criança quando a mãe não puder mais fazê-lo.

Da mesma forma que a avó pode ser considerada, como já mencionado, uma representação de Deus ou de alguma figura atrelada à religiosidade, parece-nos pertinente destacar a fé maternal da personagem – afinal, o que ela ensina e mostra à Irene assemelha-se ao que a sra. Peterson faz com Curdie. Na sequência da narração, por exemplo, Curdie leva seu barbante emaranhado para que sua mãe o arrume. Sempre que a via desembaraçar o barbante com tanta facilidade, o menino não entendia como ela fazia isso, pois para ele era impossível. E todas as vezes ela respondia a mesma coisa:

‘Eu sigo o fio,’ ela respondia “– ‘assim como você faz na mina.’ Ela nunca tinha mais nada para falar sobre isso; mas quanto menos habilidosa ela era com as palavras, mais ela era com as mãos; e quanto menos ela dizia, Curdie achava que mais ela tinha para dizer.’¹⁶⁶ (ibid, p.84)

Nessa fala, a aproximação entre a duas mulheres está no trabalho que elas fazem com o fio. A avó **faz** um fio para Irene, enquanto a outra **transforma** o fio aparentemente inutilizável em um quase novo. A função de ambas é auxiliar as crianças a encontrarem o seu caminho e, como veremos mais adiante, não apenas o caminho físico, mas principalmente o caminho para acreditarem naquilo que não pode ser visto.

3.7 Os animais de estimação

Após a mãe arrumar o barbante, Curdie voltou às suas expedições montanha adentro e, durante algumas dessas explorações, o menino havia se deparado com criaturas que não os goblins, ora dormindo, ora brincando. Embora não houvesse

¹⁶⁶ “‘I follow the thread,’ she would answer – ‘just as you do in the mine.’ She never had more to say about it; but the less clever she was with her words, the more cleaver she was with her hands; and the less his mother said, the more, Curdie believed, she had to say.”

monstros, os goblins tinham animais domesticados, seres tão repugnantes quanto seus donos. Eles são descritos no capítulo treze – “As criaturas dos goblins” –, quando os guardas que faziam a ronda no jardim da casa de campo começaram a ver animais horríveis passando por ali. Os seres são descritos, primeiramente, a partir do ponto de vista de cada guarda que os vêem. O primeiro diz que a criatura parecia ter o corpo de um cachorro ou lobo, mas que a cabeça, bem redonda, tinha o dobro do tamanho do corpo, e o rosto lembrava o desenho feito por um menino “em um nabo dentro do qual ele colocaria uma vela” ¹⁶⁷ (ibid, p.85). Essa comparação é uma referência à tradição de “Jack o’Lantern” do Dia das Bruxas, que se iniciou na Irlanda. Essa tradição consistia em desenhar rostos em nabos, beterrabas ou batatas – e, mais recentemente, em abóboras – e colocar uma vela dentro do vegetal para iluminar o caminho dos mortos que ainda vagavam pelo mundo dos vivos.

Duas noites após a primeira aparição da criatura, outro guarda relatou o encontro, dizendo que a criatura que ele havia visto era “ainda mais horrível e impossível de existir”¹⁶⁸ (ibid, p.86) que a de seu colega. Passaram-se três noites e, quando outro guarda teve a mesma infelicidade que os outros dois, não foi apenas um bicho que apareceu, e sim vários.

...eles viram várias criaturas, nenhuma que eles conseguissem nomear, e nenhuma que fosse igual à outra, horrorosas e ridículas, brincando na grama à luz da lua. A feiura supernatural ou até não natural de seus rostos, o comprimento das pernas e pescoço de alguns, e a aparente ausência de ambos ou de um dos dois em outros... ¹⁶⁹ (ibid)

Antes que conseguissem atacar os animais, estes começaram a fugir em direção a uma grande pedra, próxima ao balanço em que Irene e seu pai se sentaram para conversar durante a sua visita. Em questão de segundos, os guardas não sabiam mais onde eles estavam. O medo e a escuridão da noite impediram que os guardas conseguissem observar e descrever as criaturas com precisão, mas o narrador, além de poder descrevê-los, também sabia exatamente o que eram.

Eles eram, claro, os animais domésticos dos goblins, cujos ancestrais levaram os ancestrais deles há muitos séculos das terras da luz para as terras mais baixas da escuridão. Os grupos originais dessas criaturas terríveis eram muito parecidos com os animais que agora se encontram em fazendas e casas, com exceção de alguns, que eram animais selvagens, como raposas,

¹⁶⁷ “upon the turnip inside which he is going to put a candle”

¹⁶⁸ “yet more grotesque and unlikely”

¹⁶⁹ “...they saw a score of creatures, to not one of which they could give a name, and not one of which was like another, hideous and ludicrous at once, gamboling on the lawn in the moonlight. The supernatural or rather subnatural ugliness of their faces, the length of legs and necks in some, and the apparent absence of both or either in others...”

lobos e ursos que os goblins, com a sua facilidade em criar animais, pegaram ainda filhotes e os adestraram. Mas com o tempo todos passaram por mudanças ainda maiores que aquelas de seus donos. Eles se transformaram – quer dizer, os seus descendentes se transformaram – em criaturas que eu nunca tentei descrever a não ser da maneira mais vaga.¹⁷⁰ (ibid, p.87)

Neste trecho o narrador explica que, ao mesmo tempo em que aqueles que foram expulsos das terras superiores para as terras subterrâneas haviam sofrido mudanças grotescas em decorrência do ambiente em que passaram a viver, os seus animais que levaram consigo também sofreram essas mudanças. Entretanto, enquanto as características mais humanas dos homens foram sendo substituídas por características animais, o oposto ocorreu com os animais. Sua adaptação àquele ecossistema consistiu em assemelhá-los aos humanos, de maneira que poderíamos apenas supor quais eram os animais que lhes deram a origem. A aproximação com os humanos, porém, se deu de maneira aleatória e, embora as condições da vida subterrâneas fossem anormais tanto para os goblins como para as criaturas, elas “não se desenvolveram com a aproximação”¹⁷¹ (ibid, p.88), como aconteceu com os seus donos.

Não é apenas sobre a origem dos “animais de estimação” dos goblins que o narrador fala. Ele também conhece o motivo pelo qual “esses animais começaram a aparecer aos arredores da casa de campo do rei”¹⁷² (ibid, p.88). Como Curdie havia descoberto, os goblins estavam cavando a mina e, em algum momento, haviam aberto um pequeno vão acima de um canal de água. Ao encontrarem essa abertura, os animais dos goblins “com uma curiosidade que cresceu desenfreada pela limitação de suas circunstâncias não naturais, começaram a explorar o canal”¹⁷³ (ibid), chegando até perto da casa de campo real.

A maneira com que o narrador descreve a atitude das criaturas em explorar indica que, mesmo tendo sido criados pelos goblins e sofrido mudanças que os eixara

¹⁷⁰ “They were, of course, household animals belonging to the goblins, whose ancestors had taken their ancestors many centuries before from the upper regions of light into the lower regions of darkness. The original stocks of these horrible creatures were very much the same as the animals now seen about farms and homes in the country, with the exception of a few of them, which had been wild creatures, such as foxes, and indeed wolves and small bears, which the goblins, from their proclivity towards the animal creation, had caught when cubs and tamed. But in the course of time all had undergone even greater changes than had passed upon their owners. They had altered – that is, their descendants had altered – into such creatures as I have not attempted to describe except in the vaguest manner.”

¹⁷¹ “had not improved by the approximation.”

¹⁷² “these animals began to show themselves about the king’s country house”

¹⁷³ “with the curiosity which had grown to a passion from the restraints of their unnatural circumstances, proceeded to explore the channel”

fisicamente irreconhecíveis, eles ainda tinham a natureza de qualquer animal, seja doméstico ou selvagem. Essa suposição é reforçada quando o narrador conta que, ao terem contato com a grama, eles “acharam **muito divertido** correrem naquela grama macia como eles nunca haviam visto em toda a sua **pobre e miserável vida** ”¹⁷⁴ (ibid). O narrador apieda-se dos animais dos goblins, afinal eles não conseguiam viver verdadeiramente como animais no subterrâneo. Não nos parece, porém, que esse sentimento é o mesmo para os goblins. Os animais domesticados sofreram mudanças ainda mais terríveis que seus donos, mas seu intelecto permaneceu o mesmo, senão mais animalesco, e isso os tornava mais assustadores que os goblins. Para estes, o narrador parece dar características que beiram o ridículo e o cômico. Não é culpa dos animais a sua ida para o subterrâneo, afinal eles foram levados pelos goblins. As mudanças sofridas pelos goblins e pelas criaturas foram consequência da expulsão daqueles e de sua exposição ao ambiente subterrâneo, mas parece que o narrador entende que as criaturas foram as que mais perderam com esse exílio. Em nenhum momento o narrador descreve a vida dos goblins de maneira tão intensa e comovente como faz com a vida das criaturas: “pobre e miserável”.

Na noite em que Irene deveria se reencontrar com a avó, uma dessas criaturas aparece. A certeza que a menina tinha de que não duvidaria da existência da avó é abalada por esse acontecimento. Embora tenha passado todo aquele dia esperando pelo momento de encontrar a avó, a presença daquela criatura na janela de seu quarto, um animal parecido com um gato, mas com pernas parecidas com as de um cavalo, a faz “perder a razão”. O narrador comenta que todos os seus leitores deveriam saber o que Irene tinha que ter feito: ir até a torre e encontrar a avó, mas

[q]uando ela chegou ao pé da escada, logo do lado de fora da porta, ela imaginou a criatura correndo escada acima com aquelas longas pernas atrás dela, e seguindo-a pelas passagens escuras – **que, no final das contas, poderia levar a torre nenhuma!** Aquele pensamento foi o suficiente. O seu coração a traiu, e virando para o lado oposto da escassa, ela correu pelo corredor, e então, encontrando a porta da frente aberta, correu para o gramado, sendo seguida – pelo menos ela achava que estava – pela criatura.
¹⁷⁵ (ibid)

¹⁷⁴ “found it **joyfully fun** to get out for a romp on a smooth lawn such as they had never seen in all their **poor miserable lives** ”

¹⁷⁵ “[w]hen she came to the foot of the old stair, just outside the nursery door, she imagined the creature running up those long ascents after her, and pursuing her through the dark passages – **which, after all, might lead to no tower!** That thought was too much. Her heart failed her, and turning from the stair, she rushed along the hall, whence, finding the front-door open, she darted into the court, pursued – at least she thought so – by the creature.”

Irene sentiu-se miserável por não ter procurado a avó logo que sentira medo. A avó, porém, dissera que iria fazer o que fosse possível para que a princesa não se esquecesse e assim que Irene percebeu o seu erro, uma grande lua apareceu no céu e a menina, sabendo que aquela era a lâmpada que guiava os pássaros de sua avó até ela, seguiu a luz até chegar à torre. O quarto da avó estava sendo aquecido por uma fogueira que Irene pensou ser, à primeira vista, um grande buquê de rosas vermelhas, que tinha o mesmo cheiro do óleo que a avó passara em seu dedo.

A aparência da avó naquela noite e a explicação quanto a isso são um prenúncio do estágio de desenvolvimento de Irene. Enquanto nos outros encontros a avó aparentava ter cinquenta anos, daquela vez ela parecia vinte e três. Ela não usava mais o vestido preto das últimas visitas, e sim um belo vestido azul, o qual parecia uma cachoeira sem fim. O seu cabelo também tinha mudado: do branco, quase prateado, para o loiro, tão comprido quanto o vestido. Adornando o topo da cabeça estava a sua coroa de rainha. Embora quisesse abraçá-la, Irene estava envergonhada por não ter seguido para a torre assim que a criatura aparecera. Como já mencionamos, a avó é um personagem que guia a princesa, ensinando-lhe não autoritariamente, sem explicar o que diz, e sim fazendo com que Irene compreenda e enxergue o verdadeiro significado das coisas. Quando Irene se nega a abraçá-la, a avó explica que ela havia sido pega de surpresa pela presença do gato de pernas longas, “e é provável que não faça isso novamente. É quando as pessoas fazem coisas erradas de propósito que elas tendem a fazê-las de novo”¹⁷⁶ (ibid, p.97).

A suposição de Irene e que o fogo que aquecia o quarto era, na verdade, um buquê de rosas é confirmada quando a avó tira de dentro do “fogo” uma pétala de rosa que usa para limpar seu vestido – mostrando à Irene que, mesmo que a princesa estivesse toda suja de ter corrido pela montanha, não haveria problema em se abraçarem. Irene só pode perceber que o fogo era um buquê porque era inocente e permitiu que o pensamento imaginário se sobrepusesse o pensamento racional. Caso Irene optasse pela explicação racional, como faria uma pessoa imatura, ela aceitaria que o calor vinha de uma fogueira comum.

A existência do fogo de rosas e da lâmpada-lua, cujo brilho era tão forte que derretia as paredes e possibilitava que fosse vista do lado de fora, reforça a natureza mágica da avó. Embora quisesse entender o funcionamento das duas peças, a avó

¹⁷⁶ “and are not so likely to do it again. It is when people do wrong things willfully that they are the more likely to do them again.”

dá a mesma justificativa que dera em outras ocasiões: Irene ainda era muito jovem. A avó revela, porém, que poucas pessoas haviam nascido com a capacidade de ver a lâmpada, mas que esperava que um dia todas pudessem vê-la.

Naquela noite, a avó revelou o que ela havia fiado por tanto tempo: um rolinho de teia menor que um ovo de pomba, mas que continha muito mais do que Irene poderia imaginar. A avó amarrou a ponta do fio em um anel e o colocou na mão de Irene.

‘Que anel lindo!’ disse Irene. ‘Qual o nome dessa pedra?’
 ‘Ela é uma opala de fogo.’
 ‘Por favor, posso ficar com ele?’
 ‘Sempre.’
 ‘Oh, obrigada, vovó! É mais bonito do que qualquer coisa que eu já vi, menos essas – de todas as cores – na sua – Por favor, é a sua coroa?’
 ‘Sim, é a minha coroa. A pedra em seu anel é do mesmo tipo – mas não tão boa. Ela é apenas vermelha, mas a minha tem todas as cores, como você pode ver.’
 ‘Sim, vovó. Eu vou cuidar muito bem dele! – Mas – ‘ela completou, hesitando.
 ‘Mas o que?’ perguntou a avó.
 ‘O que eu devo dizer quando Lootie me perguntar onde eu consegui o anel?’
 ‘Você vai perguntar a *ela* onde você o conseguiu,’ respondeu a dama sorrindo.¹⁷⁷ (ibid, p.101)

A bolinha de teia ficaria guardada com a avó, em seu armário, mas Irene sempre estaria com o seu presente, pois o fio estava amarrado em seu anel. Mesmo que a menina não conseguisse vê-lo – pois o fio era finíssimo – ela conseguiria senti-lo.

[...] Se um dia você estiver em **perigo** – como, por exemplo, o desta noite – você deve tirar o seu anel, e colocá-lo debaixo do travesseiro de sua cama. Então você deve colocar o seu dedo indicador, o mesmo onde estava o anel, em cima do fio, e **seguir o fio aonde quer que ele te leve.**
 ‘Oh, que maravilhoso! Ele vai me levar até a senhora, vovó, eu sei!’
 ‘Sim. Mas, lembre-se, pode parecer que ele estará te fazendo andar em **círculos**, e você não deve duvidar do fio. De uma coisa você pode ter certeza, que enquanto você o segura, eu o seguro também’¹⁷⁸ (ibid, p.103)

¹⁷⁷ “‘What a beautiful ring!’ said Irene. ‘What is the stone called?’

‘It is a fire-opal.’

“Please, am I to keep it?”

“Always.”

“Oh, thank you, grandmother! It’s prettier than anything I ever saw, except those – of all colors in your – Please, is that your crown?”

“Yes, it is my crown. The stone in your ring is of the same sort only not so good. It has only red, but mine have all colors, you see.”

‘Yes, Grandmother. I will take such good care of it! – But –’ she added, hesitating.

‘But what?’ asked her grandmother.

‘What am I to say when Lootie asks me where I got it?’

‘You will ask *her* where you got it,’ answered the lady smiling.”

¹⁷⁸ “‘[...] If ever you find yourself in any **danger** – such, for example, as you were in this evening – you must take off your ring, and put it under the pillow of your bed. Then you must lay your forefinger, the same that wore the ring, upon the thread, and **follow the thread wherever it leads you.**’

Antes de se despedirem e Irene voltar para o seu quarto, a avó explica o motivo de estar tão jovem naquela noite: ela se sentia jovem, e achou que Irene gostaria de ver a sua avó a mais bonita possível, mesmo sendo velha.

‘Eu sou muito velha de verdade. É tão **bobo** das pessoas – Eu não quero dizer você, pois você é tão pequena, e não poderia saber ainda – mas é tão bobo das pessoas acharem que a **velhice** significa **feiura** e **desânimo** e **cansaço** e **bengalas** e **óculos** e **reumatismos** e **perda de memória**! É tão bobo! A velhice não tem nada a ver com essas coisas. A **verdadeira velhice** significa **força** e **beleza** e **alegria** e **coragem** e **boa visão** e **juntas fortes** e **sem dores** [...]’¹⁷⁹ (ibid, p.104)

George MacDonald, em “The Fantastic Imagination”, diz que ele não escreve para crianças, e sim para os que são inocentes, independentemente da idade. A descrição da avó sobre o que é “a velhice certa” é o que MacDonald acredita que as pessoas devem ser para serem inocentes: como uma criança, que é forte, bela, corajosa e, principalmente, com os olhos abertos e receptivos para a imaginação.

A sequência do diálogo apresenta outro elemento – além da aparência mutável da avó e de suas pombas, por exemplo – que pode levar a uma interpretação religiosa:

‘[...] eu não acho que a senhora tenha medo de nada.’
 ‘Não por muito tempo, pelo menos, minha criança. Talvez quando eu tiver dois mil anos de idade, eu nunca terei, realmente, medo de nada. Mas eu devo confessar que às vezes eu tive medo pelos meus filhos – algumas vezes por você, Irene.’
 ‘Oh, me desculpe, vovó! – Esta noite, eu acho, a senhora quer dizer.’
 ‘Sim – um pouco sobre esta noite, mas mais ainda quando você estava decidida que eu era um sonho, e não sua tetravó de verdade. Não ache que eu estou te culpando por isso, afinal eu acho que estava além do seu poder fazer qualquer coisa sobre isso.’¹⁸⁰ (ibid, p.104-105)

‘Oh, how delightful! It will lead me to you, grandmother, I know!’

‘Yes. But, remember, it may seem to you a **very roundabout way** indeed, and you must not double the thread. Of one thing you may be sure, that while you hold it, I hold it too.’”

¹⁷⁹ “‘I am very old indeed. It is so **silly** of people – I don’t mean you, for you are such a tiny, and couldn’t know better – but it is so silly of people to fancy that **old age** means **crookedness** and **witheredness** and **feebleness** and **sticks** and **spectacles** and **rheumatism** and **forgetfulness**! It is so silly! Old age has nothing whatever to do with all that. The **right old age** means **strength** and **beauty** and **mirth** and **courage** and **clear eyes** and **strong painless limbs** [...]”

¹⁸⁰ “‘I don’t think you are ever afraid of anything.’

‘Not for long, at least, my child. Perhaps by the time I am two thousand years of age, I shall, indeed, never be afraid of anything. But I must confess that I have sometimes been afraid about my children – sometimes about you, Irene.’

‘Oh, I’m so sorry, grandmother! To-night, I suppose, you mean.’”

“Yes, a little to-night; but a good deal when you had all but made up your mind that I was a dream, and no real great great-grandmother. You must not suppose that I am blaming you for that, I daresay it was out of your power to help it.”

O livro foi escrito em 1872, enquanto que a história acontece em um momento e espaço em que a forma de governo principal era a monarquia, e a avó ainda não tem dois mil anos. Poder-se-ia relacionar a avó com Jesus Cristo, ou então com Deus do Segundo Testamento – que busca ser benevolente com os homens, diferentemente do Deus rancoroso e punitivo do Primeiro Testamento. A avó não é, necessariamente, a representação de Deus. Neste trabalho a vemos como a personificação da Natureza e da espiritualidade enquanto transcendência do mundo racional, de maneira que o desenvolvimento dos indivíduos leve à verdade além da razão. A importância dessa transcendência é semelhante àquela existente nos estudos filosóficos, políticos e literários iniciados no século XIX nos Estados Unidos sobre o Transcendentalismo. Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau foram nomes importantes dentro dessa filosofia, a qual rejeitava o conformismo da humanidade e incentivava os indivíduos a buscarem a sua própria maneira de se relacionar com o universo (EMERSON, 1832), alcançado principalmente com o contato com a natureza. Na época em que morou nos Estados Unidos, MacDonald tornou-se amigo de Emerson e podemos encontrar elementos provenientes do pensamento transcendentalista em suas obras – inclusive em seus ensaios. Em “The Imagination: its functions and its culture”, MacDonald explica que, para que a imaginação se desenvolva – pois, segundo ele, ela leva ao conhecimento –, a criança deve ter contato com a natureza e, quando ela já não for suficiente, deve ir para a literatura, onde encontrará aquilo que vira na natureza:

Suponhamos, então, que aquele que estima a imaginação de forma justa está ansioso para que seu filho desenvolva essa estima. Não há dúvida que o melhor começo, principalmente se a criança for jovem, é colocá-la em contato com a natureza, na qual ela será incentivada a observar fenômenos importantes, a fazer associações, a refletir sobre do que ela vê para o que ela não vê.

[...]

E, novamente, enquanto mostrar-lhe o reflexo da natureza nos poetas, ela não estará satisfeita sem que a mandem para a própria natureza; estimulando-a a divagar pelos campos para manter os olhos abertos para a doce composição e harmonização de seus feitos ao seu redor.¹⁸¹ (MACDONALD, 1893, p.37)

¹⁸¹ “Let us suppose, then, that one who himself justly estimates the imagination is anxious to develop its operation in his child. No doubt the best beginning, especially if the child be young, is an acquaintance with nature, in which let him be encouraged to observe vital phenomena, to put things together, to speculate from what he sees to what he does not see.

[...]

And, again, while showing him the reflex of nature in the poets, he will not be satisfied without sending him to Nature herself; urging him in country rambles to keep open eyes for the sweet fashionings and blendings of her operation around him.”

A avó, então, auxilia Irene a transcender o seu estado “médio”, de indecisão quanto à escolha do caminho racional ou do caminho promovido pela imaginação, para que o seu espírito inocente se desenvolva mais ainda. As fases dessa transcendência estão em cada momento que Irene encontra a avó: na primeira vez não havia muitas coisas anormais, o quarto e a avó estavam, de alguma forma, ainda ligados ao que Irene considerava como o “real”; o segundo encontro, quando Irene duvidou que a avó existisse, abriu mais uma porta, literalmente, para a elevação espiritual, pois Irene conheceu o quarto da avó, o qual se parecia com o céu, teve seu machucado curado instantaneamente e dormiu com ela, acordando em outro lugar; no penúltimo encontro, Irene ganhou o seu presente, o fio de teias, e ela pode ver a avó mais jovem e com a coroa, em sua “melhor forma”, indicando que Irene já estava mais perto de conhecer a verdade. O quarto e último momento será analisado em breve.

3.8 O poder do anel

Irene acaba dormindo e, quando acorda, está novamente em seu quarto. Com todos preocupados com a menina, Irene conta o motivo de ter sumido por tanto tempo, e é reprimida pela babá, pois “o que ela deveria ter feito era chamar a sua Lootie para ir ajudá-la, ao invés de sair correndo da casa, e ir para a montanha, naquela maneira – eu devo dizer, descontrolada e boba” ¹⁸² (MACDONALD, 1920, p.106).

No primeiro capítulo de *A princesa e o goblin*, o narrador diz que Irene deveria ter mais ou menos oito anos, mas ele não sabia ao certo pois ela cresceu muito rápido. Em um primeiro momento, pode-se pensar que ele quer dizer “crescer” de tamanho. A resposta de Irene à Lootie, entretanto, demonstra que nestes poucos meses que acompanhamos a história da princesa – e a cada encontro com a avó –, ela parece ter crescido, espiritualmente.

‘Bem, Lootie,’ disse Irene calmamente, ‘talvez se você tivesse um gato imenso, só pernas, correndo atrás de você, você **não saberia exatamente qual seria a coisa mais esperta de se fazer no momento.**’

‘Eu não subiria a montanha, de qualquer jeito,’ revidou Lootie.

¹⁸² “what she ought to have done was to call for your own Lootie to come and help you, instead of running out of the house, and up the mountain, in that wild – I must say, foolish fashion”

‘Não se você tivesse tempo para pensar nisso. Mas quando aquelas criaturas vieram atrás de você aquela noite na montanha, **você estava tão assustada** que você perdeu o caminho de casa.’¹⁸³ (ibid, p.106-107)

Nas outras vezes que Lootie repreendera Irene, o narrador falava que a menina ficava ofendida, brava, chegando inclusive a chorar. Dessa vez, porém, Irene pareceu muito mais serena e certa do que estava dizendo, não se deixando abater pelo que Lootie lhe dizia, pois sabia que não havia feito nada de errado. A mudança de atitude de Irene em relação a ser desacreditada, de acordo com Petzold, chamada de “maturação”. Como ele explica, maturação é “o aspecto natural, pré-determinado do desenvolvimento físico e mental de uma pessoa”¹⁸⁴ (PETZOLD, 1993, p.10), sendo as características inerentes do indivíduo, mas que podem ser influenciadas positiva ou negativamente por elementos externos. No caso de Irene, a sua maturação foi influenciada pela avó, como já foi comentado, que a inseriu em um ambiente no qual lhe era permitido **ver aquilo que via e acreditar** que era real, diferente de Lootie, que mesmo se estivesse diante da avó e das coisas bonitas que ela poderia mostrá-la, acharia que era tudo imaginação e, portanto, irreal – de acordo com a sua percepção.

Como a avó havia instruído, Irene perguntara à Lootie sobre o anel, brilhava “como uma rosa em chamas”¹⁸⁵ (MACDONALD, 1920, p.108)

Quem me deu o anel, Lootie? Eu sei que eu o tenho faz muito tempo, mas onde o consegui? Eu não lembro.’

‘Eu acho que sua mãe deve tê-lo dado a você, princesa; mas realmente, por todo o tempo que você já o usa, eu não lembro de ter ouvido como você o conseguiu,’ respondeu a babá.

‘Eu vou perguntar ao meu papai rei na próxima vez que ele vier,’¹⁸⁶ disse Irene. (ibid)

Mesmo que Irene tenha começado a usar o anel na noite anterior, Lootie parece estar certa de que Irene já o tinha há muito tempo. Essa certeza de Lootie pode indicar que o anel realmente pertence à Irene, afinal ele parece estar com ela desde sempre,

¹⁸³ “‘Well, Lootie,’ said Irene quietly, ‘perhaps if you had a big cat, all legs, running at you, you **mightn’t exactly know which was the wisest thing to do** at the moment.’

‘I wouldn’t run up the mountain, anyhow,’ returned Lootie.

‘Not if you had time to think about it. But when those creatures came at you that night on the mountain, **you were so frightened** yourself that you lost your way home.’”

¹⁸⁴ “the natural, pre-determined aspect of a person’s physical and mental development”

¹⁸⁵ “just like a fiery rose”

¹⁸⁶ “‘Does it, Lootie?’ returned Irene. ‘Who gave me the ring, Lootie? I know I’ve had it a long time, but where did I get it? I don’t remember.’

‘I think it must have been your mother gave it you, princess; but really, for as long as you have worn it, I don’t remember that ever I heard,’ answered her nurse.

‘I will ask my king-papa the next time he comes,’ said Irene.”

sendo natural pensar nele como uma parte da menina. A princesa tem a chance de perguntar sobre o anel ao seu pai no início da primavera.

O pai olhou para ele. Um sorriso **estranho** e **belo** se abriu em seu rosto como o **brilho do sol**, e um sorriso de **compreensão**, mas ao mesmo tempo **questionador**, se abriu como a **luz da lua** no rosto de Irene.
'Ele foi de sua mamãe rainha uma vez,' ele disse.¹⁸⁷ (ibid, p.110)

Essa é a segunda e última vez que a mãe de Irene é mencionada. A primeira é pelo narrador, quando explica por que Irene não morar com a mãe no castelo no topo da montanha. Mesmo que Irene não tenha ficado com ela por muito tempo, assim como Irene chama seu pai de papai rei, ele se refere à esposa como mamãe rainha. Assim, da mesma maneira que Irene preza muito pelo pai, o qual claramente a ama, ele a chama daquela forma carinhosa para que Irene possa atribuir à mãe o mesmo carinho, associando o que sente pelo papai rei à mamãe rainha.

De acordo com o Geological Institute of America (Instituto Geológica da América), cada povo atribuiu à opala de fogo significados diferentes. Os europeus, por exemplo, consideravam-na “um símbolo de esperança, pureza e verdade”¹⁸⁸ (GIA, [2019]). Podemos relacionar esse significado à obra *A princesa e o goblin* quanto ao que MacDonald entende por “childlikeness”, que aqui temos traduzido por **inocência**. A natureza inocente de Irene é formada a partir da esperança (afinal a princesa não deixa de acreditar na avó mesmo quando ela parece não existir) e da pureza (que faz com que Irene não seja influenciada por preconceitos e pré-conceitos). Esses dois elementos levam-na à verdade.

Assim como o significado dado pelos europeus pode ser relacionado ao sentido da opala de fogo em *A princesa e o goblin*, a sugestão de sua origem pelos árabes também parece pertinente: a opala de fogo caía do Paraíso em meio a raios.

'E por que não é dela agora?' perguntou Irene.
'Ela não o quer agora,' disse o rei, com a **feição séria**.
'Por que ela não o quer agora?'
'Porque **ela foi para onde todos aqueles anéis são feitos**.'
'E **quando eu poderei vê-la**?' perguntou a princesa.
'Por enquanto ainda não,' respondeu o rei, e **lágrimas apareceram em seus olhos**.
Irene **não se lembrava de sua mãe**, e não sabia por que seu pai estava daquele jeito, e por que as lágrimas apareceram em seus olhos [...] ¹⁸⁹
(MACDONALD, 1920, p.110)

¹⁸⁷ “The king looked at it. A **strange, beautiful** smile spread like **sunshine** over his face, and an **answering** smile, but at the same time a **questioning** one, spread like **moonlight** over Irene’s.

‘It was your queen-mamma’s once,’ he said.”

¹⁸⁸ “a symbol of hope, purity, and truth.”

¹⁸⁹ “‘And why isn’t it hers now?’ asked Irene.

‘She does not want it now,’ said the king, **looking grave**.

A reação do rei indica que a rainha já havia morrido – talvez pouco tempo depois do nascimento de Irene, afinal a menina não se lembrava da mãe. É curioso que Irene soubesse pouco sobre a mãe, e que a falta dessa figura na vida da menina, e as possíveis consequências disso, não tenham sido explicadas com mais detalhes durante a narrativa. A menina também não parece entender o que o pai quis dizer sobre a mãe não querer mais o anel, e estar “no lugar onde eles eram feitos”. Ele usa uma metáfora (a qual associa o Céu/Paraíso a um lugar que faz coisas bonitas) semelhante ao significado árabe para a opala de fogo. A mãe de Irene estava no Paraíso. O rei não é tão direto com a princesa, poupando-a de palavras objetivas sobre a morte. A metáfora do pai não foi compreendida pela menina – mais uma vez demonstrando sua inocência – e, por isso, ela também não compreende porque seu pai ficara tão triste.

Após a conversa com a filha, o rei falou com os guardas do castelo, os quais lhe contaram sobre as criaturas que haviam visto no jardim:

O rei ficou **perturbado** ao ouvir o relato dos guardas sobre as criaturas que eles haviam visto; e **eu acredito que ele teria levado Irene com ele naquele mesmo dia, mas não o fez pela garantia que a presença do anel no dedo da menina lhe dava**. Cerca de uma hora antes de sua partida, **Irene o viu subir a escada da torre**; e ele não desceu até pouco antes de estarem prontos para partir; e **ela pensou consigo mesma que ele havia subido para ver a velha dama**.¹⁹⁰ (ibid)

Por que ele teria subido até a torre se não fosse para visitar a avó? Essa ação do rei faz o leitor se perguntar se ele também conhecia aquela mulher, e por que ele havia dito à menina que ela era sua imaginação. Não é apenas a atitude do rei em ir até a torre que sugere que ele conheça a rainha Irene, mas também o que o narrador fala sobre o anel da princesa tranquilizá-lo pois, caso contrário, ele levaria a princesa com ele. O rei deveria saber que a avó havia dado o anel à princesa, e por isso ela estaria segura. Por que, entretanto, o rei passava pouco tempo com a princesa?

‘Why doesn’t she want it now?’

‘Because **she’s gone where all those rings are made**.’

‘And **when shall I see her?**’ asked the princess.

‘Not for some time yet,’ answered the king, and the **tears came in his eyes**.

Irene did **not remember her mother**, and did not know why her father looked so, and why the tears came in his eyes [...].”

¹⁹⁰ “The king was much **disturbed** on hearing the report of the gentlemen-at-arms concerning the **creatures** they had seen; and **I presume would have taken Irene with him that very day, but for what the presence of the ring on her finger assured him of**. About an hour before he left, **Irene saw him go up the stair**; and he did not come down again till they were just ready to start; and **she thought with herself that he had been up to see the old lady**.”

O narrador explica a ausência do rei informado que ele visitava todas as cidades e vilas de seu território, pois queria que seus súditos o conhecessem. Nessas viagens, ele buscava pessoas boas que pudessem servir de alguma maneira para o reino e, “sempre que ele percebia estar errado, e que aqueles que ele havia empregado se mostrassem incapazes ou injustos, ele os removia de imediato”¹⁹¹ (ibid, p.109). Por causa de suas viagens para cuidar do povo, ele não conseguia ficar com Irene por mais tempo. O narrador dialoga com o leitor ao dizer “você deve imaginar a razão pela qual ele não a levava consigo”¹⁹² (ibid), mas ele não dá nenhuma razão explícita, apenas diz que havia várias e ele, o narrador, suspeitava que a tetravó tinha algo a ver com isso.

Como já mencionado, Irene só não tinha permissão de sair da casa de campo durante a noite ou quando o tempo estava ruim. Por isso, Irene adorava a primavera, pois era nessa estação que podia ver as prímulas desabrochadas – sua flor preferida pois, como dizia para Lootie, “elas não são tímidas demais, mas também não são metidas”¹⁹³ (ibid, p.111) – e, diferentemente de algumas crianças que o narrador conhecia, ao invés de arrancar a flor, “a tocava tão gentilmente como se ela fosse um recém-nascido, e, após conversarem um pouco, a deixava tão feliz como a tinha encontrado”¹⁹⁴ (ibid, p.111). A relação que a princesa Irene tinha com as flores era especial; a cada flor pela qual passava, ela se agachava e as saudava com um “Bom dia! Como todas vocês estão tão cheirosas esta manhã? Até mais!”¹⁹⁵ (ibid).

A relação entre a criança e a natureza é o que irá conduzi-la ao amadurecimento e ao conhecimento de verdades nem sempre explícitas, segundo George MacDonald. Irene não precisava arrancar as flores para apreciá-las. Admirá-las já bastava, e essa atitude demonstra que a menina tinha “consciência da saúde e bem-estar dos outros” (SCHORCK, 2006, p.67)¹⁹⁶ e “a capacidade de alegria desinibida, de prazer intenso e imediato da natureza, de empatia com todas as coisas já criadas”¹⁹⁷ (PRIDEMORE, 2007, p.65). Além de MacDonald, Willian Blake (1757 –

¹⁹¹ “wherever he found himself mistaken, and those he had appointed incapable or unjust, he removed them at once”

¹⁹² “you may wonder why he did not take her [Irene] about with him”

¹⁹³ “they're not too shy, and they're not a bit forward”

¹⁹⁴ Irene “would touch it as tenderly as if it had been a new baby, and, having made its acquaintance, would leave it as happy as she found it”

¹⁹⁵ “Good morning! Are you all smelling very sweet this morning? Good-bye!”

¹⁹⁶ “awareness of the health and welfare of another”

¹⁹⁷ “the capacity for uninhibited joy, for intense and immediate delight in nature, for sympathy with all created things”

1827) e William Wordsworth (1770 – 1850), ambos poetas ingleses, também viam na natureza um espaço não de **educar**, mas sim de **ensinar**. Vários poemas de Blake mostram crianças felizes em contato com a natureza, como “Nurse’s song”, presente no livro *Songs of Innocence* (1794):

When the voices of children are heard on the green
And laughing is heard on the hill,
My heart is at rest within my breast
And every thing else is still

Then come home my children, the sun is gone down
And the dews of night arise
Come come leave off play, and let us away
Till the morning appears in the skies

No no let us play, for it is yet day
And we cannot go to sleep
Besides in the sky, the little birds fly
And the hills are all cover’d with sheep

Well well go & play till the light fades away
And then go home to bed
The little ones leaped & shouted & laugh’d
And all the hills echoed
(BLAKE, 1802, p.52-53)

Wordsworth também valorizava a natureza em seus poemas, e como ela era importante para a formação do indivíduo, que “absorve a influência da natureza tão gentil e inconscientemente como respira”¹⁹⁸ (PRIDMORE, 2007, p. 65) e também “é muito consciente da natureza como uma presença e poder transcendente”¹⁹⁹ (ibid). Podemos encontrar esse apreço no poema “To the Daisy” (que traz por uma epígrafe o poema de G. Wither) no qual, assim como Irene exalta a primula, o eu-lírico exalta a margarida.

"Her divine skill taught me this,
That from every thing I saw
I could some instruction draw,
And raise pleasure to the height
Through the meanest object's sight.
By the murmur of a spring,
Or the least bough's rustelling;
By a Daisy whose leaves spread
Shut when Titan goes to bed;
Or a shady bush or tree;
She could more infuse in me
Than all Nature's beauties can
In some other wiser man."
G. Wither

¹⁹⁸ “absorbs the influence of nature as gently and unconsciously as he draws breath”

¹⁹⁹ “is intensely aware of nature as a transcendent presence and power”

To the Daisy

In youth from rock to rock I went,
 From hill to hill in discontent
 Of pleasure high and turbulent,
 Most pleased when most uneasy;
 But now my own delights I make, –
 My thirst at every rill can slake,
 And gladly Nature's love partake,
 Of Thee, sweet Daisy!
 [...]
 (WORDSWORTH, 1815, p.235)

Assim como Irene estava cada vez mais amadurecendo a sua natureza inocente, Curdie também progrediu em sua busca sobre o plano dos goblins. Embora o garoto já estivesse começando a achar que suas observações não o levariam a lugar algum, houve uma noite que foi diferente – como todas as noites o são, diria o narrador, não sem razão. Em algum momento, quando voltava para a mina seguindo o seu barbante, o menino encontrou o final do fio não onde o havia deixado, preso à sua picareta, e sim no covil dos animais dos goblins. Após matar alguns, ferir outros e acabar ferido, ele conseguiu sair de lá, mas acabou perdido. Os animais provavelmente encontraram a picareta e a tiraram do lugar. A única coisa que o menino pôde fazer foi explorar e tentar achar o seu caminho de volta.

Durante sua expedição, Curdie encontrou um pedaço de mica. O narrador, pela primeira vez, faz uma referência geográfica mais específica. Quando explica que a mica é chamada de “sheep silver” na Escócia [país natal de MacDonald, como se sabe], podem ser feitas duas inferências: a história se passa nesse país e o narrador achara pertinente explicar para os leitores, de outra nacionalidade, como Curdie chamava a mica; **ou** os leitores são da Escócia e o narrador precisara “traduzir” para eles o que era a mica. Através do cristal, Curdie conseguiu ver uma fogueira do outro lado da caverna, e descobriu que era um dos cômodos da família real dos goblins, e o rei, a rainha, o príncipe e o primeiro ministro faziam uma reunião.

No pouco tempo que Curdie ficou observando o encontro dos goblins, ele pode descobrir mais do que em todas as noites anteriores. O príncipe Harelip, por exemplo, era filho da primeira esposa do rei, a humana, e por causa disso ele também tinha dedos: um em um pé e dois no outro. Essa característica era odiada principalmente por sua madrasta, a segunda rainha, que abominava tudo que vinha da superfície. Isso fica evidente quando a goblin repreende o enteado por ficar animado com o que

Curdie imaginou ser uma parte do plano dos goblins. A relação que a rainha tem com o príncipe assemelha-se àquela das madrastas de contos de fadas para com a suas enteadas: ela parece feliz em ridicularizá-lo e fazê-lo se sentir mal.

O rei, para defender o filho, lembra à esposa que era normal que Harelip se animasse com aquilo, pois ele tinha sangue humano nas veias. Ainda mais irritada, a rainha exige que ele não mencione a outra esposa, e o acusa de “encorajar os seus desejos anormais”²⁰⁰ (MACDONALD, 1920, p.115) e que “o que pertencer *àquela* mãe, deve ser arrancado dele”²⁰¹ (ibid), no caso, os dedos. Ainda defendendo o filho, o rei tenta explicar que o que Harelip iria fazer não era por vontade própria, e sim para o bem do povo goblin, e que “a sua recompensa vem puramente do prazer de se sacrificar em prol do bem público”²⁰² (ibid), e é complementado pelo próprio Harelip, que diz que “*será* agradável fazê-la chorar. Eu ordenarei que lhe tirem a pele entre seus dedos, e os amarrem uns nos outros até que fiquem juntos. Então os pés dela serão como os dos outros, e não haverá motivo para que ela use sapatos”²⁰³ (ibid). O narrador não fala sobre o que Curdie pensa disso, mas o leitor pode supor que o plano dos goblins incluía uma mulher humana que, para enquadrar-se nos padrões *goblinescos*, ela não poderia ter dedos. A sugestão de Harelip de costurar os dedos da futura esposa foi aceita pelo primeiro-ministro, embora este também tivesse sugerido uma cirurgia de remoção de dedos no próprio príncipe, o que o tornaria admirado pelo povo “provando-lhes que [você] não é menos que eles por ter tido o infortúnio de ter nascido de uma mulher do sol”²⁰⁴ (ibid, p.116).

Enquanto os goblins se divertiam com a fala do primeiro-ministro, Curdie tentou aproximar-se do grupo e ouvir melhor seus planos, mas acabou caindo no meio da sala dos goblins. Para esconder sua identidade como mineiro e impedir que os goblins descobrisse que havia uma passagem das minas para a cidade subterrânea, Curdie dissera que estava perdido. Independentemente da razão de estar ali, o rei goblin fez um barulho que parecia “um grito estranho, meio chamado, meio pigarro”²⁰⁵ (ibid, p.118), e vários goblins começaram a entrar na caverna e a cercar o menino. Curdie

²⁰⁰ “encourage his unnatural fancies”

²⁰¹ “whatever belongs to *that* mother, ought to be cut out of him”

²⁰² “his gratification comes purely from the pleasure of sacrificing himself to the public good”

²⁰³ “it *will* be nice to **make her cry**. I’ll **have the skin taken off between her toes**, and **tie them up** till they **grow together**. Then **her feet will be like other people’s**, and there will be no occasion for her to wear shoes”

²⁰⁴ “proving to them that [you] are no less one of themselves that you had the misfortune to be born of a sun-mother”

²⁰⁵ “a strange shout, half halloo, half hoar”

cantou uma de suas rimas para se proteger. O narrador não sabia dizer se era porque Curdie as havia improvisado e algumas das palavras não existiam, ou se era porque a família real estava no recinto, pois mesmo que os goblins tenham se assustado inicialmente, a sua cantoria não funcionou por muito tempo e, mais cedo do que o menino esperava, as criaturas começaram a avançar em sua direção. O garoto lutou contra alguns goblins, lembrando-se que os seus pés eram seu ponto fraco, mas os pés da rainha estavam protegidos por sapatos de granito, muito resistentes, e o ataque de Curdie não surtiu efeito. O menino continuou lutando, mas logo desmaiou de cansaço. Quando acordou, viu que estava preso em uma cela e que, do lado de fora, os goblins discutiam sobre a melhor forma de matá-lo. Sem sentir-se ameaçado, Curdie começou a cantar:

Once there was a goblin
 Living in a hole;
 Busy he was cobblin'
 A shoe without a sole.
 By came a birdie:
 'Goblin, what do you do?'
 'Cobble at a sturdie
 Upper leather shoe.'
 'What's the good o' that, sir?'
 Said the little bird,
 'Why it's very pat, sir
 Plain without a word.'
 'Where 'tis all a hill, sir,
 Never can be holes:
 Why should their shoes have soles, sir,
When they've got no souls?'
 (ibid, p.125)

Até este momento, as canções de Curdie retrataram as atividades dos mineiros e dos goblins, além de sua aparência deformada. Nessa rima, porém, questiona-se se os goblins deveriam usar sapatos, afinal eles não tinham alma. Esse questionamento atrela a existência de uma alma à certas vantagens, que são negadas aos seres que não têm alma, ou seja, que não são filhos de Deus. A canção sugere que os goblins são seres tão inferiores aos humanos que, juntamente com seu lugar na superfície e seus benefícios e sua forma semelhante à humana, os goblins também perderam seu vínculo com o divino.

O garoto, sem medo dos goblins, começa a discutir com eles, incentivando-os a irem dormir, pois ele não pararia de cantar.

Go to bed,
 Goblin, do.
 Help the queen
 Take off her shoe.

If you do,
It will disclose
A horrid set
Of sprouting toes.
(ibid, p.126)

Essa canção em especial enfurece a rainha goblin, pois além de lhe dizer respeito, insinuava que ela teria dedos, característica que ela já dissera repudiar por estar vinculada aos humanos. Já sabíamos que a rainha odiava ser relacionada a qualquer coisa que viesse da superfície; na conversa anterior que Curdie havia escutado, inclusive, Harelip também havia sugerido que a rainha tinha dedos, pois disse que, como a sua esposa humana teria seus dedos arrancados, não haveria motivo para ela usar sapatos como a sua mãe biológica e sua madrasta.

A música do garoto não atinge somente a rainha. O rei, ao ouvir a parte sobre tirar os sapatos da esposa, parece pensativo.

‘Mas que mentira!’ **rugiu** a rainha **enfurecida**.
‘Aliás, isso me lembra,’ disse o rei, ‘que, desde que estamos casados, **eu nunca vi os seus pés**, rainha. Eu acho que você poderia tirar os sapatos quando fosse para a cama. Eles realmente me machucam algumas vezes.’
‘**Eu farei como eu quiser**,’ retorquiu a rainha mal-humorada.’
‘Você deveria fazer como o seu **maridinho** deseja,’ disse o rei.²⁰⁶ (ibid, p.126)

Esse diálogo entre os goblins tem um ar cômico. O rei e a rainha discutem como se fossem um casal normal – não sobre assuntos que os humanos conversam, mas com a mesma pragmática. O próprio rei se intitula “hubby” – abreviação de “husband” (marido) – palavra que, de acordo com o dicionário Oxford, data do século XVII e que, já naquela época, tinha um sentido carinhoso (OXFORD, 2010). De acordo com Darnton, a associação de monstros em histórias fantásticas com pessoas normais se dá principalmente nos contos franceses, onde “os ogres franceses aparecem no papel de **le bourgeois de la maison** (burguês chefe de família), “como se fossem ricos proprietários de terras locais” (DARNTON, 1986, p.38) – o que não deixam de ser, afinal são os monarcas do subterrâneo e se veem no direito da posse das terras da superfície. Esses ogros franceses também “tocam violino, visitam amigos, **roncam** satisfeitos na cama, ao lado das **gordas esposas** ogradas; e por mais grosseiros que sejam, jamais deixariam de ser **bons pais** de família e **provedores** generosos” (ibid).

²⁰⁶ “‘What a lie!’ **roared** the queen in a **rage**.”

‘By the way, that reminds me,’ said the king, ‘that, for as long as we have been married, **I have never seen your feet**, queen. I think you might take off your shoes when you go to bed! They positively hurt me sometimes.’

‘**I will do just as I like**,’ retorted the queen sulkily.

‘You ought to do as your **hubby** wishes you,’ said the king.”

Quando o narrador fala sobre os goblins pela primeira vez, ele menciona que, apesar de serem maliciosos para com os humanos, eles mantinham uma boa relação com aqueles da mesma espécie. A partir dos diálogos entre as famílias goblins já reproduzidos (a primeira família que Curdie conhece e a família real), percebemos que há uma relação familiar comum.

Ao contrário do que Darnton propõe sobre a família ogra francesa possuir um “bourgeois de la maison”, a família real ogra parece ter **uma “matrone de la maison”** (matrona chefe de família). Curdie escuta a rainha se aproximar do rei e, logo em seguida, “um barulho de passos, e então um grande rugido do rei”²⁰⁷ (MACDONALD, 1920, p.126). A rainha pergunta perversamente ao marido se agora ele ficaria quieto, ao que o rei responde que sim. Quando resolvem ir para a cama, a rainha mais uma vez alerta o rei, dizendo-lhe que ele deveria se comportar, senão... e o rei rapidamente responde “Oh, não, não, não! gritou o rei, no tom mais suplicante”²⁰⁸ (ibid, p.127). Ao que tudo indica, a rainha pisara no pé do marido, mostrando-lhe quem mandava. Os goblins finalmente decidem dormir, e Curdie, mais uma vez, não tinha nada o que fazer, a não ser criar novas rimas.

Essa tarefa, porém, não dura muito tempo.

Irene, após ser acordada por barulhos assustadores, os quais pensara que fosse outro gato estranho (mas que o narrador revela ser o barulho da briga entre o gato do cozinheiro e o cachorro da governanta), faz o que a avó lhe dissera e coloca o anel de opala de fogo de baixo do travesseiro para seguir o fio de aranha até onde ele a levasse. Embora achasse que ele a guiaria até a torre da avó, o fio a levara para dentro de uma abertura entre algumas pedras, fora do castelo. Mesmo que a escuridão do lugar a assustasse e ela tivesse certeza de que estaria bem, pois confiava na avó,

[o fio] havia ido para um lugar que ela não conseguia mais seguir – a levara para dentro de uma caverna horrorosa, e a deixara lá! Ela estava realmente desamparada!

‘Quando eu **vou** acordar?’ ela disse a si mesma em agonia, mas no mesmo instante soube que aquilo não era um sonho. Ela se jogou em cima da pilha de pedras, e começou a chorar. Felizmente ela não sabia que criaturas, uma delas com sapatos nos pés, estavam na caverna do outro lado. **Mas ela também não sabia quem estava do outro lado daquela parede.**²⁰⁹ (ibid, p.133)

²⁰⁷ “a scuffle, and then a great roar from the king”

²⁰⁸ ““Oh, no, no, no!” screamed the king, in the most supplicating of tones”

²⁰⁹ “[the thread] had gone where she could no longer follow it – had brought her into a horrible cavern, and there left her! She was forsaken indeed!”

Embora o leitor já pudesse inferir para onde o fio havia levado Irene, a frase destacada na última citação reforça a hipótese do leitor que já suspeitava que o fio levava a Curdie, e sugere essa possibilidade ao leitor que ainda não tinha pensado nisso.

Irene não chorou muito e logo começou a tirar algumas pedras do seu caminho, até que os dedos sangrarem e suas costas doerem. De repente ela começou a ouvir uma voz cantar:

‘Jabber, bother, smash!
You’ll have it all in a crash.
Jabber, smash, bother!
You’ll have the worst of the pother.
Smash, bother, jabber – ’

‘É Curdie!’ ela exclamou alegremente.
‘Quieta, quieta!’ veio a voz de Curdie de algum lugar. ‘Fale baixo.’
‘Ora, você estava cantando alto.’ Disse Irene.
‘Sim, mas eles sabem que eu estou aqui, e eles não sabem que você está. Quem é você?’
‘É a Irene,’ respondeu a princesa. ‘Eu sei muito bem quem você é. Você é o Curdie.’
‘Ora, como você veio parar aqui, Irene?’
‘A minha tetravó me mandou; e eu acho que descobri o motivo. Você não consegue sair daí, suponho?’
‘Não, não consigo. O que você está fazendo?’
‘Estou abrindo caminho por essa pilha de pedras.’
‘Isso sim é uma princesa!’ exclamou Curdie, em um tom animado. ²¹⁰ (p.135-136)

Uma vez que Curdie estava livre, o menino encontrou a sua picareta junto da rainha adormecida. Tentado em tirar o sapato de granito, Curdie descobre que a rima que havia feito inocentemente sobre a rainha ter dedos, e que a havia irritado profundamente, era verdadeira: ela tinha seis dedos. Quando tentou tirar o outro sapato, porém, a rainha e o rei acordaram e então Curdie e Irene foram obrigados a

‘When **shall** I wake?’ she said to herself in an agony, but the same moment knew that it was no dream. She threw herself upon the heap, and began to cry. It was well she did not know what creatures, one of them with shoes on her feet, were lying in the next cave. **But neither did she know who was on the other side of the slab.**”

²¹⁰ “‘It’s Curdie!’ she cried joyfully.

‘Hush, hush!’ came Curdie’s voice again from somewhere. ‘Speak softly.’

‘Why, you were singing loud.’ said Irene.

‘Yes, but they know I am here, and they don’t know you are. Who are you?’

‘I’m Irene,’ answered the princess. ‘I know who you are quite well. You’re Curdie.’

“Why, how ever did you come here, Irene?’

‘My great-great-grandmother sent me; and I think I’ve found out why. You can’t get out, I suppose?’

‘No, I can’t. What are you doing?’

‘Clearing away a huge heap of stones.’

‘There’s a princess!’ exclaimed Curdie, in a tone of delight...”

fugir o mais rápido possível. Sempre seguindo o fio que a avó dera à Irene, os dois continuaram com a jornada para fora da caverna e, depois de algum tempo, estavam no jardim da casa de Irene, no mesmo lugar por onde os animais dos goblins passavam.

Durante o percurso na caverna, Curdie explicara à Irene como havia sido preso pelos goblins, da mesma maneira que Irene lhe falara sobre o fio da avó que a havia levado até ele. O menino, porém, não entendia o que Irene queria dizer, chamando-a de criança e que aquilo que falava era bobagem – mesma palavra usada por Lootie quando a menina lhe conta sobre seu encontro com a avó. Irene rebateu o comentário do garoto com um bom argumento: “Então se você não entende o que eu quero dizer, como você pode falar que é bobagem?”²¹¹ (ibid, p.141) – argumento que é utilizado pela mãe do menino quando ele lhe conta sobre o ocorrido. Quando tentara mostrar o fio a Curdie, pegando o seu dedo para fazê-lo encontrar no fio, ele não enxergava e nem sentia o objeto.

Já seguros, Irene leva Curdie até a torre da avó, mas enquanto Irene via e interagia com ela, Curdie continuava cego ao que estava acontecendo a sua frente.

‘Ele é um **bom menino**, Curdie, e um **menino corajoso**. Você não está feliz em tê-lo tirado de lá?’

‘Sim, vovó. Mas não foi muito bom dele não acreditar em mim quando eu estava dizendo a verdade.’

‘As pessoas devem acreditar no que conseguem, e aqueles que acreditam mais não devem ser severos com aqueles que acreditam menos. Eu duvido que você teria acreditado em tudo isso se você já não tivesse visto o que já viu.’²¹² (ibid, p.147-148)

A maneira como a avó elogia Curdie – como um garoto bom e corajoso – é a mesma de quando Irene o defende de Lootie na primeira vez em que se encontraram. A avó era, porém, mais elevada espiritualmente que a babá e, por isso, ela vê no rapaz a mesma coisa que Irene. Certa de que Curdie iria acreditar nela – embora a avó não tivesse certeza disso – Irene se vira para Curdie, que todo aquele tempo estava parado na porta do quarto, e pergunta se naquele momento ele acreditava.

Mas Curdie não via nada.

‘A senhora está brincando comigo, **sua Alteza real**; e depois de tudo o que passamos juntos hoje, eu não acho que seja educado de sua parte,’ disse Curdie, sentindo-se muito ofendido.

²¹¹ “Then if you don’t know what I mean, what right have you to call it nonsense?”

²¹² “[...] He is a **good boy**, Curdie, and a **brave boy**. Aren’t you glad you have got him out?”

‘Yes, grandmother. But it wasn’t very good of him not to believe me when I was telling him the truth.’

‘People must believe what they can, and those who believe more must not be hard upon those who believe less. I doubt if you would have believed it all yourself if you hadn’t seen some of it.’”

‘Então o que você **vê**?’ perguntou Irene, que percebeu que ela não acreditar nele era pelo menos tão ruim quanto ele não acreditar nela.²¹³ (ibid, p.148)

Desde o dia em que se conheceram, Curdie chamava Irene apenas pelo nome. Agora, porém, ele estabelecera uma ruptura entre os dois, não apenas em relação à hierarquia social, mas principalmente de hierarquia espiritual: ela acredita e ele não, ela é inocente / childlike enquanto ele é imaturo / childish. O que o garoto vê é exatamente aquilo que a avó havia dito à Irene que Lootie veria caso ela fosse até a torre: um sótão; uma banheira; um monte de palha seca; uma maçã podre; e um raio de sol que atravessava a janela até iluminar o local em que Irene estava sentada. Ele também não ouvia a avó conversando com a menina. O único som que escutava era o de pombos.

Curdie resolveu descer sem Irene, dizendo-lhe que ninguém acreditaria no que eles dissessem sobre a aventura daquele dia, pois achariam que estavam inventando. Os únicos que, de acordo com o menino, acreditariam nele seriam seu pai e sua mãe porque “eles **sabem** que [eu] não contaria uma história”²¹⁴ (ibid, p.149). Aquilo não fazia sentido para Irene, pois embora ele achasse que ninguém acreditaria no que ele contasse, pois parecia uma mentira, ainda assim ele não acreditava nela. Curdie, entretanto, diz que ele não “consegue” acreditar, e que não havia nada que ele pudesse fazer.

Lootie também dissera que não acreditava na avó porque não conseguia, e Irene aceitou a justificativa da babá. Com Curdie, porém, a avó precisa lembrá-la de que aquela situação era difícil de assimilar e que nem todos conseguiam acreditar na mesma coisa que Irene. A avó assegura a menina, porém, de que ela sabia que Curdie acreditaria nela algum dia – e como o leitor já conhece o *modus operandi* da mulher, faz sentido que acreditemos nela quando diz que Curdie mudará de ideia em algum momento. Quando a menina dá as instruções para Curdie sair de sua casa em segurança, ele não demonstra gratidão; ao contrário, Curdie desdenha da princesa e de sua avó:

‘Ah! Eu não duvido que eu consiga achar o meu caminho – sem a senhora, princesa, ou sem o fio da sua velha vovozinha.’ disse Curdie, grosseiramente. [...]

²¹³ “‘You’re making game of me, **your royal Highness**; and after we have come through together this day, I don’t think it is kind of you,’ said Curdie, feeling very much hurt.

‘Then what **do** you see?’ asked Irene, who perceived at once that for her not to believe him was at least as bad as for him not to believe her”

²¹⁴ “they **know** [!] wouldn’t tell a story”

'Eu queria ter ido para casa de uma vez. Eu estou muito agradecido a você, Irene, por ter me tirado daquele buraco, mas eu queria que você não tivesse me feito de bobo depois.'²¹⁵ (ibid, p.150)

A menina permaneceu triste, e a avó lhe explicou que ela não havia se mostrado de propósito, pois "Curdie ainda não consegue acreditar em algumas coisas. Ver não é acreditar – é só ver"²¹⁶ (ibid).

Em "The Imagination: its functions and its culture", MacDonald menciona Kevin Bacon, para quem "'encanto', aquela faculdade da mente que cuida especialmente da imaginação infantil, 'é a semente do conhecimento'"²¹⁷ (MACDONALD, 1893, p.15), ou seja, os dois autores julgam que a imaginação proporciona a sensação de descoberta, de novidade, levando o indivíduo (principalmente a criança, que tem mais afinidade com a imaginação) a aceitar essa sensação de buscar aquilo que a imaginação sugere. Curdie não possuía a aptidão de ver através do real. Pelo contrário, ao entrar no quarto da avó, o menino busca algo visível, perceptível pelos sentidos, ou que possa ser explicado pela razão, baseando-se nas informações que tem sobre o mundo. No livro *Robert Falconer* (1870), MacDonald também afirma que "crianças não deveriam ter muitos livros para ler, ou ter lições muito cedo"²¹⁸ (MACDONALD, 1870, p.122), pois isso colocaria em perigo o desenvolvimento da inocência. Quando aquilo que só pode ser visto por quem é perspicaz, cuja mente já se desenvolveu o suficiente para aceitar as possibilidades propostas pela imaginação, é visto por alguém inapto, essa pessoa verá algo absurdo que não representa aquilo que realmente é, ou seja, "é a imaginação perspicaz que abrange o que pode ser a forma das coisas"²¹⁹ (MACDONALD, 1893, p.12) – a verdadeira explicação da realidade.

Irene, porém, achava que Curdie era diferente de Lootie e por isso não entendia a razão do menino não acreditar nela.

'Você está certa. Curdie está muito à frente de Lootie, e você verá o que vai acontecer a partir disso. Mas por enquanto, você deve se contentar, eu digo, em ser incompreendida por um tempo. Nós somos todos muito **ansiosos em**

²¹⁵ "'Oh! I don't doubt I can find my way – without you, princess, or your old grannie's thread either.' Said Curdie, quite rudely.

[...]

'I wish I had gone home at once. I'm very much obliged to you, Irene, for getting me out of that hole, but I wish you hadn't made a fool of me afterward.'

²¹⁶ "Curdie is not yet able to believe some things. Seeing is not believing – is only seeing"

²¹⁷ "'wonder', that faculty of the mind especially attendant on the child-like imagination, 'is the seed of knowledge'"

²¹⁸ "children should not have too many books to read, or too much of early lessoning"

²¹⁹ "it is the far-seeing imagination which beholds what might be a form of things"

sermos compreendidos, e é muito difícil não ficar assim. Mas há **algo que é muito mais necessário.**'

'E o que é, vovó?'

'Compreender as outras pessoas.'

'Sim, vovó. Eu devo ser justa – pois **se eu não for justa com as outras pessoas, eu não serei digna de ser compreendida.** Então como Curdie não pode fazer nada sobre isso, eu não ficarei chateada com ele, mas vou apenas esperar.'²²⁰ (ibid, p.150-151)

De todas as vezes que Irene havia se encontrado com a avó, em apenas uma delas ela não limpou a neta – quando Irene havia fugido do gato goblin, e os servos deveriam vê-la suja para acreditarem nela. Dessa vez, entretanto, a avó limpou-a completamente com um banho na banheira sem fundo, apenas com “as estrelas brilhando a quilômetros de distância no que parecia ser um abismo azul”²²¹ (ibid, p.152).

Quando ela abriu seus olhos, ela viu nada mais que um **azul estranho e adorável acima e abaixo** e por toda a sua volta. A dama e o lindo quarto haviam sumido de sua vista, e ela **parecia completamente só.** Mas ao invés de ficar com medo, **ela sentiu-se muito mais que feliz – em perfeito êxtase.** E de algum lugar vinha a voz da mulher, **cantando uma música doce e estranha**, da qual ela conseguia distinguir todas as palavras; mas ela tinha **apenas uma impressão do que elas significavam – e não compreensão.** Ela também não conseguia lembrar de uma linha sequer da música depois que ela acabara. Ela sumira, como a poesia em um sonho, tão rápido como aparecera. **Anos depois, porém, ela pensaria que pedaços de uma melodia que surgiam repentinamente em sua cabeça,** deveriam ser pequenas frases e fragmentos daquela música; e aquele mesmo pensamento a faria mais feliz, e mais capaz de fazer o que deveria fazer.²²² (ibid, p. 152-153)

O que Irene sente enquanto estava imersa na banheira é descrito por MacDonald também em “A Sketch of Individual Development” ao descrever o tipo “ideal” de criança:

²²⁰ “You are right. Curdie is much farther on than Lootie, and you will see what will come out of it. But in the meantime, you must be content, I say, to be misunderstood for a while. **We are all very anxious to be understood**, and it is very hard not to be. But there is **one thing much more necessary.**'

'What is that, grandmother?'

'To understand other people.'

'Yes, grandmother. I must be fair – for **if I'm not fair to other people, I'm not worth being understood myself** I see. So as Curdie can't help it, I will not be vexed with him, but just wait.'”

²²¹ “the stars shining miles away as it seemed in a great blue gulf”

²²² “When she opened her eyes, she saw nothing but a strange lovely **blue over and beneath and all about her.** The lady and the beautiful room had vanished from her sight, and **she seemed utterly alone.** But instead of being afraid, **she felt more than happy – perfectly blissful.** And from somewhere came the voice of the lady, **singing a strange sweet song**, of which she could distinguish every word; but of the sense she had **only a feeling – no understanding.** Nor could she remember a single line after it was gone. It vanished, like the poetry in a dream, as fast as it came. **In after years, however, she would sometimes fancy that snatches of melody suddenly rising in her brain,** must be little phrases and fragments of the air of that song; and the very fancy would make her happier, and abler to do her duty.”

[a criança] é **capaz** não de ser simplesmente influenciada, mas de **influenciar** – e antes de tudo de **influenciar a ela mesma**; de fazer parte de sua própria criação; de **determinar ativamente**, não apenas passivamente, o que ela deve **ser** e no que ela deve **se tornar**; pois ela nunca deixa de prestar atenção, mesmo que de maneira parcial e intermitente, na **voz de sua consciência**, e hoje ela presta **mais atenção que ontem**.

[...]

[a criança] vai deitar-se à margem ensolarada e contemplar o paraíso azul **até que sua alma pareça flutuar para longe e se misturar com o infinito agora visível**, com o infinito aglomerado em cor e forma. A agitação da água pelo pôr do sol imóvel, de baixo do brilho fraco do ocidente cansado, **faz em seus ouvidos a melodia que ela tem quase certeza que não consegue entender**. Insatisfeita com as suas emoções ela deseja um **despertar mais profundo, anseia por uma beleza mais grandiosa**, está incomodada com a agitação em seu peito por um **ideal desconhecido de Natureza**. Também não é apenas um ideal de Natureza que está se formando dentro dela. É uma coisa mais preciosa, um **ideal humano**, mais precisamente, que está em sua alma, juntando a si forma e consistência.²²³ (MACDONALD, 1893, p.48-49)

No decorrer da história, Irene está constantemente crescendo, amadurecendo os seus pensamentos e discernindo aquilo que lhe é pertinente ou não – por exemplo, os “ensinamentos” de Lootie e os ensinamentos da avó. Não queremos dizer que Irene é mal-educada para Lootie, pois em nenhum momento ela desobedeceu a babá, apenas discordou dela. Irene tem a liberdade de escolher o que é apropriado de acordo com as circunstâncias, e a sua capacidade para fazer escolhas cada vez mais firmes e confiantes evolui com os encontros com a avó. O momento em que Irene está na banheira exemplifica o que MacDonald diz na citação acima: a princesa está em um “paraíso azul” e a sua alma parece “flutuar para longe e se misturar com o infinito agora visível” da banheira; ela escuta a avó cantando, mais não entende as palavras, só o que elas a fazem sentir. Irene, finalmente, chegou a um ponto em que pode compreender situações que antes não conseguia.

Quando a avó a tirou da banheira, a secou e vestiu, Irene parecia ter renascido, com todos os seus machucados e preocupações desaparecidas. Esse é o quarto e último momento do desenvolvimento espiritual de Irene – aquele que havia começado

²²³ “[the child] is **capable** not of being influenced merely, but of **influencing** – and first of all of **influencing himself**; of taking a share in his own making; of **determining actively**, not by mere passivity, what he shall **be** and **become**; for he never ceases to pay at least a little heed, however poor and intermittent, to the **voice of his conscience**, and to-day he pays **more heed than he did yesterday**.

[...]

[the child] will lie on the sunny bank and gaze into the blue heaven till **his soul seems to float abroad and mingle with the infinite made visible**, with the boundless condensed into colour and shape. The rush of the water through the still twilight, under the faint gleam of the exhausted west, **makes in his ears a melody he is almost aware he cannot understand**. Dissatisfied with his emotions he desires a **deeper waking, longs for a greater beauty**, is troubled with the stirring in his bosom of an **unknown ideal of Nature**. Nor is it an ideal of Nature alone that is forming within him. A far more precious thing, a **human ideal namely**, is in his soul, gathering to itself shape and consistency.”

no seu primeiro encontro com a avó. Da mesma maneira que a lavagem dos pés de Irene pode relacionar-se com o lava-pés dos apóstolos, Daniel Creed sugere que o banho de Irene nesse último encontro com a avó significa um momento de batismo (CREED, 2014), pois ela passou de um estágio no qual sentia-se presa à razão, permanecendo em constante dúvida quanto ao que acreditar, para renascer com uma percepção decidida não apenas sobre a existência da avó, mas do que ela representa: a verdade além da razão.

Naquela manhã, Lootie encontrara a princesa de baixo de um monte de roupas e assumira que Irene estava fazendo graça com os empregados da casa.

‘Quando eu lhe digo a verdade, Lootie,’ disse a princesa, que de alguma maneira não se sentia nem um pouco brava, ‘você me diz *Não conte histórias*: deve ser mais fácil que eu conte histórias do que você acreditar em mim.’

‘Você é muito indelicada, minha querida princesa,’ disse a babá.

‘Você é tão indelicada, Lootie, que eu não falarei com você novamente até que você esteja arrependida. Por que eu deveria, quando eu sei que você não acreditará em mim?’ retrucou a princesa.²²⁴ (MACDONALD, 1920, p.166)

Essa conversa entre a princesa e Lootie mostra a maturação de Irene desde o início da narrativa. Na primeira vez que Irene conta à babá sobre o seu encontro com a avó e Lootie não acredita, Irene diz “[v]ocê não acredita em mim, então!” exclamou a princesa, **espantada** e com **raiva**, como ela tinha direito de estar. [...] A princesa desabou a **chorar**²²⁵ (ibid, p.25). Agora, porém, ela havia agido de maneira muito diferente, sem sentir-se brava. Quando a menina pediu para que outra pessoa cuidasse dela ao invés de Lootie “[t]odos se surpreenderam com essas palavras. Até aquele momento, eles a consideravam não muito mais que um bebê”²²⁶ (ibid). Muito triste por Irene não querer mais os seus cuidados, Lootie se joga no chão e implora que a princesa a perdoe e a aceite de volta, ao que Irene, como uma verdadeira princesa, atende.

Durante o verão, Irene passava mais tempo fora de casa, aproveitando o sol e fazendo “tanta amizade com os filhos dos mineiros que ela conhecera nas montanhas quanto Lootie permitisse”²²⁷ (ibid, p.168). O narrador, ressoando as palavras do autor-

²²⁴ “‘When I tell you the truth, Lootie,’ said the princess, who somehow did not feel at all angry, ‘you say to me *Don’t tell stories*: it must appear that I tell stories before you will believe me.’

‘You are very rude, my dear princess,’ said the nurse.

‘You are so rude, Lootie, that I will not speak to you again till you are sorry. Why should I, when I know you will not believe me?’ returned the princess.”

²²⁵ “[y]ou don’t believe me then!” exclaimed the princess, **astonished** and **angry**, as well she might be. [...] The princess burst into **tears**”

²²⁶ “[e]very one stared at these words. Up to this moment, they had all regarded her as little more than a baby”

²²⁷ “as much friendship with the miners’ children she met on the mountain as Lootie would permit”

modelo no primeiro diálogo com o seu interlocutor, comenta que “Lootie tinha noções muito superficiais quanto à dignidade de uma princesa, e não entendia que uma verdadeira princesa é aquela que ama todos os seus irmãos e irmãs, e que é boa para eles sendo humilde”²²⁸ (ibid). A forma como Irene se vê perante os outros – pessoas, animais ou plantas – não é de superioridade. Enquanto Lootie preferia que a princesa não brincasse com as outras crianças por não serem da realeza, Irene não se importava com a diferença entre as classes sociais – assim como os filhos dos mineiros, Irene é criança também e, naquele momento, isso importava mais do que ser uma princesa. A diferença entre o pensamento de Irene e da babá é semelhante àquele que já mencionamos, sobre o momento que Jesus lava os pés dos discípulos. Embora fosse considerado maior que os outros, Jesus não se via diferente.

Enquanto Irene não tinha preocupações, Curdie não se sentia tranquilo desde o último dia que a vira, quando ela o havia salvado. Quando chegara em casa após ser salvo por Irene, o menino contou aos pais o que havia acontecido e porque estava chateado com a princesa. A sra. Peterson, ao final do relato do filho, lhe pergunta se havia alguma coisa sobre aquela situação que ele não entendia e o garoto, prontamente, responde que não conseguia entender

como uma criança que não sabe nada sobre a montanha, ou mesmo que eu estava presa nela, poderia ir até lá sozinha, direto para onde [eu] estava; e então, depois de [me] tirar daquele buraco, me guiar para fora da montanha, além de tudo, onde [eu] não saberia nenhum paço daquele caminho mesmo se estivesse tão claro como do lado de fora.²²⁹ (ibid, p.156)

Curdie não consegue aceitar que o seu papel – que, na sociedade patriarcal em que está inserido, assume que os homens são “o símbolo da verdade e da certeza”²³⁰ (NOVALIS 1989, apud TSO, 2007, p.16), – foi exercido por uma criança, ainda mais uma menina. Enquanto o garoto “vê apenas com os seus olhos de adulto, não com a inocência e admiração infantil”²³¹ (KING, 1986, p. 22), o espírito feminino da mãe – assim como o de Irene e de sua avó –, simboliza “irracionalidade, imaginação, e sentimentos românticos”²³² (TSO, 2007, p.16) e permite que ela

²²⁸ “Lootie had very foolish notions concerning the dignity of a princess, not understanding that the truest princess is just the one who loves all her brothers and sisters best, and who is most able to do them good by being humble toward them.”

²²⁹ “how a child knowing nothing about the mountain, or even that I was shut up in it, should come all the way alone, straight to where I was; and then, after getting me out of the hole, lead me out of the mountain, too, where I should not have known a step of the way if it had been as light as in the open air.”

²³⁰ “the symbol of truth and right”

²³¹ “only sees with his adult eyes, not with childlike innocence and awe”

²³² “irrationality, imagination, and Romantic sentiments”

enxergue o que está além da percepção racional e científica. É curioso que Curdie pensasse daquela forma pois não apenas a mãe aceita que Irene possa estar dizendo a verdade (e possa ter uma natureza inocente, como já desenvolveremos), mas o pai – mesmo que não tenha tido contato com a avó – não duvida da esposa e, inclusive, vê nela um modelo de conhecimento, pois sugere que ela ajude o filho. A rejeição do menino pelo que Irene disse pode vir de sua própria ideia do que é ser adulto, o qual deve deixar de lado aquilo que é relacionado à infância e assumir um comportamento racional.

Como o pai havia previsto, a sra. Peterson realmente podia ajudar o filho a compreender melhor o que Irene havia falado, assim como a compreender o que estava sentindo. Curdie não tinha explicação para o que Irene havia feito, mas certamente havia alguma, senão ela não o teria encontrado e tirado de lá. Ele não poderia dizer que a explicação da menina quanto ao fio da avó era uma “bobagem” só porque ele não conseguia entender a explicação, pois “talvez algumas pessoas conseguem ver coisas que outras não conseguem”²³³ (MACDONALD, 1920, p.157). Para que Curdie ampliasse a sua, a sra. Peterson contou-lhe uma história que acontecera com ela mesma, mas que talvez ele não acreditasse nela também, da mesma maneira que ele havia feito com Irene. De acordo com ela, era uma história tão estranha que, se alguém a ouvisse, lhe diriam que estava sonhando, mas ela tinha certeza que não estava.

‘Me conte, mãe. Talvez isso me ajudará a pensar melhor sobre a princesa.’
 ‘É por isso que quero contar,’ retornou sua mãe. ‘Mas primeiro, eu devo mencionar, que de acordo com **velhos sussurros**, há **algo de incomum sobre a família do rei**; e a rainha era do mesmo sangue, afinal eles eram primos em algum grau. Havia histórias estranhas sobre eles – **todas histórias boas** – mas **estranhas**, muito estranhas. Como eles eram eu não sei dizer, pois eu só lembro dos rostos da minha avó e da minha mãe quando elas falavam sobre isso. **Havia admiração e fascínio – e não medo**, em seus olhos, e elas sussurravam e nunca falavam alto. Mas **o que eu mesma vi**, foi o seguinte: O seu pai estava indo trabalhar na mina, uma noite, e eu fui até lá para levar o jantar. Foi logo depois de termos casado, e não muito antes de você nascer. Ele comigo até a entrada da mina, e me deixou para que eu voltasse para casa sozinha, pois eu sabia o caminho quase tão bem como eu conheço o chão da nossa casa. Estava bem escuro, e em alguns lugares da estrada onde há pedras empilhadas, bem mais escuro. Mas estava tranquila, nem pensava em ficar com medo, até que eu cheguei a um lugar que você conhece muito bem, Curdie, onde o caminho tem que fazer uma **curva acentuada para desviar de uma grande pedra do lado esquerdo**. Quando eu cheguei ali, eu estava de repente **cercada por meia dúzia de goblins**, os primeiros que já havia visto, embora eu já tivesse ouvido falar deles várias vezes. Um deles ficou na minha frente, e eles começaram a me atormentar e incomodar de uma forma que ainda me dá arrepios só de pensar.

²³³ “perhaps some people can see things other people can’t see”

[...]

'Eles estavam com algumas daquelas criaturas horrorosas também, e eu confesso que estava **completamente apavorada**. Eles haviam rasgado as minhas roupas, e eu temia que eles fizessem picadinho de mim, quando **de repente uma linda luz branca brilhou sobre mim**. Eu olhei para cima. **Um grande raio, como uma estrada brilhante, surgiu de cima e desceu de um globo de luz prateada, não muito alto, não tão alto como o horizonte – então não poderia ser uma nova estrela ou uma nova lua ou qualquer coisa do tipo**. Os **goblins pararam de me perseguir, e pareceram confusos**, e eu achei que eles iriam fugir, mas eles **começaram de novo**. Naquele instante, porém, **pelo caminho de luz do globo veio um pássaro, brilhando como prata debaixo do sol**. Ele bateu asas por alguns instantes, e então, com as asas estendidas, veio descendo pelo caminho iluminado. Me pareceu ser apenas uma **pomba branca**. Mas independentemente do que fosse, quando os **goblins perceberam** que estava indo em sua direção, eles **deram meia volta e começaram a correr** pela montanha, **me deixando em paz**, apenas muito assustada. Assim que os mandara embora, o pássaro foi em direção ao globo novamente, e **assim que o alcançou, a luz desapareceu, da mesma maneira que fechamos a janela com uma cortina**, e eu não o vi mais. Mas eu não tive nenhum outro problema com os goblins naquela noite, ou em qualquer outra noite depois disso.²³⁴ (p. 158-159)

O que a sra. Peterson conta sobre a família de Irene era uma história antiga, contada desde a geração de sua mãe e de sua avó. Essa situação remete à tradição oral dos contos de fadas, como aquelas compiladas por Perrault e Grimm, por

²³⁴ "Do tell me, mother. Perhaps it will help me to think better of the princess.'

'That's why I am tempted to tell you," replied his mother. 'But first, I may as well mention, that according to **old whispers**, there is **something more than common about the king's family**; and the **queen was of the same blood, for they were cousins of some degree**. There were strange stories told concerning them – all **good stories** – but **strange**, very strange. What they were I cannot tell, for I only remember the faces of my grandmother and my mother as they talked together about them. **There was wonder and awe not fear**, in their eyes, and they whispered, and never spoke aloud. But **what I saw myself, was this**: Your father was going to work in the mine, one night, and I had been down with his supper. It was soon after we were married, and not very long before you were born. He came with me to the mouth of the mine, and left me to go home alone, for I knew the way almost as well as the floor of our own cottage. It was pretty **dark**, and in some parts of the road where the **rocks overhung**, nearly quite dark. But I got along perfectly well, never thinking of being afraid, until I reached a spot you know well enough, Curdie, where the path has to make a **sharp turn out of the way of a great rock on the left-hand side**. When I got there, I was suddenly **surrounded by about half-a-dozen of the cobs**, the first I had ever seen, although I had heard tell of them often enough. One of them blocked up the path, and they all began tormenting and teasing me in a way it makes me shudder to think of even now."

[...]

'They had some of their horrible creatures with them too, and I must confess I was **dreadfully frightened**. They had torn my clothes very much, and I was afraid they were going to tear myself to pieces, when **suddenly a great white soft light shone upon me**. I looked up. **A broad ray, like a shining road, came down from a large globe of silvery light, not very high up, indeed not quite so high as the horizon so it could not have been a new star or another moon or anything of that sort**. The **cobs dropped persecuting me**, and looked dazed, and I thought they were going to run away, but presently **they began again**. The same moment, however, **down the path** from the globe of light **came a bird, shining like silver in the sun**. It gave a few rapid flaps first, and then, with its wings straight out, shot sliding down the slope of the light. It looked to me just **like a white pigeon**. But whatever it was, when the **cobs caught sight of it** coming straight down upon them, they took to their heels and **scampered away** across the mountain, **leaving me safe**, only much frightened. As soon as it had sent them off, the bird went gliding again up the light, and **just at the moment it reached the globe, the light disappeared, just the same as if a shutter had been closed over a window**, and I saw it no more. But I had no more trouble with the cobs that night, or at any time afterward."

exemplo, que provinham das histórias passadas de geração em geração pelo povo (HOBSBAWN, 2000; BETTELHEIM, 2002). Também se pode associar essa história com as lendas sobre a origem dos goblins que o narrador comenta. Ele diz que essas histórias, contadas pelo povo, eram muito antigas e, por isso, não se sabia ao certo como os goblins surgiram. A que a sra. Peterson contou é, entretanto, diferente das lendas sobre os goblins e dos contos de Perrault e Grimm, os quais eram sobre personagens genéricos (BETTELHEIM, 2002). A história contada pela avó da sra. Peterson e por sua mãe era sobre uma família específica que de fato existia e que, embora fosse estranha, não o era de um jeito ruim. O leitor sabe que realmente havia algo diferente na família de Irene (a compreensão de que existia mais do que os olhos podem ver), o que reforça a declaração de Darnton (1986) – que, mesmo que as histórias contadas pelos camponeses não fossem verossímeis, elas davam outra aparência ao que era real, com elementos mágicos, por exemplo, que pudessem transmitir o que eles viviam e no que acreditavam. A sra. Peterson não sabia de que maneira a família real era especial, mas a maneira como fala disso e o fato de a história passar por gerações cria uma ideia de encantamento e mágica.

A mãe não parece mencionar as histórias sobre a família de Irene porque acha que se relaciona de alguma forma com o que aconteceu com ela tantos anos antes. Fica sugerido, porém, que a luz que irradiou do “sol” e a pomba branca que afugentou os goblins eram obra da avó de Irene. A sra. Peterson não relaciona a família da menina com essa situação explicitamente, até porque ela não viu a avó de fato. A aproximação que a mãe de Curdie parece fazer é que tanto ela quanto Irene experienciaram coisas que muitos diriam ser sonhos ou que eram impossíveis. Da mesma maneira que a sra. Peterson viu uma luz guiar uma pomba branca para afugentar os goblins, Irene via a avó que lhe dera um fio mágico.

Mesmo achando a história estranha, Curdie responde que não teria como ele duvidar de sua própria mãe, ao que ela diz que “há outras pessoas no mundo que são dignas de serem acreditadas assim como a sua própria mãe”²³⁵ (ibid, p.160), como a princesa Irene. Quando Curdie argumenta que “princesas **já** contaram mentiras assim como os outros”²³⁶ (ibid), sua mãe lhe diz que princesas como Irene não faziam isso, pois a bondade da menina não era proveniente de sua posição como princesa. A sua bondade vinha do seu coração, de sua natureza inocente. O menino sentiu-se

²³⁵ “there are other people in the world quite as well worth believing as [your] own mother”

²³⁶ “princesses **have** told lies as well as other people”

envergonhado por ter sido ríspido com a princesa e, por isso, decidiu observar as atividades dos goblins de dentro da montanha por mais algum tempo. Assim, saberia o que planejar para impedi-los de fazer algum mal à Irene.

Antes de prosseguir com a descrição do plano de Curdie, o narrador faz um tipo de interferência na narrativa que não havia feito antes. Em vez de acrescentar as suas opiniões ideológicas de forma contínua na história, sem fazer uma pausa, nessa intervenção ele cria um novo parágrafo, fazendo um adendo relacionado à maneira com que Curdie se sentia.

Aqui eu gostaria de observar, em consideração aos príncipes e princesas no geral, que é uma coisa **baixa e desprezível** se **recusar em reconhecer uma falha**, ou até mesmo um **erro**. Se uma **verdadeira princesa** fez algo errado, ela sempre ficará inquieta até que ela tenha uma oportunidade de **afastar-se desse erro** dizendo, 'Eu fiz isso; e eu queria que não tivesse feito; e eu me arrependo de tê-lo feito'. Então você consegue perceber que há motivo para suspeitar que **Curdie** não era apenas um mineiro, mas **também um príncipe**. Muitos como ele são conhecidos na história do mundo.²³⁷ (ibid, p.169)

Ao dizer que ele “deveria” fazer essa observação, o narrador deixa claro que o que vem a seguir é importante e deve ser lido com atenção para que “príncipes e princesas” não sejam julgados erroneamente. Isso se dá porque o narrador explicita ser contrário à opinião de Lootie quanto aos filhos dos mineiros, principalmente Curdie, não estarem à altura de Irene, pois ela é uma princesa. Na verdade, como o autor-modelo havia afirmado, todas as meninas são princesas, logo todos os meninos são príncipes – mas apenas o serão, como complementa o narrador, quando souberem reconhecer seus erros, e tratarem todas as pessoas com amor e bondade. Curdie, mesmo não tendo sangue real, é um nobre no ponto de vista do narrador, pois além de ser bom, ele admite que errou com Irene e que deve se desculpar. Assim como Irene elevou sua consciência espiritual a cada encontro com a avó, Curdie também passa por esse processo. Mesmo sem conhecer a avó, ele se arrepende da maneira que havia falado com Irene no instante em que saíra da casa da menina. Ele também reflete sobre a situação quando conversa com a sua mãe, pensando sobre isso com mais sensibilidade.

²³⁷ “Here I should like to remark, for the sake of princes and princesses in general, that it is a **low** and **contemptible** thing to **refuse to confess a fault**, or even an **error**. If a **true princess** has done wrong, she is always **uneasy** until she has had an opportunity of **throwing the wrongness away from her** by saying, ‘I did it; and I wish I had not; and I am sorry for having done it.’ So you see there’s some ground for suspecting that **Curdie** was not a miner only, but a **prince as well**. Many such instances have been known in the world’s history.”

Com o fim de seu comentário, o narrador conta como Curdie colocou em prática o seu plano contra os goblins. O menino começara a vigiar o jardim da casa de Irene mas, “seja porque não tomou o devido cuidado com a sua segurança, ou porque a lua já estava grande o suficiente para que o expusesse”²³⁸ (ibid, p.170) – ou, como pensamos, porque a avó tivera algo a ver com aquilo –, os guardas o encontraram e prenderam-no, machucando sua perna no processo e fazendo-o desmaiar. Infelizmente, Lootie o reconheceu, chamando-o de “mineiro insolente que foi malcriado comigo e com a princesa”²³⁹ (ibid, p.172), fazendo com que os guardas o levassem como prisioneiro sem que Irene soubesse.

Mesmo tendo alguém para cuidar de seu ferimento enquanto estava preso, Curdie ainda sentia muita dor e, por isso, tudo o que falava às pessoas que entravam em sua cela – sobre o que havia descoberto nas minas e o plano dos goblins de capturarem Irene – era visto como **alucinação**. Curdie não poderia se sentir culpado pelo que aconteceu naquela noite, afinal ele havia tentado avisar os guardas sobre o que os goblins estavam planejando – ele apenas não sabia que o plano estava sendo colocado em prática naquele momento.

Os criados da casa estranharam alguns barulhos vindos dos primeiros andares, mas os atribuíram a ratos ou então aos mineiros, cujo trabalho na montanha poderia estar perto da casa. Num momento seguinte, porém, a casa tremeu. Os goblins haviam encontrado uma entrada pela adega da casa de campo.

Curdie, dormindo na cela em que havia sido feito prisioneiro, ouviu os barulhos dos goblins e logo acordou – ou achou que tinha acordado – para auxiliar na batalha e proteger Irene. Parecia que ele havia se levantado e começado a trocar de roupa, mas na verdade ele continuava deitado, sem conseguir se mexer. Ele tentou várias vezes, mas em nenhuma foi bem-sucedido. O garoto já estava irritado por não conseguir sair, quando

[e]ntão apareceu, como ele achou, uma mão sobre a tranca da porta. Ela abriu, e, olhando para cima, ele viu uma mulher com cabelos brancos, carregando uma caixa prateada em sua mão, entrar no quarto. Ela foi até a sua cama, ele pensou, acariciou a sua cabeça e rosto com mãos macias e agradáveis, pegou o curativo em sua perna, colocou nele alguma coisa que cheirava como rosas, e então balançou as suas mãos sobre ele três vezes. Com o último aceno de suas mãos tudo sumiu, ele sentiu-se afundar no mais

²³⁸ “whether it was that he got careless of his own safety, or that the growing moon had become strong enough to expose him”

²³⁹ “young rascal of a miner that was rude to me and the princess”

profundo sono, e não lembrava de nada até que ele acordou comprometido²⁴⁰
(ibid, p.178)

Essa experiência é o terceiro momento do desenvolvimento espiritual de Curdie – os dois primeiros sendo as vezes em que ele percebera que havia tratado Irene de maneira inadequada. Se contasse para qualquer um o que havia acontecido, diriam que era um sonho, uma alucinação, ou apenas a sua imaginação. Mas o que vivera parecia real. Quando finalmente acordou e ouviu os gritos, passos apressados e o choque de armas, o menino logo colocou suas roupas e os sapatos – em cujas solas havia prendido pregos – e armou-se com uma faca ou adaga que só havia percebido naquele momento. O último andar da casa parecia um formigueiro. De alguma maneira ele conseguiu entrar no meio da multidão e começou a cantar

One, two,
Hit and hew!
Three, four,
Blast and bore!

Where 'tis all a hole, sir,
Never can be holes:
Why should their shoes have soles, sir,
When they've got no souls?
"But she upon her foot, sir,
Has a granite shoe:
The strongest leather boot, sir,
Six would soon be through.
(ibid, p.178-179)

e a cada rima ele pisava no pé de um goblin. Por algum tempo, Curdie pisou em alguns pés e esfaqueou alguns rostos, até que conseguiu chegar à rainha. Ela conseguiu segurar Curdie e tentou pisar em seu pé com o seu sapato de granito, mas o menino desviou rapidamente, e então ele mesmo pisou no pé da goblin com seus sapatos de prego. Ele não pisou, porém, no pé devidamente resistente, e sim em um pé com sapato de tecido, pois o rei, ao descobrir que a esposa tinha dedos – afinal Curdie havia roubado um de seus sapatos – ameaçou contar aos súditos se ela não usasse um sapato de tecido. A dor que a rainha sentiu a fez soltar Curdie e o menino conseguiu fugir.

²⁴⁰ “[t]hen there came, as he thought, a hand upon the lock of the door, it opened, and, looking up, he saw a lady with white hair, carrying a silver box in her hand, enter the room. She came to his bed, he thought, stroked his head and face with cool, soft hands, took the dressing from his leg, rubbed it with something that smelled like roses, and then waved her hands over him three times. At the last wave of her hands everything vanished, he felt himself sinking into the profoundest slumber, and remembered nothing more until he awoke in earnest.”

Para expulsar os goblins, o mordomo da casa convenceu os goblins que estavam na adega a experimentar os vinhos. Logo todos os goblins estavam bêbados, tornando a sua expulsão mais fácil. Quando já não havia mais nenhum goblin na casa, todos começaram a procurar por Irene, mas ela estava desaparecida. Curdie assumiu que os goblins tiveram êxito em seu plano. Determinado a recuperar Irene, Curdie sentiu algo tocar sua mão: “[f]oi um toque leve, e quando ele olhou ele não conseguiu ver nada [...] os seus dedos encostaram no fio [...] lhe ocorreu que aquele deveria ser o fio da princesa”²⁴¹ (ibid, p.184). Sem dúvida do que deveria fazer, o menino seguiu o fio, achando que ele o levaria até Irene. Esse pensamento otimista quanto à função e veracidade do fio aproxima-o da inocência de Irene.

Ao invés de levá-lo para as cavernas, Curdie é conduzido ao chalé de sua própria mãe onde, para sua surpresa, Irene estava. A primeira coisa que o menino fez foi desculpar-se por não ter acreditado nela, mas que agora não havia como ele não acreditar, pois “assim que eu estava indo para a montanha para procurá-la, eu encontrei o seu fio, e ele me trouxe até aqui”²⁴² (ibid, p.186), assim como Irene, que havia seguido o fio até a casa de Curdie após ter ouvido o barulho que os goblins faziam. Quando contou sobre a bela mulher que o havia ajudado em seu sonho, a sra. Peterson comentou que ele não estava mancando quando chegou em casa e para a surpresa de todos – menos de Irene – no local onde fora ferido só restava uma cicatriz.

‘É o que eu pensava, Curdie! Eu sabia que não era um sonho. Tinha certeza que a minha avó foi visitá-lo. – Você não sente o cheiro de rosas? Foi a minha avó que curou a sua perna, e te mandou para me ajudar.’

‘Não, Princesa Irene,’ disse Curdie; ‘Eu não fui bom o suficiente para que pudesse ajudá-la: Eu não acreditei em você. A sua avó cuidou de você sem mim.’

‘De qualquer forma ela te enviou para ajudar o meu povo [...]’²⁴³ (ibid, p.187)

O menino foi até a mina para fechar os vãos que existiam entre o local de trabalho e as cavernas dos goblins para que, quando estes abrissem o canal do rio a água inundasse as cavernas e não as minas. O temporal que estava pronto para cair

²⁴¹ “[i]t was the slightest touch, and when he looked he could see nothing. [...] his fingers came upon a tight thread. [...] it flashed upon him that this must be the princess thread”

²⁴² “just as I was going into the mountain to look for you, I got hold of your thread, and it brought me here”

²⁴³ “‘I thought so, Curdie! I was sure it wasn’t a dream. I was sure my grandmother had been to see you. –Don’t you smell the roses? It was my grandmother healed your leg, and sent you to help me.’

‘No, Princess Irene,’ said Curdie; ‘I wasn’t good enough to be allowed to help you: I didn’t believe you. Your grandmother took care of you without me.’

‘She sent you to help my people, anyhow [...]’”

iria intensificar ainda mais a força da água. Esse mesmo temporal impediu que Irene voltasse para casa naquela noite

‘Eu nunca me diverti tanto!’ disse a princesa, seus olhos cintilando e seus lindos dentes brilhando. ‘Deve ser muito divertido viver em um chalé na montanha!’

‘Isso depende de como é a sua casa de dentro,’ disse a mãe.

‘Eu sei o que a senhora quer dizer,’ disse Irene. ‘É o tipo de coisa que a minha avó diz.’²⁴⁴ (ibid, p.191)

Certamente Irene não sabia como era viver em uma casa sem luxos. Para ela, que sempre vivera em uma casa confortável, que estava sempre aquecida e com pessoas para servi-la, aquela experiência de estar em um lugar muito diferente do que estava acostumada, no meio de uma tempestade, lhe parecia divertido. Pridemore comenta que crianças têm a habilidade de “perceber coisas escondidas aos olhos dos adultos, a sua sintonia com a natureza, a energia de seu olhar, a sua capacidade de fantasiar”²⁴⁵ (PRIDEMORE, 2007, p.67) e isso faz com que Irene aprecie toda e qualquer experiência, descobrindo e aprendendo com elas.

A família Peterson, provavelmente, não devia se divertir **tanto quanto** Irene estava se divertindo, mas a inocência da menina não os incomodou pois, como ressaltou a sra. Peterson, cada um aproveita as oportunidades de acordo com o seu interior – quando se é humilde e o que importa não são as riquezas materiais, e sim o amor e a família unida, o lugar onde se vive não faz muita diferença. Romantizar a pobreza era um elemento que aparecia regularmente nas obras de MacDonald, o qual considerava as riquezas como

um obstáculo para a renúncia e o misticismo, porque pensamentos são baseados na beleza interior das pessoas [...]. Nobreza de caráter não está restrito a uma classe social, porque os pobres também podem ser nobres e a sua nobreza é julgada por critérios espirituais e emocionais, não por critérios materiais e físicos.²⁴⁶ (JARRAR, 2011, p.18)

A sra. Peterson apresenta sinteticamente esse pensamento de MacDonald quando diz que “Tudo depende de como é a sua casa de dentro”. A casa dos Peterson

²⁴⁴ “‘I never had such fun!’ said the princess, her eyes twinkling and her pretty teeth shining. ‘How nice it must be to live in a cottage on the mountain!’

‘It all depends on what kind your inside house is,’ said the mother.

‘I know what you mean,’ said Irene. ‘That’s the kind of thing my grandmother says.’”

²⁴⁵ “perceive things hidden to the adult view, her attunement to nature, the freshness of her vision, her capacity for wonder”

²⁴⁶ “an obstacle to renunciation and mysticism, because thoughts are based on the inner goodness of people [...]. Nobility of character is not bound to a definite social class because the poor can also be noble and their nobility is judged by spiritual and emotional standards, not by material and physical ones.”

é pobre, sem nenhum luxo, mas é habitada por uma família amorosa e, por isso, a nobreza deles é vista de acordo com o caráter espiritual e emocional. Irene diverte-se naquela situação porque, independentemente de ser uma nobre, o que ela tem dentro de si lhe permite admirar coisas boas.

Quando conseguiram chegar até a casa de Irene na manhã seguinte, todos surpreenderam-se e, após a menina contar tudo o que havia acontecido – principalmente sobre Curdie e como ele a havia ajudado, ela comentou sobre o beijo que havia prometido ao garoto.

‘E agora, papai rei,’ a princesa continuou, ‘eu devo dizer-lhe outra coisa. Uma noite há muito tempo Curdie afugentou os goblins e trouxe Lootie e eu sãs e salvas da montanha. E eu lhe prometi um beijo quando chegássemos em casa, mas Lootie não deixou. Eu não gostaria que o senhor desse uma bronca em Lootie, mas eu queria que o senhor lhe dissesse que uma princesa deve fazer aquilo que promete.’

‘Ela deve de fato, minha filha – a não ser que seja algo errado,’ disse o rei. ‘Pronto, dê um beijo em Curdie.’

E ao falar isso, ele a segurou até Curdie.

A princesa se abaixou, jogou seus braços ao redor do pescoço de Curdie, e beijou-lhe na boca, dizendo –

‘Pronto, Curdie! Aí está o beijo que havia prometido!’²⁴⁷ (ibid, p.194-195)

Mesmo que Lootie tivesse desaprovado a atitude de Irene, e que o próprio rei tenha dado permissão para Irene beijar o menino, não foi dada muita importância a essa situação – o beijo nunca mais é mencionado.

Durante a comemoração da volta da princesa, porém, Curdie percebeu que os goblins estavam prontos para colocar o segundo plano em prática. Todos começaram a evacuar a casa e

... antes que o último deles houvesse atravessado o pátio, atrás deles pela porta do salão principal veio uma grande onda de água turva, e quase os alcançou. Mas eles passaram em segurança pelo portão e para o alto da montanha, enquanto a correnteza passou rugindo estrada abaixo até chegar ao vale.²⁴⁸ (ibid, p.197)

²⁴⁷ “‘And now, king-papa,’ the princess went on, ‘I must tell you another thing. One night long ago Curdie drove the goblins away and brought Lootie and me safe from the mountain. And I promised him a kiss when we got home, but Lootie wouldn’t let me give it to him. I would not have you scold Lootie, but I want you to impress upon her that a princess **must** do as she promises.’

‘Indeed she must, my child – except it be wrong,’ said the king. ‘There, give Curdie a kiss.’

And as he spoke, he held her toward him.

The princess reached down, threw her arms round Curdie’s neck, and kissed him on the mouth, saying –

‘There, Curdie! There’s the kiss I promised you!’”

²⁴⁸ “before the last of them had crossed the court, out after them from the great hall-door came a huge rush of turbid water, and almost swept them away. But they got safe out of the gate and up the mountain, while the torrent went roaring down the road into the valley beneath.”

A água havia chegado até a casa pois todos haviam esquecido da entrada que os goblins fizeram até a adega. De acordo com Curdie, a água ainda iria subir, inundando a casa, então eles deveriam subir mais alto na montanha. Curdie juntou alguns guardas para buscarem os cavalos nos estábulos e, como a única maneira de tirá-los de lá era montando-os, Curdie subiu no cavalo branco do rei liderando os soldados até chegarem a um local seguro. Muitos poderiam achar um desrespeito Curdie usar o cavalo do rei. Não podemos esquecer do que foi frisado em diversas partes da obra e da análise: que a real nobreza não é relacionada ao status social, e sim ao que existe no coração. O uso do cavalo branco pelo garoto era a evidência de que ele era espiritualmente superior a muitos homens que, pela sociedade, eram considerados parte da nobreza. Percebendo o potencial do garoto, o rei chama Peter e a sra. Peterson, dizendo-lhes que gostaria de levar Curdie consigo como guarda. Mesmo com seus pais animados com a ideia, o menino recusa a oferta do rei, dizendo-lhe que não poderia deixar seus pais.

‘É isso mesmo, Curdie!’ exclamou a princesa. ‘*Eu* não aceitaria se eu fosse você.’

O rei olhou para a princesa e então para Curdie, com um brilho de satisfação em seu rosto.

‘Eu também acho que você está certo, Curdie,’ ele disse, ‘e eu não vou pedir de novo. Mas eu gostaria de ter a chance de fazer algo por você um dia.’

‘Vossa Majestade já me permitiu servi-lo,’ disse Curdie.

‘Mas, Curdie,’ disse sua mãe, ‘porque você não irá com o rei? Nós podemos nos virar bem sem você.’

‘Mas eu não posso me virar sem vocês,’ disse Curdie.²⁴⁹ (ibid, p.200).

Antes de partir, o rei ordenou aos seus criados que ouvissem o que Curdie dissesse, indicando que o rei também via o menino como um nobre. A água continuou correndo pelo vale da montanha – com vários corpos de goblins boiando – e na casa. Após um desvio ser feito para que todos pudessem entrar na casa novamente, foram encontrados vários goblins mortos na adega, inclusive a rainha, cujo sapato de granito ainda estava preso em seu pé. De acordo com o narrador, alguns goblins e seus animais de estimação conseguiram escapar da inundação. O que ele diz sobre esse goblins é interessante:

²⁴⁹ “‘That’s right, Curdie!’ cried the princess. ‘I wouldn’t if I was you.’

The king looked at the princess and then at Curdie, with a glow of satisfaction on his countenance.

‘I too think you are right, Curdie,’ he said, ‘and I will not ask you again. But I shall have a chance of doing something for you some time.’

‘Your Majesty had already allowed me to serve you,’ said Curdie,

‘But, Curdie,’ said his mother, ‘why shouldn’t you go with the king? We can get on very well without you.’

‘But I can’t get on very well without you,’ said Curdie.”

... a maioria deles logo fugiu daquela parte do país, e a maioria daqueles que ficaram se tornaram mais agradáveis, e na verdade ficaram bem parecidos com os Duendes Escoceses. Seus crânios amoleceram assim como os seus corações, e seus pés endureceram, e aos poucos eles foram ficando mais amigáveis com os habitantes da montanha e até mesmo com os mineiros. Mas estes não tinham dó das criaturas dos goblins que aparecessem em seu caminho, até que com o tempo eles todos desapareceram.²⁵⁰ (ibid, p.203)

Assim como a Irlanda possui os Leprechauns, os “Scotch Brownies” eram seres mágicos da Escócia, parecidos com duendes. De acordo com as lendas, sua natureza era boa e eram conhecidos por aparecerem de noite para ajudar quem precisava. Algumas vezes, porém, eles pregavam peças inofensivas enquanto as pessoas dormiam. Como eles não se deixavam ser vistos, apenas aqueles que possuíssem alguma habilidade espiritual eram capazes de vê-los (COX, 1892). Embora os goblins tenham melhorado de comportamento, o mesmo não poderia ser dito sobre seus animais de estimação. Durante a sua evolução no subterrâneo, os goblins cresceram intelectualmente, enquanto que seus animais tornaram-se mais bestiais, embora ainda mantivessem os instintos de suas espécies ancestrais. Sua “decadência” quanto à vivência social impediu que seu comportamento melhorasse após a inundação das minas. Mesmo que os animais dos goblins tivessem uma vida mais triste que a dos próprios donos, no final eles não conseguem se desenvolver a ponto de viver em sociedade.

²⁵⁰“ ... most of them soon fled that part of the country, and most of those who remained grew milder in character, and indeed became very much like the Scotch Brownies. Their skulls became softer as well as their hearts, and their feet grew harder, and by degrees they became friendly with the inhabitants of the mountain and even with the miners. But the latter were merciless to any of the *cob's creatures* that came their way, until at length they all but disappeared.”

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das características predominantes na obra de George MacDonald, seja nos romances, contos de fadas, ensaios ou sermões, é o apreço pela qualidade “childlike”, ou seja, a inocência infantil. Para o autor, aqueles que eram inocentes como uma criança conseguiam enxergar possibilidades de aprendizagem em elementos da imaginação que a razão não conseguia explicar. Através da subjetividade, da irracionalidade e da imaginação, esses indivíduos estariam mais próximos de uma verdade que ultrapassa os conhecimentos já enraizados na sociedade pela ciência, como MacDonald explica no ensaio “The Imagination”: “nós ousamos afirmar que a imaginação verdadeira, inocente e humilde tem tal unidade com as leis do universo que ela possui em si mesma uma compreensão sobre a própria natureza das coisas”²⁵¹ (MACONALD, 1893, p.13).

A valorização do irracional em detrimento do racional foi uma marca do período romântico europeu (séculos XVIII e XIX), que adotou temas relacionados ao sentimentalismo, à natureza e à infância. MacDonald atribui a característica inocente da criança baseando-se na passagem bíblica em que Jesus diz que as crianças têm acesso ao Reino de Deus. A associação da pureza e inocência desses indivíduos com os ensinamentos cristãos leva MacDonald à busca dessa essência infantil – aberta para as experiências propiciadas pelo seu pensamento imaginativo, que transcende a razão –, incentivando todos a almejem alcançar essa inocência. Para ele, todos que fossem inocentes, nesse sentido, seriam recebidos por Deus após a morte.

Diferentemente dos contos de fadas tradicionais que abordavam explicitamente temas virtuosos e moralistas, como os de Charles Perrault e dos irmãos Grimm, os livros de MacDonald voltados especialmente, mas não exclusivamente, para o público infantil, não seguiam a mesma estrutura moralizante de Perrault e Grimm. As histórias de MacDonald, embora apresentassem moralidades e valores, não o faziam associando-os a recompensas, afastando-se, nesse aspecto, da estrutura rígida dos contos tradicionais – as quais relacionavam as boas ações com gratificações e um “final feliz”. Em outras palavras, a compreensão do leitor quanto à moral da história não era guiada para uma única interpretação possível, e sim para aquela que o próprio

²⁵¹ “we dare to claim for the true, childlike, humble imagination, such an inward oneness with the laws of the universe that it possesses in itself an insight into the very nature of things.”

leitor pudesse entender a partir de suas experiências. Temos nos diálogos entre o Sr. Editor e os ouvintes, nos comentários do narrador e em falas da tetravó e da mãe de Curdie as indicações do que pode vir a formar a moral da obra.

Como apontamos neste trabalho, MacDonald – assim como outros autores da época vitoriana, como Charles Dickens, e autores americanos, como Mark Twain – também fazia de seus livros uma ferramenta de críticas ao governo, à sociedade, à economia... Não apenas a essas instâncias, MacDonald questionava ainda a importância dada às ciências, principalmente à convicção da sociedade de que a verdade era proveniente unicamente da ciência.

Já dissemos que o autor via a verdade na palavra de Deus e que a inocência infantil permitia às crianças ver essa verdade. Durante o período vitoriano, a inocência das crianças era adequada até uma certa idade, quando elas ainda ficavam exclusivamente em casa, recebendo cuidados especiais. A partir do momento que iam para a escola ou eram enviadas para outras famílias para serem educadas, os elementos atrelados à sua visão pura – imaginação, fantasia, liberdade – começavam a ser substituídos pelo pensamento racional. Elas deixavam de ver a verdade que a imaginação permitia para aceitar a verdade científica.

Relacionamos várias vezes a inocência infantil com o cristianismo, afinal essa era a visão de George MacDonald. Embora *A princesa e o goblin* possa ser lido a partir de um viés religioso, essa leitura não é obrigatória. Podemos adotar alguns elementos que provêm do pensamento religioso de MacDonald, como a verdade, a imaginação e a razão, mas não necessariamente no mesmo sentido que o autor as concebe.

Durante a narrativa de *A princesa e o goblin* (1872), percebe-se o desenvolvimento e amadurecimento da natureza inocente da princesa Irene, permitindo-lhe ver o que outros não conseguem. Há um processo de passagem semelhante com o mineiro Curdie. A diferença é que a visão de Irene já era inocente, enquanto que Curdie – talvez por ser mais velho que a menina e por sua infância ter sido substituída pelo trabalho nas minas – está entre a imaturidade e a inocência. Todas as atitudes de Irene levam a perceber que o seu nível de “childlikeness” é mais elevado que dos outros personagens. Enquanto Lootie menospreza Curdie por ele ser apenas um mineiro, Irene o descreve não a partir de seu status social, e sim de seu caráter: ele a havia salvo e acompanhado em segurança até em casa, então ele era bom. A gentileza de Irene para com a natureza também é um elemento considerado

por MacDonald como parte da natureza infantil: Irene falava com as flores, elogiava-as e as deixava viver. A menina compreendia que, para apreciar algo, não era necessário tê-lo, logo ela não arrancava as flores, e sim as preservava. Quando a avó explica que, mais do que ser compreendido, compreender era essencial, Irene percebe que ela não deveria ficar brava nem com Lottie nem com Curdie por não acreditarem na avó; cada um vê aquilo para o que está pronto para ver.

Por um lado, a análise apresentou diversos elementos que aproximam *A princesa e o goblin* dos contos de fadas clássicos. Por outro, pode-se perceber que esses mesmos elementos em comum também são características diferenciadoras. Como muitos contos de fada, MacDonald também escolheu escrever sobre uma princesa. Irene, porém, não é uma personagem passiva e plana; ao contrário, percebe-se o seu desenvolvimento ao longo da trama. Além disso, enquanto as princesas de Perrault e dos Grimm são salvas pelo herói/príncipe, Irene também tem a oportunidade de salvar Curdie, da mesma forma que ele a salvara anteriormente. Para que o reino fique em paz, é necessário que exista um trabalho em conjunto entre Irene e Curdie: o menino só pode ajudar a expulsar os goblins da casa da princesa e a evitar que as criaturas alagassem o vale porque Irene o salvara de sua prisão subterrânea. Essa união de forças entre o elemento feminino e o masculino não existia nos contos tradicionais.

Outra característica que aproxima e ao mesmo tempo afasta a obra aqui analisada dos contos de fadas é a personagem mágica ou sobrenatural: a fada madrinha nos contos e a tetravó em *A princesa e o goblin*. As duas entidades aparecem em momentos de aflição, como a impossibilidade de ir ao baile, em “Cinderela”, ou o medo de estar perdida em meio a tantas escadas e corredores, como ocorreu com Irene. Tanto a fada madrinha como a avó auxiliam as princesas, mas nos contos de fadas, a fada entrega a solução, enquanto que a avó de Irene a faz **chegar até a solução**, a partir de diálogos e argumentações – reforçadas pela experiência da avó. A resposta aparece em um processo de ensino e aprendizagem, e não fácil e imediatamente.

A princesa e o goblin também aborda temas sociais presentes nos contos de fadas, como a situação desumana a que os goblins são submetidos, levando-os ao ódio pelos humanos e a uma revolta, e também as dificuldades materiais por que a família de Curdie passa, como nem sempre conseguir acender o fogo em uma noite fria e chuvosa, ou a necessidade de que não apenas o pai, mas o filho também

trabalhe para sustentar a família, ou ainda a falta que a mãe sente de roupas mais quentes.

Neste trabalho, evidenciamos a fortuna crítica de George MacDonald, bem como a importância de elementos presentes no manuscrito e no original de *A princesa e o goblin* e a análise da obra de um ponto de vista pouco abordado pelos pesquisadores de MacDonald – a questão da Natureza em detrimento da religião. Embora tenhamos abrangido diversos temas, parece-nos importante que pesquisas futuras venham a tratar também do lugar que MacDonald, e principalmente *A princesa e o goblin* ocupam no sistema literário brasileiro: sua recepção, via texto original e tradução, e sua circulação.

A narrativa da obra está situada em um universo distante do brasileiro – o qual não tem uma tradição própria de contos de fadas, com reis e rainhas, príncipes e princesas, madrastas más e gigantes que comem crianças. Como propõem Diana L. Corso e Mário Corso, esse distanciamento, porém, não diminui o interesse da criança por essas histórias. Como os autores escrevem no livro *Fadas no divã: Psicanálise nas histórias infantis*, a criança é

sempre aberta a todas as possibilidades da existência e capaz de identificar-se com as personagens mais bizarras e as narrativas mais extravagantes. Como a criança ainda não delimitou as fronteiras entre o existente e o imaginoso, entre o verdadeiro e o verossímil (...), *todas as possibilidades de linguagem lhe interessam* para compor o repertório imaginário de que ela necessita para abordar os enigmas do mundo e do desejo. (CORSO; CORSO, 2007, p.17)

No Brasil, o público-leitor – infantil e adulto – é um grande consumidor de produtos provenientes dos contos de fadas europeus, desde as histórias originais, aos filmes *hollywoodianos* com enredos adultos, como o filme *Branca de Neve e o Caçador* (2012), até livros de escritores brasileiros que reinventam os contos clássicos, por exemplo *Princesa Adormecida* (2014) da escritora Paula Pimenta (FERREIRA, 2016; COBRA JUNIOR, 2016) ou ainda narrativas clássicas como *Reinações de Narizinho* (1932) e *O Picapau Amarelo* (1939), de Monteiro Lobato. Com base no que se sabe quanto ao consumo desse tipo de material no Brasil, não parece equivocado afirmar que *A princesa e o goblin* seria uma obra bem aceita pelo público leitor brasileiro, primeiramente pelas crianças e, eventualmente pelos adultos. MacDonald influenciou diversos autores amplamente conhecidos e lidos no Brasil, como Lewis Carroll, C.S. Lewis e J.R.R. Tolkien. Leitores das obras desses autores certamente encontrariam semelhanças em *A princesa e o goblin* como: Irene e Alice, de Carroll, conversando

com as flores; Irene e Lúcia, de Lewis, muito perspicazes e gentis; uma terra habitada por homens e goblins e a Terra Média com humanos, elfos, gnomos e orcs, de Tolkien.

Embora a tradução e publicação dessa obra no Brasil já seja um ganho, a sua leitura hoje é limitada, visto o número e o preço de exemplares para a venda, e, além disso, a tradução não faz jus à versão original. Como mostramos no segundo capítulo, com a análise do manuscrito e da edição da editora David McKay Company, há momentos em que a narrativa é interrompida por um leitor-modelo, o qual questiona o autor-modelo quanto às suas escolhas, à maneira de narrar e o próprio enredo da narrativa. Essas interrupções são ricas tanto para uma compreensão mais ampla da história quanto para uma aproximação entre o que o leitor-empírico e o leitor-modelo pensam.

Os problemas com a tradução não residem apenas na omissão dos diálogos entre autor e leitor modelos, mas também nas escolhas quanto ao vocabulário que, muitas vezes, são literais e não cabem de maneira orgânica na narrativa. Tomemos como exemplo uma das maneiras com que o povo se refere aos goblins – *cob* – também não foi, segundo a nossa opinião – a melhor escolha. Em português, o substantivo *cob* pode ser espiga ou sabugo (de milho), e essa foi a tradução que Litvak escolheu – e que não vemos como pode ser relacionada aos goblins. De acordo com o dicionário online Merriam-Webster, um dos significados da palavra *cob* é “uma massa, pilha ou monte redondo”²⁵² (MERRIAM-WEBSTER, [2019]). Durante a narrativa, uma das maneiras utilizadas pelos personagens para descrever a forma dos goblins – logo antes de descobrir o que eram – era como um monte de terra, ou uma grande pilha de pedras. A partir da definição sugerida pelo dicionário, uma sugestão para a tradução de *cob* seria “cabeço” – pois se refere à parte superior e arredondada de montanhas, além de fazer referência à cabeça, parte do corpo mais resistente dos goblins.

Entendemos que uma nova tradução e edição brasileira de *A princesa e o goblin* seria bem-vinda para ampliar as opções de leitura daqueles que se interessam por histórias longínquas de reinos distantes e para apresentar aos leitores um conto de fadas distinto dos tradicionais que, em vez de impor uma moral, torna a própria leitura um espaço de desenvolvimento gradual, onde valores são sugeridos e o leitor apreende aquilo que **consegue**. Curdie, a princípio, não conseguia compreender o

²⁵² “rounded mass, lump, or heap”

que Irene queria dizer com a tetravó e seu fio mágico, mas as situações a que foi exposto e as experiências que viveu o ajudaram a entender o que Irene lhe falara. As obras de MacDonald permitem que o leitor passe por um processo de compreensão, da mesma maneira que a avó de Irene faz: algumas informações são postas pelo narrador enquanto que outras são mantidas em segredo, seja porque o narrador não as conhece, seja porque o momento para contá-las ainda não é o certo. O leitor empírico beneficia-se desse movimento (o de saber, mas, em seguida, ver-se em meio a dúvidas), incentivando o pensamento imaginativo e crítico de modo ativo, diferentemente do estado majoritariamente passivo promovido pelos contos de fadas tradicionais.

A princesa e o goblin oferece, assim como outras histórias, o ensinamento de valores, mas principalmente, permite a reflexão quanto à aquisição desses valores, além da formação de uma percepção mais ampla do próprio processo de amadurecimento, seja de crianças ou adultos, inocentes ou imaturos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABERDEENSHIRE COUNCIL. Disponível em: <https://www.aberdeenshire.gov.uk/>. Acesso em: jan. de 2019.

ALVARENGA, L.A. de. **Entre a noite e o dia: uma tradução comentada de contos de fada de George MacDonald**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Guanabara, 1975.

BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. Trad. Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 16ª ed., 2002.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. São Paulo: Paulinas Editora, 2011, 1504p.

BLAKE, P. What's in a name? Your link to the past. 2011. Disponível em: http://www.bbc.co.uk/history/familyhistory/get_started/surnames_01.shtml. Acesso em: jan. de 2019.

BLAKE, W. **Songs of innocence**. London and New York: John Lane Publisher, 1802.

BLOOM, H. (org.). **Contos e Poemas para crianças extremamente inteligente de todas as idades**: Primavera. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BOWUSMA, W. J. Calvinism. 1998. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Calvinism>. Acesso em: jan. de 2019.

BRACEY, M.S. George MacDonald: life, works, legacy. 2014. Disponível em: <http://www.helwysocietyforum.com/george-macdonald-life-works-legacy/>. Acesso em: jan. de 2019.

BRITISH LIBRARY (United Kingdom). **Tommy Thumb's Pretty Song Book**. Disponível em <https://www.bl.uk/collection-items/tommy-thumbs-pretty-song-book> . Acesso em: Jan. de 2019.

BURLESON, W. How to kiss Calvinism goodbye. 2013. Disponível em: <http://blogs.christianpost.com/guest-views/how-to-kiss-calvinism-goodbye-16508/>. Acesso em: Jan. de 2019.

BURTON-HILL, C. **The dark side of nursery rhymes**. 2015. Disponível em <http://www.bbc.com/culture/story/20150610-the-dark-side-of-nursery-rhymes> . Acesso em: jan. de 2019.

CADEMARTORI, Ligia. **O que é literatura infantil**. Coleção Primeiros Passos, 2ºed, Editora Brasiliense, São Paulo, 2010.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. **A literatura infantil: visão histórica e crítica**. 4º ed. São Paulo: Global, 1985.

CASTRO, A. Qual é o preço médio dos livros de ficção e não ficção? 2018. Disponível em <https://labpub.com.br/qual-e-o-preco-medio-dos-livros-de-ficcao-e-nao-ficcao/>. Acesso em: fev. de 2019.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva... [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 5ªed, 1991.

COBRA JUNIOR, N. Conto de fadas para adultos. 2016. Disponível em: <https://nunocobrajr.com.br/conto-de-fadas-para-adultos/>. Acesso em: jan. de 2019.

COELHO, N. N. **O conto de fadas**. Símbolos mitos arquétipos. São Paulo: DCL, 2003.

COLASSANTI, M. **Marina Colasanti e o Tempo nos contos de fada**. 2017. (3:09). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DGIlljoyKibE>. Acesso em: fev. de 2019.

COLLODI, C. **As aventuras de Pinóquio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2ª ed., 2012.

CORSO, D.L.; CORSO, M. *Fadas no divã: Psicanálise nas histórias infantis*. – Dados Eletrônicos – Porto Alegre: Artmed, 2007.

CORTEZ, C.Z. As representações da infância na Idade Média. *In: JORNADA DE ESTUDOS ANTIGOS E MEDIEVAIS*.09, 2011, Maringá. **Anais [...]**. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2011. Disponível em: <http://www.ppe.uem.br/jeam/anais/2011/pdf/comun/03018.pdf> . Acesso em: dez. de 2019.

COX, P. The Origin of the “Brownies”. *The Ladies’ Home Journal*. Vol. 9, 1892, p. 8. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015012341577;view=1up;seq=459>. Acesso em: set. de 2018.

CREED, D. Connecting Dimensions: Direction, Location, and Form in the Fantasies of George MacDonald. *North Wind: A Journal of George MacDonald Studies*. Vol.33, Art.1, 2014, p.1-20. Disponível em: <https://digitalcommons.snc.edu/northwind/vol33/iss1/1/>. Acesso em: set. de 2018.

DARNTON, R. **O grande massacre dos gatos, e outros episódios da história cultural francesa**. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DICKENS, C. **David Copperfield**. São Paulo: Cosac Naify, 1º ed eletrônica, 2014.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura**: uma introdução. Trad. W. Dutra. 5º ed, São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECA, Estatuto da Criança e do Adolescente. Lei n. 8.069, de 13 de julho de 1990, Lei n. 8.242, de 12 de outubro de 1991. 3º ed, Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2001.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EMERSON, R. W. **Nature**: an essay. London: Henry G. Bohn, 1832.
ESTANTE VIRTUAL. **A princesa e o goblin**. [S.l.] [2019?]. Disponível em: <https://www.estantevirtual.com.br/livros/george-macdonald/a-princesa-e-o-goblin/2925585422?q=a+princesa+e+o+goblin>. Acesso em: Jan. de 2019.

FERGUSON, L. Preacher and Patriot: George MacDonald as a Scottish novelist. *North Wind: a journal of George MacDonald Studies*. Vol. 11, Art. 4, 1992, p.25-34.

Disponível em: <https://digitalcommons.snc.edu/northwind/vol11/iss1/4/>. Acesso em: set. de 2018.

FERREIRA, A. B. de H. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa**. 3° ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, A.L. 10 Livros e 1 contos inspirados em contos de fadas. 2016. Disponível em: <http://www.mademoisellelovesbooks.com/2016/05/10-livros-1-conto-inspirados-em-contos-de-fadas.html>. Acesso em: Fev. de 2019.

FISHER, J. Reluctantly Inspired: George MacDonald and J.R.R. Tolkien. *North Wind: a journal of George MacDonald Studies*. Vol.25, Art. 8, 2006, p.113-120.

FREITAS, L. Teoria evolutiva de Darwin e o contexto histórico. *Revista Bioikos*. Campinas, Vol. 2, No.1, p.55-62, 1998.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*. São Paulo, No. 53, p.166-182, 2002.

GEORGE, C. E. **Identity and the children's literature of George MacDonald**. 76 f. Masters Dissertation (Masters in Arts and Social Sciences) – Faculty in Arts and Social Sciences, University of Stellenbosch, 2015.

GIA. Gemological Institute of America. Opal history and lore. Disponível em: <https://www.gia.edu/opal-history-lore>. Acesso em: Fev. de 2019.

GILLIES, M. A. **The professional literary agent in Britain, 1880-1920**. Toronto: University of Toronto Press, 2007.

GOOD READS. **The princess and the goblin – editions**. [S.l.] [2019?]. Disponível em :
<https://www.goodreads.com/work/editions/3193161?utf8=%E2%9C%93&sort=date_published&filter_by_format=Paperback>. Acesso em: jan. de 2019.

GRIMM, J.; GRIMM, W. **Contos maravilhosos infantis e domésticos**. Trad. Christine Rohrig. 1° ed. São Paulo: CosacNaify, 2012.

HEINS, Ethel L. "Go and catch a falling star": What *is* a good children's book? *The Horn Book Magazine*. Vol. 11, No. 4, 1982, p.13-19.

HEWINS, C. M. "The history of children's books". *The Atlantic Monthly*. Vol. LXI, No. CCCLXIII, 1888, p. 112-126.

HICKS, T. The Five Points of Calvinism and Covenant Theology. Disponível em: <https://founders.org/2016/06/30/the-five-points-of-calvinism-and-covenant-theology/>. Acesso em: jan. de 2019.

HOBBSAWN, E. *Da Revolução Industrial inglesa ao imperialismo*. Trad. D. M. Garschagen. 5° ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

HOOD, T. **Fairy Realm**: A Collection of the Favourite Old Tales Told in Verse. London: Ward, Lock, And Tyler, 1865.

HORNBY, A.S. **Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English**. Oxford: Oxford University Press, 8thed, 2010.

HUGHES, K. Gender roles in the 19th century. 2014. Disponível em: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/gender-roles-in-the-19th-century>. Acesso em: jan. de 2019.

HUNT, Peter. **Crítica, Teoria e Literatura Infantil**. Trad. Cid Knipel. São Paulo, Editora Cosac Naify, 2010.

INGHAM, T. George MacDonald: an original thinker. *Knowing and doing: C. S. Lewis Institute*. Fall 2009, p.1, 9-14

INTERNET ARCHIEVE. Disponível em: <https://archive.org/>. Acesso em: Jan. de 2019.

JARRAR, O. Language, ideology, and fairy tales: George MacDonald's fairy tales as a social critique of Victorian norms of sexuality and sex roles. *North Wind: A journal of George MacDonald's studies*. Vol.28, Art.3, 2009, p.33-49

_____. Children's fiction discourse analysis: the critique of Victorian economics in George MacDonald's *The Princess and Curdie*. *North Wind: A journal of George MacDonald Studies*. Vol.29, Art.5, 2010, p.52-65.

_____. MacDonald's fairy tales and fantasy novels as a critique of Victorian middle-class ideology. *North Wind: A journal of George MacDonald Studies*. Vol.30, Art.2, 2011, p.13-24.

JOUVE, V. **A leitura**. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

KEATING, K. **Should (or Can) Babies Be Baptized?** Disponível em <https://www.catholic.com/magazine/online-edition/should-or-can-babies-be-baptized> . Acesso em: Jan. de 2019.

KING, D. The Childlike in George MacDonald and C. S. Lewis. *Mythlore: A Journal of J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoetic Literature*. Vol.12, No.4, 1986, p.17-22.

L'ENGLE, Madeleine. Defining a good children's book: believing impossible things. *The Horn Book Magazine*. Vol. 11, No. 4, 1982, p.30-31.

LAJOLO, Marisa.; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira: História & Histórias**. 6ªed, Editora Ática, São Paulo, 2007.

LEWIS, C. S. **George MacDonald: an anthology, 365 readings**. New York: Simon & Schuster, 2001.

_____. **A sketch of love: a study in medieval traditions**. New York: Harper Collins, 2013.

LILLYMAN, W.J. Fouqué's "Undine". *Studies in Romanticism*. Vol. 10, No.2, 1971, p.94-104.

LOBATO, M. **A Barca de Gleyre**. 2 v. São Paulo: Brasiliense, 1951.

LOUSADA, E.G.; ROCHA, S.M. (org.). **Gêneros textuais no ensino e na aprendizagem das línguas: dos estudos teóricos às práticas didáticas**. Curitiba: Editora Appris, 2018

MACDONALD, G. **Unspoken Sermons**. London: Alexander Strahan, Publisher, 1867.

_____. **What's mine's mine**. Boston: D. Lothrop & Company, 1886. Disponível em: <https://archive.org/details/whatsminesmine00macdgoog>. Acesso em: Nov. de 2018.

_____. **Robert Falconer**. New York: George Routledge and Sons. 1870. Disponível em: <https://archive.org/details/robertfalcon00macduoft>. Acesso em: jan. de 2019.

_____. **The hope of the Gospel**. New York: D. Appleton and Company. 1892. Disponível em: <https://archive.org/details/hopeofgospel00macd/page/n6>. Acesso em: jan. de 2019.

_____. **A dish of Orts: Chiefly papers on the Imagination, and on Shakespeare**. London: S. Low, Marston. 1893. Disponível em: <https://archive.org/details/dishofortschiefl00macduoft/page/n10>. Acesso em: jan. de 2019.

_____. **The princess and the goblin**. Aberdeenshire Council. Disponível em: <https://online.aberdeenshire.gov.uk/apps/ebooks/the%20princess%20and%20the%20goblin/index.htm> >. Acesso em: Nov. de 2018.

_____. **The princess and the goblin**. Philadelphia: J.B. Lippincott & Co: 1872. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=e749AAAAYAAJ&pg=GBS.PP6>. Acesso em: jun. de 2018.

_____. **The princess and the goblin**. London and Glasgow: Blackie & Son Limited, 1911. Disponível em: <https://archive.org/details/princessgoblin00macd2>. Acesso em: jun. de 2018.

_____. **At the back of the North Wind**. Philadelphia: David MacKay Publisher, 1919. Disponível em: <https://archive.org/details/atbackofnorthwin00macd>. Acesso em: Nov. de 2018.

_____. **The princess and the goblin**. Philadelphia: David McKay Publisher, 1920. Disponível em: <https://archive.org/details/princessgoblin00macd>. Acesso em: jun. de 2018.

_____. **The light princess and other fairy tales**. United States of America: Penguin Classics, 1999.

_____. **A princesa e o goblin**. Trad. Keila Litvak. São Paulo: Landy, 2003.

_____. **The princess and the goblin**. Great Britain: Puffin Classics, 2016.

MAIA, E.D.; MEDEIROS, T. de A. A teoria da evolução: as dificuldades encontradas na relação ensino-aprendizagem. *In: IX ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO EM CIÊNCIAS*. 11, 2013, Águas de Lindóia. **Atas [...]** Águas de Lindóia, IX ENPEC, 2013. Disponível em: <http://www.nutes.ufrj.br/abrapec/ixenpec/atas/resumos/R1132-1.pdf>. Acesso em: Jan. de 2019.

MALARTE-FELDMAN, C. L. The challenges of translating Perrault's *Contes* into English. *Marvels & Tales*, v. xii, n. 1, 1999, p.184-187. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/41388542?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: dez. de 2018.

MARTINS FONTES PAULISTA (editora). Disponível em: <https://www.martinsfontespaulista.com.br>. Acesso em: fev. de 2019.

MET MUSEUM. **Madonna and child**. 2004. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2004.442/>. Acesso em: Jan. de 2019

MILL, J. S. **On liberty and the subjection of women**. New York: Henry Holt and Company, 1895.

MURRAY, C; ROGERS, E; SMITH, J. W. (Ed.). **The Golden Age: Nostalgia in Word and Image**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2016.

NIKOLAJEVA, M. The development of children's fantasy. *In: The Cambridge companion to fantasy literature*. Ed. Edward James; Farah Mendlesohn. United Kingdom: Cambridge University Press, 2012.

NOVALIS. **Philosophical Writings**. Translated and edited by Margaret M. Stoljar. New York: State University of New York Press, 1997.

_____. **Notes for a Romantic Encyclopaedia**. Translated, edited, and with an introduction by David W. Wood. Albany: State University of New York Press, 2007.

OAKLEY, M. **Introduction: Good Words for the Young and Alexander Strahan**. Disponível em <http://www.victorianweb.org/periodicals/gwfty/oakley.html> . Acesso em: jan. de 2019.

PARTRIDGE, M. **George MacDonald's theology**. 2013. Disponível em <http://www.george-macdonald.com/articles/theology.html>. Acesso em: Dez. de 2018.

PETZOLD, D. Beast and monsters in MacDonald's fantasy stories. *North Wind: a journal of George MacDonald Studies*, Vol.14, 1995, p.4-21

PERRAULT, C. **Contes en prose et en vers**. Paris: Librairie de la Bibliothèque Nationale, 1886.

PRICKETT, S. **Victorian fantasy**. Waco: Baylor University Press, 2nd ed, 2005

PRIDMORE, J. **Transfiguring fantasy**: spiritual development in the work of George MacDonald. 273 f. Tese de Doutorado – Instituto de Educação, Universidade de Londres, Londres, 2000.

_____. George MacDonald's estimate of childhood. *International Journal of Children's Spirituality*. Vol.12, no.1, 2007, p.61-74.

PROPP, V. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. Trad. R.C. Abílio; P. Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Waco: Baylor University Press, 2005.

REIS, R. H. **George MacDonald**. New York: Twayne Publishers, 1972.

ROUSSEAU, J.J.. **Emílio ou da Educação**. Trad. Sérgio Milliet. 3^o ed, São Paulo: Editora Difel, 1979.

RUSSELL, D.L. **Literature for children**: a short introduction. 6^oed, New Jersey: Pearson Education Inc., 2015

SANDRONI, P. (Coord.). **Novíssimo dicionário de economia**. São Paulo: Best Seller, 1999.

SCHLICKE, P. **Popular culture and the impact of industrialization**. 2014. Disponível em <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/popular-culture-and-the-impact-of-industrialisation> .Acesso em: fev. de 2019.

SCHMITZ, K. The transformation from Law to Spirit in The Princess and The Goblin. *North Wind: A Journal of George MacDonald Studies*, Vol.34, Art.3, 2015, p.58-68.

SCHROCK, C. From Child to Childlike: The Cycle of Education in Novalis and George MacDonald. *North Wind: A Journal of George MacDonald Studies*. V.25, artigo 5, 2006, p.58-76.

SEPER, C. **C.S. Lewis called him master**. 2011. Disponível em <http://georgemacdonald.info/>. Acesso em: Jan. de 2019.

SPINOZA, B. de. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

STEPHENS, J. **Language and Ideology in Children's Fiction**. London & New York: Longman, 1992

TATAR, Maria (Org). **Contos de fadas**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. 2° ed. com. e il. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

TODOROV, T. **A literatura em perigo**. Trad. C. Meira. 5° ed, Rio de Janeiro: DIFEL, 2014.

TRÉMADEURE, S.U. **Contes de ma mère l'oie** : dédiés aux grands et aux petits enfants. Paris : J. Bréauté Editeur ; Aubert et Compagnie, 1842.

TSO, A. W. B. Transgression in the Gender Representation in MacDonald's Princess Books. *International Journal of Early Childhood*. Vol.39, No.2, 2007, p.11-20.

TWAIN, M. **A Connecticut yankee in King Arthur's court**. New York and London: Harper & Brothers Publishers, 1889.

USREY, M. A Nostalgic Image of Childhood: NancyRuth Patterson's The Christmas Cup. *The Image of the Child: Proceedings of the 1991 International Conference of The Children's Literature Association*. Michigan: The Children's Literature Association, 1991.

WARNER, Marina. **From the beast to the blonde**: on fairy tales and their tellers. New York: The Noonday Press, Farrar, Straus and Giroux. 1994.

WATT, I. **A ascensão do Romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEST, E. G. Literacy and the Industrial Revolution. *The Economic History Review*. Vol. 31, No.3, 1978, p.369-386.

WORDSWORTH, W. **Poems**. Vol. 1. London: Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1815.

ZAHND, B. **George MacDonald's Spiritual Journey (And Mine Too)**. 2015. Disponível em <https://brianzahnd.com/2015/07/george-macdonalds-spiritual-journey-and-mine-too/#more-4728> . Acesso em: jan. de 2019.

ZILBERMAN, R. **A literatura infantil na escola**. 11° ed. São Paulo: Global, 2003.

ZIPES, J. (org.). **Victorian fairy tales: the revolt of the fairies and elves**. New York & London: Routledge, 1987.