



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS: LÍNGUA INGLESA**

JORGE ALVES PINTO

**ENTRE PÁSSAROS E HUMANOS:
HUMANIZAÇÃO E TRAGICIDADE EM CONTOS
DE OSCAR WILDE**

CAMPINA GRANDE - PB

2020

JORGE ALVES PINTO

**ENTRE PÁSSAROS E HUMANOS:
HUMANIZAÇÃO E TRAGICIDADE EM CONTOS
DE OSCAR WILDE**

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Letras - Língua Inglesa do Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras – Língua Inglesa.

Orientador: Professor Dr. Suênio Stevenson Tomaz da Silva.

Coorientadora: Professora Dr^a Danielle Dayse Marques de Lima

CAMPINA GRANDE - PB

2020

P659e

Pinto, Jorge Alves.

Entre pássaros e humanos: humanização e tragicidade em contos de Oscar Wilde / Jorge Alves Pinto. - Campina Grande, 2020.

73f. : il. Color

Monografia (Licenciatura em Letras - Língua Inglesa) - Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2020.

"Orientação: Prof. Dr. Suênio Stevenson Tomaz da Silva, Profª Dra. Danielle Dayse Marques de Lima".

Referências.

1. Literatura Inglesa. 2. Oscar Wilde. 3. Contos. 4. Tragicidade. 5. Catarse. 6. Humanização. I. Silva, Suênio Stevenson Tomaz da. II. Lima, Danielle Dayse Marques de. III. Título.

CDU 821.111(043)


Jorge Alves Pinto

**ENTRE PÁSSAROS E HUMANOS: HUMANIZAÇÃO E TRAGICIDADE
EM CONTOS DE OSCAR WILDE**


Monografia de conclusão de curso apresentada
ao Curso de Licenciatura em Letras - Língua
Inglesa da Universidade Federal de Campina
Grande, como requisito parcial à conclusão do
curso.

Aprovada em 02 de Dezembro de 2020

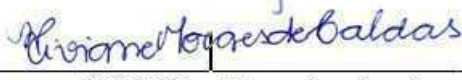
Banca Examinadora:



(UFCG – Orientador)



(UFPB – Coorientadora)



(UFCG – Examinadora)

CAMPINA GRANDE - PB

2020

AGRADECIMENTOS

A **Deus**, por me possibilitar chegar até aqui e sempre me conceder a força necessária para permanecer no caminho, apesar das inúmeras pedras em seu meio. Até aqui [me] ajudou o Senhor (1Sm 7, 12).

A **Virgem Maria**, cuja intercessão e colo maternos me são indispensáveis.

Aos **meus pais, Severina e Hélio**, por terem me dado a vida e apoiado, desde cedo, as minhas escolhas e decisões. Aos quais sou também muito grato, pois com muito esforço e trabalho, nunca me deixaram faltar absolutamente nada e sempre investiram na minha educação.

A minha irmã **Ana Rosa**, sustentáculo fundamental da minha base educacional e humana, a quem amo muito além de todas as galáxias e em quem sempre me inspirei. Ao conceber meu sobrinho, Lourenço, neste ano de 2020, apresentou para todos nós a luz em meio a trevas diversas. De fato, obrigado por ser um farol que sempre me fez chegar em segurança a terras desconhecidas.

A minha irmã **Maria Luiza**, presença constante em minha vida, razão de alegria em meus dias.

A **Professora Danielle**, por quem nutro grandíssimo carinho e admiração. Obrigado por, ao longo desses quase cinco anos, me ajudar a potencializar o amor pela Literatura e hoje me fazer ter certeza de que fiz a escolha certa. Sou grato por cada aula, conversa e orientação, bem como pela paciência ao longo da construção deste trabalho. Sem a sua contribuição ao longo de minha formação, nada disso seria possível. Ter a senhora como orientadora foi uma das coisas mais especiais que me aconteceram durante o curso, pois desde a cadeira de Teoria do Texto Poético, eu ficava encantado com a forma com que a senhora falava das obras e isso me incentivou. A senhora é um dos motivos de eu ter escolhido pesquisar em literatura. Muito, muito obrigado!

Ao **Professor Suênio**, por ter aceitado contribuir com este trabalho. Obrigado pela disponibilidade e oportunidade de ter sido seu aluno e orientando. Agradeço por cada contribuição, bem como por me ensinar, ainda que talvez sem intenção, a importância da do exercício da sensibilidade para com os alunos. Levarei comigo, além do conhecimento literário, suas palavras de encorajamento. Levo também algo muito importante e que quero ser capaz de pôr em prática: a habilidade que o senhor tem de construir, nos seus cursos, um

espaço tão seguro para sermos nós mesmos e expressarmos nossos sentimentos e impressões. Muito obrigado!

A **Professora Viviane**, por ter me aceitado como ouvinte em suas aulas de latim e, desse modo, possibilitar que eu realizasse o sonho de estudar latim e que nos conhecêssemos e assim firmar essa parceria. Muito obrigado por aceitar compor a banca avaliadora deste trabalho. Suas contribuições são sempre valiosas, bem como o é sua amizade. *Gratias tibi ago pro omnia cognitionem doctum!*

Ao **Professor Cleystone**, pela paciência a mim dispensada durante os trabalhos no programa IsF e enquanto professor do curso de extensão. Pelas orientações, conversas e cafés na coordenação que, tantas vezes aliviaram o peso de nossa rotina acadêmica, muito obrigado. Grato pela amizade e parceria que permanecem.

A **Professora Luciene**, por toda orientação a mim concedida durante o projeto de monitoria, primeira atividade da qual fiz parte enquanto bolsista na UFCG. Pela paciência e carinho para comigo enquanto monitor de primeira viagem, sou muito grato.

As **Professoras Aluska e Tássia**, com as quais atuei enquanto monitor. Muito obrigado pelo acolhimento em suas aulas, que em mim mantiveram viva a chama do desejo de estudar literatura.

A todos os professores da Unidade Acadêmica de Letras que contribuíram para a minha formação, bem como aos demais funcionários da referida unidade.

Aos amigos com quem partilhei diariamente esses quase cinco anos:

A **Paulinha**, primeira pessoa da turma com quem tive o prazer de estabelecer contato, sou imensamente grato por cada trabalho feito em parceria, pelos incontáveis áudios trocados no Whats App, tristes, irritados ou alegres. Grato pelo ombro sempre disponível a tantas choradeiras, ao ponto de, creio eu, ela nem aguentar mais ouvir minha voz (risos aqui). Agradeço a Deus por ter feito nossos caminhos se cruzarem e, assim, ter permitido que eu aprendesse tanto com você esses anos todos. Que nossa amizade permaneça!

A **Joyce**, que a princípio aparentemente distante, ao se abrir aos poucos para nós e nos mostrar também seu lado sensível, possibilitou a construção de uma amizade saudável e que quero levar para a posteridade. Também por causa do seu incentivo e relativa insistência, descobri em *The Office* uma série de comédia perfeita e que muito me ajudou com a ansiedade e momentos tristes durante a pandemia.

A **Marina**, por sempre se mostrar tão solícita e companheira desde o primeiro dia de aula, unindo a todos de forma natural e descontraída. Por todos os gestos de carinho para comigo, por sempre se preocupar. Também pelos cafés e pelos doces de leite, muito obrigado.

A **Ana Paula Farias**, com quem tive o imenso prazer de compartilhar dores e alegrias, diálogos inteligentes, respeitosos e ecumênicos. Levarei sempre na memória com muito carinho cada café e misto lá em seu Olavo (energia das nossas manhãs!), que sem dúvidas, consolidaram nossa amizade, com a graça de Deus.

A **Marcelo e Taynara**, pelas conversas lá em “seu Josa”, especialmente no fim da tarde, pelos rolês contados dos quais participei e pelos vários convites de rolês que eu recusei (risos).

A **Vanessa e Mariana**, por me mostrarem com a própria vida de vocês, exemplos de resiliência e força de vontade!

A **Pedro**, pela parceria responsável e sempre colaborativa nos estágios, com a qual aprendi muito.

A **Ana Beatriz** (Bia), presente valioso que o IsF me concedeu. Sou grato por cada troca de experiências, pela paciência para ouvir minhas choradeiras, pelos livros, pelos cafés e, mais recentemente, pela alegria e desafio que tem me proporcionado com o *Literary Tea Podcast*, que tanto me ajudou com o azul dessa quarentena. Grato pela amizade, torço pelo fortalecimento dela!

Aos amigos de fora do âmbito acadêmico:

A **Letícia**, amiga desde o Ensino Médio. Embora tenhamos seguido caminhos distintos, sua contribuição em minha vida foi essencial. Sou grato por cada conversa, conselhos, fofocas e risadas, especialmente as risadas. Essas eu levo comigo até hoje, porque você é a melhor pessoa para rir junto e que tornou as manhãs no Anésio Leão bem mais agradáveis. Inclusive, uma das primeiras pessoas que me apoiou logo que “me assumi”. Obrigado por tudo!

A **Tatiane**, importante amiga e irmã. Muito obrigado por estar presente em minha vida desde que nos conhecemos em 2018. Por partilhar comigo tantos momentos lindos, mas também por auxiliar a me erguer quando tantas vezes caí pelo caminho. Seu amor sincero e desinteressado é um bálsamo que tem me ajudado a curar tantas feridas. Sua amizade é, antes

de tudo, um presente tão especial concedido por Deus para mim, que eu não sei nem se mereço tanto! Obrigado!!!

A **Professora Elisângela**, por desde o Ensino Fundamental II ter me encorajado a não abrir mão do sonho de ser professor, enquanto tantos faziam o contrário. Seu apoio e carinho foram indispensáveis! Sou grato por ter sido seu aluno no WSA e por tudo que aprendi com a senhora em termos de valores e conhecimento.

A **Professora Graça**, por acreditar em mim e me acolher tantas vezes cheio de dúvidas sobre a língua inglesa no WSA. Agradeço especialmente por, no 8º ano, a senhora ter pedido como um *homework* a leitura e apresentação do conto *The Nightingale and the Rose*, que hoje compõe o *corpus* de análise desta monografia. Sem que nossos caminhos se cruzassem também, nada disso seria possível.

Aos meus irmãos em Cristo, pelo zelo, carinho, orações e torcidas sinceras.

A universidade **PÚBLICA**, razão fundamental de eu ter chegado até aqui. Estudante de escola pública, sem tantos recursos, me considero privilegiado por ter conseguido entrar na UFCG e tornar possível o sonho de cursar a licenciatura em Letras-Inglês. Graças a essa oportunidade, pude vivenciar o curso inteiro sem precisar procurar emprego fora, já que à princípio, fui bolsista pelo programa de Monitoria e, posteriormente, bolsista CAPES pelo Programa Idiomas sem Fronteiras, aos quais sou grato pelas experiências vividas. Diante disso defendo a universidade pública e gratuita com ensino e condições de qualidade para todos. Deixo também aqui meu total repúdio ao atual (des)governo pelo qual estamos passando que nada mais faz pela educação a não ser arquitetar seu desmonte.

A **Vida**, que me leva por caminhos e situações que eu jamais imaginaria, que promove encontros e desencontros, que tem me levado a amadurecer a cada dia, que mesmo nos dias mais escuros ao longo desses anos, uma hora e outra me sorria e com uma naturalidade espantosa me devolvia o sorriso e dissipava as nuvens mais densas que haviam se formado até então.

De mim para mim mesmo... “Muito obrigado, Jorge! Com ajuda de tantas pessoas e com sua força de vontade, você foi capaz de chegar até aqui! Você deu o melhor de si conforme foi possível e, por isso, você está realizando um sonho! Orgulhe-se de quem você é e da sua trajetória até aqui. Parabéns!!!”

“A filosofia pode nos ensinar a suportar com serenidade os infortúnios dos nossos vizinhos e a ciência pode resolver o senso moral em uma secreção de açúcar, mas a arte é o que torna a vida de cada cidadão um sacramento e não uma especulação, a arte é o que torna imortal a vida de uma raça inteira” (WILDE, 1997, tradução nossa).

“Pois o bem que obtemos da arte não é o que aprendemos com ela; é o que nos tornamos por meio dela” (WILDE, 1997, tradução nossa).

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo investigar os contos “O Príncipe Feliz”, “A Rouxinol e a Rosa” e “O Amigo Devotado”, de Oscar Wilde, sob a ótica do conceito de humanização empregado por Antonio Candido em “A Literatura e a formação do homem” (1999) e “O Direito à Literatura” (2005), a fim de entendermos como ocorre tal processo de humanização nos contos supracitados. Traçamos considerações acerca do contexto histórico e literário de Wilde, e para tal apoiamos-nos em autores como Greenblatt (2006), Hanson (2013), Litvack (2013) e Pater (1980). E para explicar a presença da literatura infantil na Era Vitoriana, utilizamos o texto de Roberts (2002). Nosso arcabouço teórico consta de Candido (1999; 2005), Shelley (2008) e Todorov (2009) para discutir o conceito de humanização, que norteia esta pesquisa, além da *Poética* de Aristóteles. Empregamos a *Poética*, pois consideramos os contos de Wilde como ações trágicas e o tratado aristotélico é uma valiosa ferramenta para os estudos do trágico, além de apresentar, em certa medida, conceitos flexíveis possíveis de serem aplicados ao gênero narrativo. Como forma de aprofundar os conceitos apresentados por Aristóteles, nos apoiamos em Luna (2005), em seus estudos sobre a ação trágica. Para a análise foram selecionados três contos de Oscar Wilde retirados do livro *The Happy Prince and other Tales* [(1888) 2018], [O Príncipe Feliz e outras histórias], nos quais é possível vislumbrar e discutir as noções aristotélicas de bondade, hamartia e *hybris*, catástrofe, terror e piedade. Diante da articulação desses conceitos com a noção de humanização, chegamos à constatação de que os contos de Wilde, enquanto ações trágicas, tendem a provocar a catarse na recepção. A catarse, por sua vez, potencializa o processo de humanização pela literatura, uma vez que na experiência trágica está inserida a noção humanizadora de boa disposição para com o próximo, por meio de uma identificação com a personagem que sofre os resultados da ação trágica.

Palavras-chave: Oscar Wilde. Contos. Tragicidade. Catarse. Humanização.

ABSTRACT

This work aims to investigate Oscar Wilde's tales "The Happy Prince", "The Nightingale and the Rose" and "The Devoted Friend" from the perspective of the concept of humanization employed by Antonio Candido in *A Literatura e a formação do homem* (1999) and *O Direito à Literatura* (2005). We seek to understand how this humanization process occurs in the aforementioned stories. We outline considerations on Wilde's historical and literary context based on authors such as Greenblatt (2006), Hanson (2013), Litvack (2013) and Pater (1980). To explain the presence of children's literature in the Victorian Era, we use Roberts' (2002) text. Our theoretical framework consists of Candido (1999; 2005), Shelley (2008) and Todorov (2009) to discuss the concept of humanization, which guides this research, in addition to Aristotle's Poetics. We use the Poetics since we consider Wilde's tales as tragic actions and the Aristotelian treatise to be a valuable tool for the studies of the tragic, in addition to presenting, to a certain extent, flexible concepts that can be applied to the narrative genre. As a means of deepening the concepts presented by Aristotle, we support our reflections on Luna (2005) and her studies on the tragic action. For the analysis, three short stories by Oscar Wilde from the book *The Happy Prince and Other Tales* [(1888) 2018] were selected, in which it is possible to glimpse and discuss the Aristotelian notions of kindness, hamartia and hybris, catastrophe, terror and piety. Given the articulation of these concepts with the notion of humanization, we realize that Wilde's tales, as tragic actions, tend to cause catharsis in their reception. Catharsis, in turn, enhances the humanization process through literature, for in the tragic experience is inserted the humanizing notion of good disposition towards others, through an identification with the character who suffers the results of the tragic action.

Keywords: Oscar Wilde. Tales. Tragic. Catharsis. Humanization.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 OSCAR WILDE: CONTEXTO HISTÓRICO-LITERÁRIO, SUA VIDA E OBRA	15
2.1. Contexto histórico: a Era Vitoriana	15
2.2. Contexto literário: o movimento estético	19
2.3. A literatura infantil vitoriana e os contos de Oscar Wilde	22
3 A HUMANIZAÇÃO PELA LITERATURA E A POÉTICA DE ARISTÓTELES	25
3.1 A literatura como instrumento humanizador	25
3.2 A Poética de Aristóteles revisitada no texto narrativo	30
4 A CATARSE COMO EXPERIÊNCIA HUMANIZADORA NOS CONTOS DE OSCAR WILDE	35
4.1 O Príncipe Feliz	37
4.2 A Rouxinol e a Rosa	47
4.3 O Amigo Devotado	58
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
REFERÊNCIAS	72

1 INTRODUÇÃO

Independentemente de seu formato, o que hoje reconhecemos por meio de diferentes gêneros e de suas mais diversas combinações, o texto literário ocupa desde os tempos mais remotos um lugar de destaque nas produções artísticas de cada civilização. A inspiração e técnica aguçadas dos poetas e contadores de histórias sempre nos serviram como forma de organização do caos, e de nos proporcionar experiências diversas de imersão em mundos e realidades fantásticas, por vezes extremamente distintos do nosso, e por vezes tão similares que podemos nos enxergar nas obras com as quais temos contato.

A experiência literária como fator humanizador é o ponto de partida da presente pesquisa. A partir da leitura dos textos de Antonio Candido intitulados “A Literatura e a formação do homem” (1999) e “O Direito à Literatura” (2005), através dos quais nos é apresentado o conceito de humanização pela literatura, nos achamos confrontados com a seguinte indagação: como ocorre o processo de humanização pela literatura? O que o texto literário contém que o torna humanizador?

A partir de então, associamos a noção de humanização de Candido ao livro de contos *The Happy Prince and other Tales* escrito por Oscar Wilde e publicado em 1888. Dentre os contos que compõem o livro, três nos chamaram atenção por compartilhar um elemento em comum: a morte/sacrifício de seus protagonistas em prol de causas nobres. Diante disso, propomos investigar os contos “O Príncipe Feliz”, “A Rouxinol e a Rosa” e “O Amigo Devotado” sob a ótica do conceito de humanização empregado por Antonio Candido, a fim de entendermos como o processo de humanização pode ocorrer.

Para realizarmos esse estudo, estabelecemos como objetivos específicos 1) estudar o contexto histórico e literário da Era Vitoriana tardia, na qual se insere a produção de Wilde, posto que o conhecimento do referido contexto pode nos ajudar a melhor compreender os contos; 2) examinar o conceito de humanização e averiguar, através de estudos de teoria literária, como o processo de humanização pode operar na literatura e quais elementos estruturais na construção do enredo são empregados nesse sentido; e 3) localizar e analisar nos contos como a construção das personagens e suas ações podem ser interpretadas como humanizadoras.

Acreditamos na relevância desta pesquisa, uma vez que um olhar para o potencial humanizador da literatura mostra-se necessário diante de um contexto profundamente marcado por conflitos políticos e ideológicos tão acirrados como é o caso do contexto brasileiro atual. Neste, os sujeitos parecem ter se tornado simples representações unilaterais de ideias que conflitam diretamente entre si, tornando assim evidentes sentimentos de ódio e cada vez mais distantes de atitudes empáticas.

Os contos de Wilde selecionados para este trabalho já foram amplamente explorados por vieses diversos. Em um levantamento bibliográfico feito por nós, encontramos importantes contribuições em trabalhos que utilizam os referidos contos como objetos de investigação. Alguns desses estudos estão pautados na área da tradução como é o caso de “Estudo sobre a tradução no conto *The Happy Prince*” (PRAZERES, 2007) e “O Príncipe Feliz e Outros Contos de Oscar Wilde: uma tradução literária” (LUNA, 2010); outros na sócio-crítica, como em “A perspectiva sócio-histórica dos contos de fada de Oscar Wilde” (LACERDA, 2018); além de outras áreas de contribuição para a Teoria Literária, como vemos em “O triunfo da beleza: retratos do comportamento em contos de fadas de Oscar Wilde” (FERNANDES, 2011). Acreditamos na relevância do nosso trabalho quanto a sua contribuição para os estudos literários, uma vez que não encontramos pesquisas (o que não exclui a possibilidade de existirem) que discutam a relação entre tragicidade e humanização presentes nos contos de Wilde.

Um olhar especial à humanização pela literatura também pode contribuir com as discussões em teoria literária, uma vez que a literatura pode ser concebida como representação da realidade. Ademais, apontamos para o processo de humanização pela literatura porque acreditamos que ela pode atuar como transformadora de sujeitos, e estes podem provocar mudanças em diferentes realidades e contextos. Mais do que isso, consideramos, nesta pesquisa, que as artes em suas diversas manifestações, e as expressões culturais como um todo, imensamente negligenciadas nas políticas nacionais e nos orçamentos governamentais, podem ser importantes instrumentos de humanização, tornando o ser humano mais conhecedor de si, da humanidade e da história do mundo, e assim mais próximo de um ideal civilizatório de comunidade e sociedade.

Destacamos que em termos metodológicos, a presente pesquisa segue o paradigma interpretativista e é de cunho bibliográfico por ser realizada através da utilização de artigos

científicos, periódicos e livros, ou seja, material já elaborado (MOREIRA & CALEFFE, 2006). Nosso trabalho está organizado do seguinte modo:

No primeiro capítulo apresentamos o contexto histórico e social no qual Oscar Wilde viveu e atuou, bem como breves informações biográficas e informações acerca do movimento estético do qual Wilde fez parte. Descrevemos, ainda, as características das narrativas infantis vitorianas, pois os contos que iremos analisar foram escritos para o público infantil, além de que a literatura infantil desenvolveu-se consideravelmente durante a Era Vitoriana. O segundo capítulo, por sua vez divide-se em dois blocos teóricos: no primeiro, discutimos e relacionamos considerações acerca da humanização pela literatura, empregando Shelley (2008) e Todorov (2009) para melhor consolidar o conceito de *Candido*. Já no segundo bloco, dissertamos acerca dos conceitos apresentados por Aristóteles em sua *Poética* e discutidos por Luna (2005) em seu livro *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. Os conceitos aristotélicos nos são essenciais para a análise dos contos, em especial a noção de *catarse*, posto que acreditamos ser humanizadora a experiência *catártica*. Contudo, para chegarmos ao significado de *catarse*, nos são fundamentais os conceitos de bondade, catástrofe, piedade e terror, visto que todos estão conectados à ideia de *catarse*. De modo especial também, o conceito de bondade nos guia ao entendimento das ações das personagens dos contos.

O terceiro capítulo traz a análise dos contos, *corpus* desta pesquisa. Analisamos os seguintes elementos estruturais do conto com base na *Poética* de Aristóteles: a bondade dos protagonistas, a catástrofe e a *catarse*, esta última resultado dos sentimentos de terror e piedade. Traçamos considerações acerca de como a *catarse* provocada pelos sacrifícios das protagonistas pode potencializar o processo de humanização. Buscamos articular os conceitos aristotélicos de modo a compreender como os elementos estruturais da ação trágica estão dispostos em cada um dos contos de Wilde em questão, levando em conta as semelhanças entre eles, mas também as peculiaridades presentes em cada narrativa.

2 OSCAR WILDE: CONTEXTO HISTÓRICO-LITERÁRIO, SUA VIDA E OBRA

2.1. Contexto histórico: a Era Vitoriana

Nas vicissitudes da história, o ser humano viveu diversos períodos, cada um deles diferenciando-se por características que lhes são próprias. Entretanto, podemos identificar um traço comum a todos os períodos: a expressão artística. Desde os primórdios da história da humanidade, em que os sujeitos representavam os objetos naturais por meio de expressões não verbais, até as produções contemporâneas, que fazem amplo uso do texto escrito e outras mídias, a linguagem artística tem servido como meio de expressar a realidade. Através da ótica dos poetas, a linguagem literária configura-se como uma tentativa de estabelecer ordem e ritmo a essa realidade (SHELLEY, 2008).

O presente trabalho tem como objeto de estudo três contos do escritor irlandês Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde (doravante Oscar Wilde). Sua vida e obra situam-se no recorte histórico da Era Vitoriana na Inglaterra, período que começa em 1830 e termina em 1901, marcado pelo reinado da Rainha Vitória. De acordo com Greenblatt (2006), está subdividido em três períodos: o inicial (1830-1848), o intermediário (1848-1870) e o tardio (1870-1901). Traçaremos a seguir algumas considerações acerca desse contexto histórico no qual Wilde atuou, bem como da sua carreira literária, com vistas a proporcionar uma melhor compreensão das obras que serão posteriormente analisadas.

Com a morte do Rei William IV, Vitória, sua filha única, ascende ao trono da Inglaterra aos dezoito anos de idade, passando, portanto, a governar o país que viria a ser o maior pólo industrial e científico do mundo, detendo grande poderio econômico. A ascensão de Vitória ao trono inglês passa a representar sentimentos diversos, estes refletidos largamente nas produções literárias da época, desde a construção de uma identidade *vitoriana* até o senso de deslocamento, resultado das mudanças tecnológicas que “havia sido exploradas muito rapidamente para os poderes adaptativos da psique humana” (GREENBLATT, 2006, p. 980, tradução nossa)¹.

Durante a primeira fase da Era Vitoriana, que se estendeu de 1830 a 1848, início do reinado de Vitória, a Inglaterra testemunhou eventos importantes que se coadunam com as

¹ “[...] had been exploited too quickly for the adaptive powers of the human psyche”.

dificuldades e expansão posteriores do império. Em 1830 foi aberta a primeira ferrovia, ligando Manchester e Liverpool, duas principais cidades industriais do país, resultando em uma profusão de ferrovias subsequentes. A presença dos trens foi fundamental para o crescimento do comércio e o encurtamento da distância entre as cidades. Com a abertura das ferrovias, intensificou-se a pressão para a Reforma do Parlamento, uma vez que novas cidades industriais como Manchester, por exemplo, não contavam com uma justa representatividade eleitoral, ao passo que cidades há muito despovoadas permaneciam com quantidade significativa de cargos no Parlamento.

Dada a conseqüente pressão por direitos mais justos de representação parlamentar, foi aprovado em 1832 o primeiro Projeto de Reforma, conhecido como *First Reform Bill*, o qual, de acordo com Greenblatt (2006), possibilitou o direito ao voto aos homens das classes médias baixas, ou seja, conferiu voz à classe média, já que apenas a aristocracia detinha maior participação política até então. A Reforma foi responsável, outrossim, pela redistribuição da representação parlamentar entre as cidades: “Porque ela quebrou o monopólio de poder que os latifundiários conservadores há muito desfrutavam [...] o Projeto de Reforma representa o início de uma nova era, na qual os interesses econômicos da classe média ganharam poder próspero” (GREENBLATT, 2006, p. 982, tradução nossa)².

Mesmo a Reforma do Parlamento representando um passo político importante, este não foi suficiente para encontrar soluções para todos os problemas emergentes. A Inglaterra presenciou uma grande quebra na sua economia em 1837, associada a uma série de más colheitas, causando assim desempregos, pobreza e, conseqüentemente, diversos protestos, especialmente por parte da classe operária, que permanecia sem representatividade parlamentar, e era submetida a terríveis condições de trabalho nas fábricas e nas minas de carvão, desde homens a crianças. Essa primeira fase da Era Vitoriana passou a ser conhecida como “Uma Época de Problemas” (*A Time Of Troubles*), a qual teve seus reflexos na literatura, já que esta imita a vida. Autores, como Charles Dickens, ficaram conhecidos por delinear as condições das classes sociais inglesas em suas obras, desta forma, denunciando injustiças sociais.

² “Because it broke up the monopoly of power that the conservative landowners had so long enjoyed, [...] the Reform Bill represents the beginning of a new age, in which middle-class economic interests gained increasing power”.

A segunda fase estendeu-se de 1848 a 1870. Diferentemente da primeira, esta é considerada uma época de prosperidade, pois a monarquia estava conseguindo se estabelecer em um contexto de modernidade. A agricultura, o comércio e a indústria desenvolviam-se bem, a classe operária passava gradualmente por melhorias, o império crescia e se expandia rápido por meio de ações missionárias na Índia, Ásia e África, e a rainha Vitória chegou a receber o título de Imperatriz da Índia. Um símbolo de destaque do poderio econômico, industrial e científico que a Inglaterra detinha foi a Grande Exibição no Palácio de Cristal, erguido no Hyde Park:

O Palácio de Cristal foi um dos primeiros edifícios construídos de acordo com os princípios da arquitetura moderna na qual materiais como vidro e ferro são empregados para fins puramente funcionais. [...] O edifício, bem como as exposições, simbolizavam os feitos triunfantes da tecnologia vitoriana (GREENBLATT, 2006, p. 985, tradução nossa).³

Essa fase concentra um período de grandes descobertas científicas nos campos da astronomia, geologia, genética, etc. Em 1859, Charles Darwin publicou *A Origem das Espécies*, cujo consumo e propagação de suas ideias foram responsáveis por duras respostas por parte do conservadorismo religioso que contra-argumentava, com base na Bíblia, as proposições de Darwin. O cientificismo vitoriano abre caminhos para a manifestação de opiniões e estudos que não mais tomam a religião como referência e se corroboram, de certo modo, com os estados de ânimo do período vitoriano tardio, quando em sua última fase, a estrita moral religiosa passou a ser, frequentemente, ridicularizada.

Este período intermediário é também responsável pela consolidação de valores e da moral vitoriana. Sendo uma sociedade bastante rigorosa e conservadora em relação aos valores que estabelecia com forte influência do cristianismo, também era uma sociedade de grandes desigualdades. Podemos citar, a título de exemplo, a questão da mulher. A Rainha Vitória tornou-se o símbolo de dever e domesticidade (GREENBLATT, 2006). À mulher das classes mais elevadas cabia então o cuidado e a manutenção do conforto da família, no entanto a situação da mulher operária mostrava-se distinta de um ideal feminino revestido de pureza e devoção, dadas as condições em que viviam as classes mais baixas. A sociedade

³ “The Crystal Palace was one of the first buildings constructed according to modern architectural principles in which materials such as glass and iron are employed for purely functional ends. [...] The building, as well as the exhibits, symbolized the triumphant feats of Victorian technology”.

vitoriana é, portanto, em várias esferas, símbolo de uma moral rígida que, com o tempo, é desconstruída em partes, e denunciada em suas injustiças com a chegada do fim do século.

A última fase da Era Vitoriana é caracterizada como uma extensão do período de prosperidade da qual a Inglaterra vinha sendo palco. Estas décadas finais, que marcam também o fim do século XIX, são distintas pela ocorrência de rebeliões contra a Coroa, que começa a perder colônias, e pelo declínio dos valores construídos e potencializados durante todo o período vitoriano. Em relação ao declínio e quebra de valores, podemos mencionar o comportamento controverso do Príncipe de Gales, Edward, futuro sucessor da Rainha Vitória. De acordo com Greenblatt:

os comportamentos duvidosos de Edward eram um dos tópicos favoritos para os artigos de jornal, um dos quais apontou como este pai de cinco crianças manteve abertamente relações escandalosas com bailarinas e cantoras de coro (2006, p. 990, tradução nossa).⁴

Os escritores e artistas do fim do século denotavam um espírito de melancolia e rejeição aos valores vitorianos consolidados durante o reinado de Vitória. Eles viam que tais comportamentos, repletos de profunda hipocrisia pelas classes mais altas, não mais cabiam à modernidade dos tempos que viriam, às portas do século XX. A palavra *earnestness*⁵ aparece repetidas vezes em romances da época. Esse sentimento de *earnestness*, palavra que define o temperamento vitoriano, era comumente ridicularizado. Um exemplo vem da produção do próprio Oscar Wilde, que “brinca” de modo bastante sagaz com o termo na peça *The Importance of Being Earnest* [A Importância de Ser Constante] (1895).

É no contexto do período vitoriano tardio que surge Oscar Wilde, personalidade de grande influência no movimento estético estabelecido neste ínterim. O autor nasceu em 1854 em Dublin, Irlanda, e morreu em 1900 em Paris, na França. Explorou os três gêneros literários, escrevendo poemas, um romance, contos e peças de teatro. Oscar Wilde era adepto da escola *art for art's sake*, a saber, “arte pela arte”, tendo como característica a oposição ao tradicionalismo da Era Vitoriana através de um tom vanguardista nas artes.

⁴ “Edward’s carryings-on were a favourite topic for newspaper articles, one of which noted how this father of five children openly maintained scandalous relations with ballet dancers and chorus singers”.

⁵ “fervor, seriedade” (OXFORD, 2007, p. 449). Além da palavra “seriedade”, *earnestness* está relacionada ao temperamento vitoriano e, por sua vez, engloba uma série de comportamentos e atitudes com relação a moral e a ética pregadas na época.

2.2. Contexto literário: o movimento estético

A literatura vitoriana produzida nas fases iniciais estava permeada de uma escrita com forte influência romântica, como por exemplo *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, e *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë. As produções literárias mostraram-se, em outros momentos, consideravelmente realistas, e preocupadas em denunciar aspectos da Inglaterra urbana e o conflito de classes. À guisa de exemplo, podemos citar Charles Dickens com *Oliver Twist*, *David Copperfield*, *Little Dorrit*, dentre outros. Os anos finais da Era Vitoriana apresentaram uma literatura com temáticas mais modernas e críticas, em contraposição ao que era produzido até então. Podemos citar como exemplo *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* [O Médico e o Monstro], de Robert Louis Stevenson, que, ao trazer alusões ao cientificismo do homem moderno, pode ser lido também como uma crítica à hipocrisia moral imbuída em uma sociedade na qual o comportamento e interações sociais eram monitorados pelos pares, bem como pela própria consciência, fruto de uma formação muitas vezes estritamente moralista e religiosa.

Oscar Wilde, de fato, não se encaixava com o temperamento vitoriano, especialmente o recorrente entre as classes mais altas. Por meio da experiência que teve ao estudar em Oxford, Wilde teve contato com as teorias estéticas de John Ruskin e Walter Pater, a quem muito admirava. Tornando-se adepto do esteticismo e divulgando as noções estéticas pela Europa e, especialmente, em uma sequência de palestras pelos Estados Unidos em 1882, tornou-se símbolo e referência do movimento:

Ele tinha material suficiente no qual se apoiar para as palestras: não era apenas bem versado em arte e literatura inglesa contemporâneas, mas também conhecia alguns dos mais famosos críticos do seu tempo, incluindo Walter Pater, John Ruskin, Algernon Charles Swinburne, Alfred Tennyson, Dante Gabriel Rossetti and James McNeill Whistler (LITVACK, 2013, p.39, tradução nossa).⁶

O movimento estético rompe com toda arte e literatura que tenham fins moralizantes ou de denúncia social, abraçando por sua vez o princípio da “arte pela arte” (GREENBLATT,

⁶ “He had sufficient material on which to draw for lectures: not only was he well versed in contemporary English art and literature, but he also knew some of the most famous critics and practitioners of his day, including Walter Pater, John Ruskin, Algernon Charles Swinburne, Alfred Tennyson, Dante Gabriel Rossetti and James McNeill Whistler”.

2006). Apoiando-se nos princípios do esteticismo, Wilde acreditava não ser o papel da arte instruir sobre questões morais ou políticas, mas ela deveria existir de forma autônoma, despreendida de amarras que poderiam, por sua vez, impor limites à criação artística. Wilde parece ter levado a sério a autonomia artística até na sua vida pessoal e pública. Era, por assim dizer, uma figura controversa e, nos tempos atuais, dir-se-ia “afrontosa”. Ao levar consigo os ideais estéticos, não só dava aulas e discorria em palestras sobre o assunto, bem como fazia jus ao movimento por meio de suas vestimentas e maneirismos:

O modo único de vestir de Wilde significava que ele causava uma sensação sempre que aparecia em público. O *New York Times* descreveu sua aparência assim: Seus longos cabelos espessos aglomerados na frente das orelhas... mas era bem penteado para trás. Vestia uma camisa de gola baixa com uma gola virada para baixo e uma grande gravata branca, um casaco preto e colete branco, calças na altura dos joelhos, longas meias pretas e sapatos baixos com arcos. Um pesado selo de ouro pendurado em um relógio de bolso (LITVACK, 2013, p. 40, tradução nossa).⁷

De acordo com Hanson (2013), o movimento estético pode ser definido, no âmbito literário, como uma resistência às limitações sociopolíticas comumente associadas à produção literária, como anteriormente mencionado. Além disso, é notável o fato de os autores preferirem a contemplação à ação. Ainda caracteriza-se por um envolvimento com a tradição clássica e medieval e, ao mesmo tempo, por uma transgressão erótica, mas o principal aspecto deste movimento reside na preocupação com a beleza, em como apresentar possíveis definições desta, e com o refinamento nas diversas esferas da arte e da própria vida. Walter Pater, em *The Renaissance, studies in Art and Poetry* escreveu: “Definir a beleza, não nos termos mais abstratos, mas nos termos mais concretos possíveis, encontrar não sua fórmula universal que expressa mais adequadamente esta ou aquela manifestação especial, é o objetivo do verdadeiro estudante de estética” (PATER, 1980, p. 9, tradução nossa)⁸.

Embora o movimento estético prezasse pelo culto à beleza, há uma fase do movimento, na qual Wilde também deixa sua marca, que está relacionada à noção de decadência. O ‘decadentismo’ está intimamente relacionado ao sentimento de *fin-de-siècle* e

⁷ “Wilde’s unique mode of dress meant that he caused a sensation whenever he appeared in public. The New York Times described his appearance as thus: His long bushy hair crowded in front of his ears...but it was brushed well off his forehead. He wore a low-necked shirt with a turned-down collar and a large white necktie, a black claw-hammer coat and white vest, knee-breeches, long black stockings, and low shoes with bows. A heavy gold seal hung to a watch-guard from a fob-pocket”.

⁸ “To define beauty, not in the most abstract but in the most concrete terms possible, to find, not its universal formula which expresses most adequately this or that special manifestation of it, is the aim of the true student of aesthetics.”

à sensibilidade da vida urbana moderna, pois o esteticismo teve início nos anos 1880 e estendeu-se até a primeira década do século XX, sendo este um período de fortes mudanças na vida urbana, especialmente em termos de entretenimento. O decadentismo expressa ainda maneiras místicas, imorais, irracionais e bizarras de descrever experiências sensoriais na literatura, sendo Oscar Wilde o representante britânico desta fase. Na literatura por ele produzida, as noções decadentistas podem ser observadas em *The Picture of Dorian Gray* [O Retrato de Dorian Gray], seu único romance, no qual o autor apresenta a decadência moral e ética do protagonista.

Para Hanson (2013) “assim como o Romantismo teve sua geração Gótica para satisfazer seus humores mais diabólicos, o esteticismo teve seu aspecto decadente” (p.153, tradução nossa)⁹. O decadentismo toma ao extremo o mote *art for art's sake* e reflete o declínio não só de um século ou reino, como na Era Vitoriana tardia, mas a partir disso o declínio do homem. O homem decaiu de diversos modos e por muitas causas, por degeneração moral, psicológica, espiritual, etc. A literatura decadente desmascara, valendo-se da ironia, do tédio e do horror, os vícios do homem do *fin-de-siècle* em contraposição à sua hipocrisia quando da manutenção de uma vida de aparências. O poder da literatura dita decadente “reside na tensão irônica entre a elegância e riqueza da dicção poética e o conteúdo perturbador e transgressivo, ou o estado subjetivo do seu locutor” (HANSON, 2013, p. 154, tradução nossa)¹⁰.

O decadentismo mostrou-se não apenas na arte literária de Wilde, mas também na sua vida pessoal. Sabemos que, dândi¹¹ que era, chamava bastante atenção por onde passava, fosse por sua retórica, fosse pela forma como se vestia. Mesmo casado, manteve, por dois anos, uma relação muito íntima com Alfred Douglas, filho do Marquês de Queensbury. De acordo com Kingston (2007), Pater acreditava que a vida deveria ser vivida com experiências e sensações intensas, para manter seu êxtase. E foi exatamente assim que Wilde viveu, especialmente durante seu relacionamento com Douglas. As relações homoafetivas eram consideradas atividades criminosas no período vitoriano tardio e, portanto, tomando

⁹ “Just as Romanticism had its Gothic spawn to indulge its more diabolical moods, so aestheticism had its decadent aspect.”

¹⁰ “[...] lies in the ironic tension between the elegance and richness of poetic diction and the disturbing and transgressive subject matter or subjective state of its speaker.”

¹¹ De acordo com o dicionário *online* Michaelis, um dândi é um indivíduo que se veste com elegância e extremo apuro e requinte.

Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/d%C3%A2ndi/>. Acesso em 19 de março de 2020.

conhecimento da relação estabelecida entre os dois, a família, principalmente o pai de Alfred Douglas, fez de tudo para levar Wilde até o tribunal, resultando na prisão de Wilde.

Durante seu encarceramento, escreveu uma longa carta endereçada a Alfred Douglas intitulada “*De profundis*”, expressão que na literatura cristã denota o início do Salmo 130: “*De profundis clamavi ad te, Domine...*”¹². A carta apresenta a angústia e o profundo desapontamento de Wilde em relação a Douglas — que, aparentemente, não moveu forças para ajudá-lo enquanto seu pai fazia de tudo para levá-lo à prisão — e descreve em pormenores momentos do seu relacionamento com o jovem, causa de sua ruína: “Será que tem imaginação suficiente para entender que medonha tragédia foi para mim ter cruzado com a sua família? Não há entre os membros da sua família praticamente ninguém [...] que não tenha contribuído de alguma forma para a minha ruína” (WILDE, 1998, p. 70). Wilde, ao sair da prisão, lugar onde “[não acontece] outra coisa a não ser o sofrimento (1998, p. 18)”, vai morar em Paris, levando uma vida simples, diferentemente da que levava anos atrás desfrutando de todo o glamour da Londres urbana. Morre em 30 de novembro de 1900, considerado pária social aquele que outrora fora admirado e símbolo de um movimento artístico e literário.

2.3. A literatura infantil vitoriana e os contos de Oscar Wilde

Citamos anteriormente algumas obras literárias produzidas no período vitoriano e destacamos aqui que este foi um período rico em diversos gêneros literários. Durante o século XIX, na Inglaterra, também cresceu a produção literária direcionada ao público infantil, ou mesmo obras nas quais a figura da criança aparecia, especialmente como no caso dos romances de formação.

A criança era considerada um ser não corrompido pela mentalidade adulta, portanto carregando em si uma certa pureza e bondade que deveriam ser mantidas e alimentadas. Entretanto, era comum que alguns romances de formação mostrassem, por meio de seus protagonistas, o sofrimento das crianças, especialmente no que concerne à pobreza, à orfandade e maus tratos. Exemplos disso podem ser encontrados em narrativas de Charles

¹² “Das profundezas clamo a ti, Iahweh...” (BÍBLIA, 1985, p. 1096).

Dickens, que apresentam infâncias longe do protótipo idealizado pelos vitorianos. Outro exemplo encontramos no romance de formação *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, no qual a protagonista Jane, além de ser apresentada como uma criança órfã, é enviada para um internato religioso para meninas, no qual desde cedo experimenta eventos de morte, tratamentos inadequados e mesmo castigos com justificativa “religiosa”.

Em se tratando de aspectos religiosos, as narrativas para crianças se desenvolveram por diversos caminhos, e mesmo as narrativas que não fossem explicitamente religiosas, traziam consigo formas de tratar de questões morais, pois, de acordo com Roberts “[...] os vitorianos se esforçaram para medir sua própria moralidade e melhorar sua sociedade contando histórias sobre e para crianças”¹³ (2002, p. 353, tradução nossa), além do fato de que “A criança romântica tornou-se o local para a exploração do eu, a medida da moralidade e da perfeição humana e o padrão para a avaliação da sociedade vitoriana”¹⁴ (ROBERTS, 2002, p. 355, tradução nossa).

Nesse sentido, entendemos que a literatura para crianças não era inocente e desprovida de sentidos mais profundos, mas do contrário, repleta de elementos moralizantes e instigadores da reflexão, uma vez que com o desenvolvimento da noção de infância, cresceram também as noções sobre as atividades e insumos que podem surtir quaisquer efeitos no público infantil. Assim, os vitorianos passaram a entender que a leitura poderia ter uma influência profunda na inocência infantil. Esta noção de influência por meio da leitura levou, por sua vez, à compreensão de que a literatura para crianças poderia ser educativa.

Durante o século XVIII e XIX os contos de fadas ganharam bastante força no cenário literário, e muitos desses contos começaram a ser pensados para crianças, pois trazem consigo elementos fantásticos e do universo dos sonhos capazes de aguçar a imaginação infantil. *Alice no País das Maravilhas* (1865), por exemplo, escrito por Lewis Carroll, lida com os elementos do sonho e da fantasia de modo a criar um enredo com diversos níveis de interpretação. No que concerne aos contos de fadas propriamente ditos “[...] ambos os elementos fantásticos e os temas de justiça, redenção para os inocentes e punição para os

¹³ “[...] the Victorians strove to measure their own morality and improve their society by telling stories about and to children”.

¹⁴ “The romantic child became the site for the exploration of the self, the measure of morality and human perfection, and the standard for the evaluation of Victorian society”.

culpados, tornaram os contos de fadas apropriados para crianças”¹⁵ (ROBERTS, 2002, p. 358, tradução nossa).

Acreditamos ser válido trazer a presente subseção, visto que os contos de Wilde que analisaremos podem ser considerados contos de fadas (ROBERTS, 2002; WATKIN, 2009). Apesar de não discorrermos acerca das características que os tornam contos de fadas, destacamos que sua linguagem pode ser tida como de fácil compreensão, além do fato de que seu conteúdo pode causar no público infantil (mas não somente nesse público) as seguintes virtudes elencadas por Dickens:

Em *Frauds on the Fairies*, Charles Dickens argumentou que os contos de fadas ajudaram a reforçar e manter as virtudes naturais das crianças: seria difícil estimar a quantidade de gentileza e misericórdia que surgiu entre nós por meio desses pequenos canais. Tolerância, cortesia, consideração pelos pobres e idosos, tratamento gentil com os animais, o amor pela natureza, aversão à tirania e à força bruta - muitas dessas coisas boas foram primeiro nutridas no coração da criança por este poderoso auxílio¹⁶ (ROBERTS, 2002, p. 358, tradução nossa).

Veremos adiante que, apesar de Wilde ter sido adepto e ícone vivo do movimento estético, os contos analisados destoam quase completamente da fase estética, haja vista trazerem em si uma certa preocupação com mensagens morais. Uma particularidade desses contos reside na assaz sagacidade do autor em inovar ao contar tais histórias, utilizando-se de sofisticada ironia. Visto que o público alvo seria as crianças, podemos, *a priori*, pensar se tratem de histórias “inocentes” e “simples”, com uma lição educativa ao final. Contudo, afirmamos que Oscar Wilde foi inovador já que

ele escreve para ambas as audiências, permitindo às crianças recolher mensagens simples (...), mesmo quando os adultos veem mais camadas e são capazes de encontrar filosofias e ideias mais complexas e às vezes controversas (WATKIN, 2009, p. 159, tradução nossa)¹⁷.

Desta forma, acreditamos que um olhar mais atento pode descobrir nesses textos um conteúdo que evidencia a profundidade das relações humanas e a possibilidade de

¹⁵ “[...] both the fantastic elements, and the themes of justice, redemption for the innocent and punishment for the guilty, made fairytales appropriate for children”.

¹⁶ “In “Frauds on the Fairies,” Charles Dickens argued that fairytales helped to reinforce and maintain children’s natural virtues: It would be hard to estimate the amount of gentleness and mercy that has made its way among us through these slight channels. Forbearance, courtesy, consideration for the poor and aged, kind treatment of animals, the love of nature, abhorrence of tyranny and brute force – many such good things have been first nourished in the child’s heart by this powerful aid”.

¹⁷ “He writes for both audiences, allowing children to glean simple (...) messages even as adults see more layers and are able to find more complex and sometimes controversial philosophies and ideas.”

humanização do sujeito leitor, ponto de vista sobre o qual nos debruçamos quando da análise dos contos.

3 A HUMANIZAÇÃO PELA LITERATURA E A *POÉTICA* DE ARISTÓTELES

3.1 A literatura como instrumento humanizador

Nesta seção, delinearemos o aporte teórico-crítico que servirá como referencial para a análise posterior dos contos. Discutiremos o conceito de humanização empregado por Antonio Candido (1999/2005), por meio das considerações de Percy Bysshe Shelley (2008), no seu ensaio “Uma Defesa da Poesia”, e de Tzvetan Todorov (2009) no livro *A Literatura em Perigo*, mais especificamente no capítulo intitulado “O que pode a Literatura?”. O citado aporte teórico-crítico servirá de base para argumentarmos melhor a proposta de Candido em “A Literatura e a Formação do Homem” (1999) e em “O Direito à Literatura” (2005).

O texto literário tem uma função prática? Se sim, quais seriam as contribuições da literatura para o sujeito leitor e a sociedade como um todo? Para Candido, a literatura tem uma função humanizadora, e esta é responsável por um refinamento nas emoções do homem, dentre outros impactos. Entretanto, algumas obras podem ser humanizadoras e outras não? Ao falarmos que a literatura, e mesmo a arte em geral, podem humanizar os sujeitos, entramos, indiscutivelmente, em um terreno permeado pela subjetividade, uma vez que cada sujeito apreende uma obra literária de formas distintas, de acordo com sua própria formação e visão de mundo.

No que diz respeito à pergunta levantada acima, sobre se existem obras humanizadoras ou não, retornaremos a ela adiante. Vale, porém, destacar aqui o que o crítico brasileiro entende por humanização, uma vez que entendemo-la como uma função prática da arte literária. Para Candido, a humanização pela literatura é

o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor (CANDIDO, 2005, p. 182).

Compreender a função humanizadora da literatura a partir do conceito proposto por Candido impele-nos às primeiras produções artísticas feitas pelo homem, afinal basear-nos apenas na literatura moderna e contemporânea seria negligenciar a linguagem em suas modalidades distintas, que, por sua vez, sendo expressão humana, podem ser também artísticas. Muito embora nos primórdios da humanidade não existissem registros escritos da língua, o homem expressava-se de outras maneiras, por meio da dança, das pinturas rupestres, de suas mitologias e canções, dentre outras. As formas de expressão artística, as quais denominaremos “poesia”¹⁸, são congênicas ao ser humano: “A poesia pode ser definida como ‘a expressão da imaginação’: e a poesia é inata à origem do homem” (SHELLEY, 2008, p. 78).

A essa expressão por meio da arte Aristóteles chama de imitação (*mimesis*), e afirma que “o imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado” (Arist., *Po.* 1448b 5). A sensação de prazer ou gosto pelo objeto imitado é fruto de um processo natural intrínseco ao ser humano, pois ao exprimir a natureza e seus aspectos, o homem confere-lhe ritmo e ordem, em uma tentativa de organizar, por meio de sua própria lógica, aquilo que lhe é externo. Para Shelley, a poesia aproxima os objetos já conhecidos, conferindo-lhes beleza, e isso é aprazível ao sujeito:

A poesia ergue o véu da beleza oculta do mundo, e torna familiar os objetos como se não fossem familiares; reproduz tudo o que representa e as interpretações revestidas nesta luz Elísia permanecem, desde então, nas mentes daqueles que, uma vez, as contemplaram como memoriais daquele conteúdo, gentil e exaltado, que se estende sobre todos os pensamentos e ações com as quais coexistem (SHELLEY, 2008, p. 90).

Ainda sobre o prazer na imitação, não precisamos ir tão longe para compreendê-lo. Tomemos, a título de exemplo, uma pessoa que imita a voz, as ações e os trejeitos de outra em um palco como apresentação para uma plateia. O sujeito imitador provoca o riso, a alegria e o prazer. Tanto o imitador compraz-se no ato de imitar, ainda mais quando reforçado pela recepção entusiasmada da plateia, como também esta compraz-se em ver a imitação. Tomemos como outro exemplo uma escultura, como *A Pietà* de Michelangelo. Ora, ao contemplar o Cristo desfalecido nos braços da mãe dolorosa que o chora, a escultura, muito provavelmente, nos provoca emocionalmente, pois a imitação através da arte faz-nos lembrar

¹⁸ Do latim *poesis*, derivado do grego *poiesis*, remete à manifestação da beleza por meio da palavra. Ademais, refere-se antes à capacidade criadora e à inspiração.

do suplício da paixão. Com isto, afirmamos que, independentemente de a imitação em questão ser algo próximo à comédia ou a uma catástrofe histórica, ela tende a provocar no ser humano uma reação próxima do prazer, pois a imitação é própria de sua natureza: “a poesia sempre está acompanhada do prazer: todos os espíritos sobre os quais esta recai se abrem para receber a sabedoria que está mesclada ao seu prazer” (SHELLEY, 2008, p. 87).

A poesia, aqui entendida tanto como expressão e criação artística, de forma geral, como expressão literária, mais especificamente, possui essa faculdade de proporcionar prazer ao homem. Dada esta atribuição ao texto literário, as considerações de Antonio Candido quanto à função humanizadora da literatura dialogam com as de Shelley, e mesmo com as de Aristóteles, em dois principais aspectos:

- (1) Quanto à sensibilidade e disposição humanas ao prazer pela imitação (*mimesis*): sendo a literatura, por sua vez, imitação, o sujeito pode vivenciar por meio desta, e da arte em geral, experiências prazerosas capazes de lhe instigar à reflexão, e mesmo, conforme Shelley, de “[fortalecer] a faculdade que é o órgão da natureza moral do homem” (2008, p. 90);
- (2) Quanto à educação pela experiência literária como fator humanizador: Candido fala sobre refinamento das emoções e boa disposição para com o próximo. Por meio da *mimesis*, lembra Aristóteles, o ser humano aprende as suas primeiras noções e, completamos, à medida que se desenvolve, continua a aprender. De forma particular, no caso de uma narrativa trágica, o sujeito pode ser levado, pelo sofrimento, à catarse de emoções, exercício que pode promover tanto autoconhecimento emocional, quanto empatia pelo próximo, conseqüentemente, um dos aspectos do processo de humanização. No que diz respeito à noção de catarse aristotélica, discutiremo-la na subseção seguinte. Trataremos a seguir das funções da literatura propostas por Candido que, acreditamos, são parte do processo de humanização.

Haja vista estarmos lidando com o texto literário como objeto de análise neste trabalho, cabe retornarmos à indagação feita anteriormente: algumas obras podem ser humanizadoras e outras não? Não buscando respostas a esta pergunta, mas percorrendo um pouco acerca da mesma, podemos, corroborando com Candido, dizer que a literatura é humanizadora, e cogitar que ela pode ser transformadora do homem. Como já dissemos, falar de humanização torna-se subjetivo, à medida em que não podemos averiguar o quão transformadora foi para a vida de uma pessoa a leitura de uma determinada obra. Podemos,

contudo, dizer que uma obra literária, como os contos de Wilde que analisaremos, por exemplo, possuem um forte potencial humanizador, uma vez que são literatura, mas proporcionarão diferentes experiências de leitura a diferentes leitores. Não somente os textos considerados “canônicos” podem ser humanizadores, mas todas as produções que considerarmos como literárias. Nisto Antonio Candido nos ajuda, ao apresentar uma definição do que ele entende por literatura, sendo esta

[...] todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis de produção escrita das grandes civilizações (2005, p. 176).

Candido expõe que a literatura tem três funções que constituem o seu caráter humanizador: a função psicológica, a social e a educativa. A função psicológica aproxima-se do que já discutimos, ou seja, o ser humano sente a necessidade de fabular, de organizar o mundo e o caos externo e interno, de criar ficção e de consumir ficção, portanto de imitar e de se comprazer no imitado. As produções artísticas, literárias e ficcionais causam efeitos profundos no sujeito, pois atingem as diversas camadas do *eu*, camadas essas que estão além da nossa consciência, e que, portanto, não as conhecendo, a fantasia e as obras que lemos produzem em nós efeitos de ordem emocional que não podemos avaliar (CANDIDO, 1999).

Quanto à função social, esta está relacionada às representações de dadas realidades sociais presentes na literatura. Ora, um exemplo desse tipo de representação são os romances vitorianos, que exprimiam em seu âmago diversos aspectos daquela sociedade, muitas vezes como um espelho que, tendo seu reflexo ao alcance do leitor, poderia levá-lo a perceber nuances críticas. No que diz respeito à função educativa da literatura, Candido afirma que as obras agem “com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, - com altos e baixos, luzes e sombras” (1999, p. 84).

A literatura não é, por conseguinte, um instrumento que deve ser usado para a propagação de modelos de virtude e moral, mas estes elementos estão nas obras como se apresentam na vida. Ademais, se a literatura é imitação da realidade humana (TODOROV, 2009), logo utilizá-la de forma catequética ou moralizante implica excluir as ambivalências presentes nos textos. Neste sentido, a literatura não corrompe, mas também não edifica. Ela provoca a humanização de forma mais profunda, pois as noções de bem e de mal, moral e amoral estão presentes nas obras tal como na vida (CANDIDO, 1999).

Muito embora a literatura não deva ser utilizada como objeto moralizante, ela trata do que há no ser humano. A humanização implica de certo modo um melhoramento e uma reflexão acerca do ser humano, dele para com ele mesmo e para com o seu próximo. Os elementos citados por Candido no seu conceito de humanização implicam um aumento da sensibilidade do sujeito por meio da literatura. As funções mencionadas anteriormente potencializam o processo de humanização. Para Shelley (2008), a literatura tem o poder de transformar o homem e fortalecer sua faculdade moral, uma vez, é claro, que este seja exposto e cultivado à literatura, sendo-lhe familiar. Em consonância com o argumento de Antonio Candido, podemos ainda afirmar: “[A literatura é] revelação do mundo, ela pode também em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro” (TODOROV, 2009, p. 76). Acerca da função educativa da literatura, aprofundaremos sua reflexão quando tratarmos do conceito aristotélico de catarse.

A sensibilidade humana face à literatura pode ser potencializada. Todorov (2009) aponta que não podemos considerar o texto literário como um simples instrumento terapêutico emocional. No entanto, em seu livro *A Literatura em Perigo*, ele dá exemplos pessoais de como a literatura é próxima a seus sentimentos e emoções. A transformação que ela opera em cada um de nós “a partir de dentro” — empregando as palavras do próprio Todorov — está próxima do que Candido entende como humanização, e também com o que Aristóteles entende como catarse. Compreender que a literatura possui um significativo potencial humanizador implica não nos desviarmos da noção de que “A realidade que a literatura aspira compreender é, simplesmente (mas, ao mesmo tempo, nada é assim tão complexo), a experiência humana” (TODOROV, 2009, p. 77).

A seguir, apresentaremos os conceitos que nos ajudarão a compreender quais os instrumentos literários que potencializam a capacidade de humanização da obra literária, como definido por Antonio Candido, e como esses instrumentos interagem e operam no sentido de catalisar esse potencial humanizador do fenômeno literário. Estes conceitos foram extraídos da *Poética*, de Aristóteles, não só devido ao caráter inaugural do tratado aristotélico, voltado para os elementos estruturantes da narrativa e do drama, mas, principalmente, devido à pertinência, atualidade e flexibilidade de tais conceitos, como pretendemos demonstrar na próxima seção.

3.2 *A Poética* de Aristóteles revisitada no texto narrativo

Para analisarmos os contos os quais nos propomos, utilizaremos como fundamento teórico *A Poética* de Aristóteles, e a *Arqueologia da Ação Trágica*, de Sandra Luna (2005). Das considerações sobre o papel e as funções da literatura nós já tratamos. Apresentaremos a seguir alguns conceitos d'*A Poética* que reputamos essenciais para a análise dos contos, com vistas a compreender os recursos literários que colaboram para a construção da função humanizadora da literatura, e a maneira como eles atuam no texto literário, em especial nos contos de Oscar Wilde, *corpus* deste trabalho.

Muito embora *A Poética* trate da tragédia grega clássica e da epopeia (Arist., *Po.* 1449b 15), os conceitos presentes no tratado de Aristóteles podem auxiliar na análise de textos narrativos modernos, afinal estes também são resultado da imitação da realidade (SHELLEY, 2008) e possuem um enredo, *mythos*. Além do fato de que o próprio Aristóteles usa epopeias (gênero narrativo) como exemplos na *Poética*, reiteramos ainda sua importância como guia de investigação para os contos de Wilde, uma vez que os compreendemos como ações trágicas: “[...] encontraremos na *Poética*, não um livro de respostas, mas um guia extremamente lúcido de investigação, capaz de fornecer, com as devidas adequações que venham a sugerir nossa sensibilidade, um instrumental crítico que permite espreitar os fundamentos da ação trágica” (LUNA, 2005, p. 197).

Em uma tentativa de definir o que seria uma ação trágica, recorremos a Aristóteles quando, ao tratar da extensão da tragédia, aponta: “[...] que nas ações uma após outra sucedidas, conformemente à verossimilhança¹⁹ e à necessidade²⁰, *se dê o transe da infelicidade para a felicidade ou da felicidade à infelicidade*” (Arist., *Po.* 1451a 15, grifos nossos). Portanto, deduzimos que uma ação, para ser trágica, deve contar com o elemento da mudança de fortuna, seja de uma situação boa para uma má, ou vice-versa. Tal colocação nos

¹⁹ Lógica interna da obra. De acordo com Aristóteles, “De preferir às coisas possíveis mas incríveis são as impossíveis mas críveis” (Arist., *Po.* 1460a 35). Os contos “The Happy Prince” e “The Nightingale and the Rose”, particularmente, não ferem o princípio da verossimilhança em razão da perspectiva fabular presente nas narrativas, o que torna aceitável a fala de seres que não são humanos.

²⁰ A necessidade está relacionada à noção de causalidade. Para Aristóteles, é mister que as ações aconteçam umas em consequências das outras: “[...] idealmente, haveria ligação de necessidade entre todas as partes de um mito trágico, isto é, haveria uma relação de causa e efeito que ligaria firmemente os acontecimentos uns aos outros, ao invés de dispô-los aleatoriamente, uns após os outros” (SEVERO, 2011, p. 211).

leva a compreender que a trajetória da experiência trágica não necessariamente deve resultar em um final infeliz, devendo, outrossim, por meio de uma catástrofe, sensibilizar a recepção e provocar-lhe o terror e a piedade, conforme a definição de tragédia dada pelo próprio Aristóteles:

É pois a Tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (Arist. *Po.* 1449b 25).

Esta definição, com as devidas adequações, é aplicável aos contos de Wilde, como pretendemos demonstrar mais adiante, quando tratarmos dos conceitos de catástrofe, catarse, piedade e terror.

Começemos discutindo a personagem e sua construção, pois acreditamos que um investimento na caracterização das personagens pode ampliar a empatia do leitor e, dessa maneira, fomentar o potencial humanizador do texto literário, ou seja, a capacidade que o leitor tem de se imaginar na condição e nas ações representadas pelas personagens, podendo exercitar em si mesmo suas próprias emoções e subjetividade. Aristóteles não fala diretamente em personagem, mas em “caráter” - “o que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou tal qualidade” (Arist., *Po.* 1450a 5). Para o filósofo grego, o caráter está intimamente ligado à ação, uma vez que a trama dos fatos, movida pelas personagens, é primordial para caracterizar uma boa ação trágica:

Ora os homens possuem tal ou tal qualidade, conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações (Arist., *Po.* 1450a 20).

São as ações das personagens que movem o enredo, a sucessão dos fatos na narrativa, bem como são as suas escolhas, as suas decisões, que levam o leitor a sentir empatia pelo caráter ou não. Em outras palavras, as personagens tomam sobre si características, propensões e qualidades específicas que lhes particularizam, ou seja, trazem consigo elementos que as tornam reconhecíveis como protagonistas, antagonistas, etc. Ao manter as suas características durante o desenrolar da ação, as personagens devem realizar ações que concordem com sua natureza, o que Aristóteles chama de coerência. Pela motivação de suas

ações, o caráter expõe sua natureza, sinalizando que “é a partir das ações que se pode conhecer os caracteres” (LUNA, 2005, p. 236).

Ao falar de caráter, somos levados a pensar sobre questões morais e éticas. Muito embora não vamos nos debruçar sobre esses conceitos, entendemos que o leitor olha para os caracteres por meio das ações destes, levadas a cabo por motivações que passam pelo crivo do que é moral ou amoral. Nas palavras de Luna (2005, p. 237), “o caráter se revela apenas quando expressa decisões, escolhas morais. Isso quer dizer que só quando as ações ou os discursos demonstram explicitamente escolhas morais (livre-arbítrio?) o caráter se define”.

Aristóteles elenca quatro características que devem formar o caráter, devendo este possuir bondade, conveniência, semelhança e coerência. Destas, debruçar-nos-emos sobre a bondade. Cabe compreendermos que a bondade aristotélica não é a mesma que a comumente apregoada no meio cristão, no qual a ideia de altruísmo é mais evidente. Luna (2005) lança mão de alguns autores para discutir os conceitos aristotélicos relacionados ao caráter, como é o caso da bondade, por exemplo. A conclusão a qual ela chega é esta:

Do ponto de vista da rentabilidade teórica dos conceitos propostos na *Poética*, parecem mais “produtivas” as interpretações que convergem para enquadrar os caracteres em uma tragédia como sendo **bons**, (não no sentido ético ou moral, mas sim dignificados, retratados com um certo grau de excelência) [...] além de nos parecer esta interpretação mais condizente com outras amostras do pensamento aristotélico (LUNA, 2005, p. 288, grifo da autora).

Aristóteles aponta a bondade também como reconhecível por meio das propensões do caráter: “No respeitante a caracteres, a quatro pontos importa visar. *Primeiro e mais importante é que eles devem ser bons*. E se, como dissemos, há caráter quando as palavras e as ações derem a conhecer alguma propensão, se esta for boa, é bom o caráter” (Arist., *Po.* 1454a 20, grifos nossos).

Se o caráter não for bom, isto é, se não tiver boas propensões/intenções, provavelmente não haverá para com ele a empatia, tampouco o leitor se identificará e partilhará de suas dores. A bondade aproxima o espectador ou o leitor de uma ação trágica, porque é sobre o caráter bom que provavelmente recairá a catástrofe, a fim de provocar o terror e a piedade na recepção. Aristóteles aponta que deve haver uma justa medida na construção do caráter: “[...] não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna (...) nem homens muito maus, que passem da má para a boa fortuna” (Arist., *Po.* 1452b 35).

A noção de catástrofe, primordial à tragédia, permeia também os contos de Wilde que analisaremos, conferindo-lhes tragicidade. Encontramos na *Poética* a seguinte definição para o termo, que de forma decisiva ocasiona o desenlace : “[a catástrofe] é uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes” (Arist., *Po.* 1452b 10). De modo verossímil, a catástrofe deve sobrevir como consequência de alguma ação de responsabilidade das personagens envolvidas na trama. Em vista disso, tão importante quanto a catástrofe em si, é a ação responsável por causá-la. Aristóteles sugere que a causa desse tipo de ação perniciosa é o erro involuntário (*hamartia*) (Arist., *Po.* 1453a 10).

A *hamartia* atua porque o caráter — embora seja bom e esteja acima dos demais por apresentar uma elevação que lhe é própria, traço característico de sua bondade, no sentido empregado por Aristóteles na *Poética* — está numa situação intermediária. Não é deus, tampouco um humano qualquer, não é sobrenatural, mas possui características que o diferencia dos demais caracteres. A *hybris*²¹ do caráter o leva a cometer o erro involuntário que culmina na catástrofe:

A *hamartia* engendra um ato nocivo, prejudicial, embora cometido por ignorância, por não estar o agente atento a alguma circunstância crucial (o instrumento, o objeto, o efeito da ação, etc). Neste sentido, como diz Aristóteles, a catástrofe não seria uma punição por um comportamento vil, mas simplesmente *o resultado de uma ação maléfica, porém involuntária, que se revelaria trágica* (LUNA, 2005, p. 267, grifos nossos).

De acordo com a citação acima, podemos entender melhor o que o filósofo grego provavelmente quis dizer com o conceito de *hamartia*. Amplamente discutido por Luna, inclusive em minúcias morfológicas, trata-se de uma palavra-chave para a arte trágica, uma vez que engendra a catástrofe. Na seção de análise, discutiremos particularizadamente as ações das personagens dos contos de Wilde. Contudo, destacamos desde já que as ações dos protagonistas não se encaixam como “maléficas”.

Luna (2005) aponta para o ponto da culpabilidade ou responsabilidade das personagens ao cometerem os atos trágicos engendrados pela *hamartia*. O caráter hubrístico,

²¹ A *hybris* do caráter refere-se ao orgulho excessivo, à presunção ou arrogância. E este aspecto do caráter é que o leva a cometer o erro involuntário. A *hybris* é reflexo da humanidade do sujeito: “Essa marca do herói, um comportamento excessivo, aproximado da soberba, uma arrogância que ultrapassa os limites do lícito, responde, em certo sentido, pela responsabilidade do herói sobre a catástrofe que o abate” (LUNA, 2005, p. 314). Veremos nos contos de Wilde, entretanto, que inversamente a uma arrogância e soberba que ultrapassam os limites, há uma bondade e mesmo um altruísmo que são excessivos.

ao mesmo tempo em que poderia isentar o agente da culpa pela ação trágica, ao humanizá-lo ainda mais em meio à sua elevação moral e boas propensões, revela à recepção a possibilidade humana de cometer erros e deslizes, seja por quais razões forem. Pode parecer uma comparação simplista, entretanto funciona se pensarmos no erro involuntário como algo similar a um crime de caráter culposos, quando o agente da ação atua por imprudência, negligência ou imperícia. Entendemos que, ao se tratar da *hamartia*, outros fatores a envolvem, porém esse exemplo pode ilustrá-la de forma prática.

Aristóteles, em *Ética à Nicômaco*, categoriza os tipos de ações maléficas. Posto que nem todas as categorias corroboram diretamente com o conceito de *hamartia* conforme a *Poética*, exploraremos a ideia de erro por “ignorância”. O erro involuntário pode acontecer mediante a ignorância, por parte dos caracteres, das circunstâncias que os cercam, seja o lugar, o instrumento, o objeto etc, ou ainda mediante a ignorância das possíveis consequências de seus atos. E, por ignorar tais circunstâncias, não se pode afirmar que se trata de culpa, mas de uma ação realizada “sem querer” (LUNA, 2005).

São essas desditas as responsáveis por provocar na recepção o terror e a piedade, sentimentos que, juntos à catástrofe, culminam na catarse (*katharsis*). Muito provavelmente, o filósofo grego acreditava que a tragédia, ao cumprir o seu fim, qual seja, suscitar o terror e a piedade, purificando essas emoções, tem a capacidade de educá-las:

Aristóteles sugere com a catarse que a arte tem realmente o poder de reproduzir nos homens estados emocionais, sendo que esse processo de reprodução de estados emocionais através da arte trágica opera no sentido de “educar” essas emoções (LUNA, 2005, p. 215).

Luna (2005) discorre sobre os possíveis sentidos atribuídos à catarse. Eudoro de Souza em sua tradução da *Poética* traduz o termo em questão como “purificação”: “[...] suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (Arist., *Po.* 1449b 25). No contexto grego, a palavra *katharsis* era empregada tanto no sentido de “purgação” (caráter laxativo, medicinal), como no sentido religioso de purificação. Não é mister que nos detenhamos em um estudo minucioso do termo, uma vez que isto evocaria outras leituras que não cabem no escopo deste trabalho. Entendemos, portanto, que “ambos os significados [do termo catarse] nos autorizam a considerar que, para Aristóteles, é positivo o efeito da arte trágica sobre os homens” (LUNA, 2005, p. 215).

A catarse não é um componente meramente didático-pedagógico da ação trágica, mas traz a possibilidade do aprendizado pelo sofrimento de outrem em face do nosso instinto que, concomitantemente passivo de compaixão e empatia pelo que sofre, é muito mais guiado pela inclinação à autopreservação. A piedade e o terror desempenham papel fundamental para a catarse. Aristóteles define esses conceitos, respectivamente, do seguinte modo: “[...] a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso” (Arist., Po. 1453a 5). Posto que a piedade é potencializada mediante a inevitabilidade do sofrimento daquele que não o merece, a catarse pode ser operada especialmente se conseguirmos, por quaisquer traços semelhantes a nós, estabelecer empatia. Isso posto, concluímos que a catarse “é um processo benéfico de aprendizagem místico baseado na experiência prazerosa do sofrimento... [portanto], não se trata exatamente de “aprender” com a ação trágica, mas sim de “sofrer” com ela” (LUNA, 2005, p. 220, 225).

O que discutimos até aqui sobre o caráter e a bondade, a *hamartia* e a catástrofe está intrinsecamente relacionado ao terror e à piedade, pois são elementos estruturais que os favorecem. É o caráter bom, que por seu traço hubrístico, ao cometer o erro trágico e engendrar a catástrofe, o responsável por suscitar essas emoções. Por ser bom o caráter é que o leitor pode sentir empatia, e só há terror e piedade se houver essa empatia para com o caráter. Eis o porquê da importância do investimento na construção dos caracteres. Se estes não forem bons, não causarão empatia, nem terror e piedade, nem, portanto, a catarse.

Em vista do que apresentamos acerca da *Poética*, reiteramos a flexibilidade dos seus conceitos no que concerne à sua aplicabilidade para o texto narrativo do século XIX. Ao utilizarmos Aristóteles e Luna (2005) para fundamentar nossa análise, procuramos relacionar a noção de catarse grega com o potencial humanizador da literatura — em especial sua função educativa — operado no sujeito leitor (CANDIDO 1999/2005; TODOROV, 2009), e aferir a sua presença nos contos de Oscar Wilde selecionados como *corpus* desta pesquisa.

4 A CATARSE COMO EXPERIÊNCIA HUMANIZADORA NOS CONTOS DE OSCAR WILDE

Postas as considerações teóricas traçadas, procederemos a partir daqui à análise propriamente dita dos contos de Wilde. Nossa análise está dividida do seguinte modo: para

cada um dos três contos há uma subseção própria, a fim de que possamos identificar e discutir com maior clareza e detalhes os conceitos de Aristóteles presentes na *Poética*. Após a análise individual dos contos, apresentaremos ainda, nas considerações finais, as relações possíveis que podemos estabelecer entre os três enredos, suas características trágicas e catárticas, e como estes elementos dialogam com o conceito de humanização proposto por Candido (1999), aliado às considerações teórico-críticas já estabelecidas por meio dos textos de Shelley (2008) e Todorov (2009).

Poderíamos resumir os contos da seguinte forma:

Em “O Príncipe Feliz”, há dois personagens principais, quais sejam a estátua do Príncipe e um Andorinho. O Príncipe é triste por ver do alto a pobreza de sua cidade, e quando o Andorinho encontra-se com ele, ajuda-o a tirar alguns cidadãos da miséria, levando em seu bico as pedras preciosas incrustadas na estátua para os pobres. Conforme aproxima-se o inverno, o Andorinho enfraquece e morre, e o mesmo acontece com o coração da estátua.

Em “A Rouxinol e a Rosa”, dois personagens destacam-se: um estudante e uma Rouxinol. O estudante precisa dar uma rosa vermelha para sua amada, a fim de que ela dance com ele em um baile. Triste, chora por não encontrar nenhuma rosa vermelha. A Rouxinol se compadece dele e sai à procura da rosa, e encontra uma roseira que produz rosas vermelhas, porém o frio do inverno impediu a roseira de brotar. Desta feita, a Rouxinol aceita cantar a noite inteira com o peito espetado em um espinho para com seu canto fazer com que a roseira produza a rosa, e com seu sangue tingi-la de vermelho. Entrega sua própria vida e consegue a rosa vermelha. O estudante a leva até sua amada, mas ela o rejeita e ele recolhe-se nos estudos.

Em “O Amigo Devotado”, também dois personagens são principais: o moleiro Hugo e o pequeno jardineiro Hans. Hugo apresenta-se como grande “conhecedor dos fundamentos da amizade”, no entanto demonstra isso de forma distorcida na prática. Hans precisa de um carrinho de mão e Hugo decide dar-lhe o seu próprio, embora quebrado. Ele se utiliza disso como motivo para manipular Hans emocionalmente, então começa a pedir-lhe favores em troca do carrinho de mão. Em um desses favores, Hans precisa ir ao vilarejo em uma noite chuvosa para buscar um médico para o filho do moleiro. No caminho de volta, Hans cai em um buraco e é encontrado morto.

Gostaríamos de chamar atenção mais uma vez para o fato de os contos terem sido escritos supostamente para crianças (BLOOM; WATKIN, 2009). Wilde tendo sido pai de

dois filhos, muito provavelmente quis deixar por escrito algo que aproximasse e cativasse a realidade infantil, com o intuito de provocar nas crianças ensinamentos morais, especialmente sobre como proceder com o próximo. Ao utilizar elementos estruturais narrativos comuns a fábulas e contos de fadas, entendemos que tais recursos literários auxiliam uma compreensão mais clara e rápida do texto.

Todavia, as características narrativas que aproximam os textos de fábulas ou contos de fadas não excluem sua outra face. Os enredos dos contos que iremos analisar podem suscitar reflexões diversas a partir do olhar de cada leitor, o que explicita de certo modo a complexidade de sua escrita, revelando que os adultos, por exemplo, ou leitores mais atentos podem encontrar camadas mais profundas de significados que podem passar despercebidos ao público infantil. Se nos é permitida uma comparação, diríamos que as narrativas que compõem *O Príncipe Feliz e outras histórias* são uma manhã de inverno tomada pelo nevoeiro, na qual não conseguimos distinguir qualquer imagem à distância, a não ser o pouco que se apresenta à nossa volta. Contudo, uma vez que a névoa começa a dissipar, revela-se diante de nós a natureza, a cidade, as pessoas, e os demais elementos que fazem a vida pulsar são trazidos à tona gradualmente pelos raios tímidos do sol.

4.1 O Príncipe Feliz

“O Príncipe Feliz” é o conto que abre o livro e nos permite vislumbrar questões sociais relacionadas à pobreza de uma sociedade. Esta narrativa nos confronta com a sensibilidade de seres que, passando despercebidos e invisíveis na ação interna do *mythos*, exprimem uma quota tal de humanidade essencial à transformação da situação de pobreza em que se encontram os cidadãos. Se não suscitam a humanização das personagens de seu meio social perverso, são capazes de suscitá-la no leitor de suas histórias.

Uma vez que nossa análise está norteada a partir dos conceitos apresentados na *Poética* de Aristóteles, identificaremos e discutiremos os elementos estruturais do conto que podem contribuir para o processo de humanização do sujeito. Também direcionamos nossa atenção para as características sociais do conto que remontam ao contexto vitoriano. Para a

análise deste conto, os dois protagonistas da história, um Andorinho e a Estátua do Príncipe Feliz, são o centro de nossa atenção.

É-nos apresentado, em primeiro lugar no enredo, o personagem do Príncipe Feliz, que é uma estátua bastante admirada na cidade, especialmente pelas crianças, algo que chama a nossa atenção quando consideramos o provável público alvo destas histórias. No entanto, alguns cidadãos, como o professor de artes, por exemplo, a considera inútil. Tal assertiva seria posteriormente negada pelas atitudes do Príncipe e do Andorinho que, na lógica interna do enredo, mostram-se úteis anonimamente.

Entendemos, a partir de nossa leitura, que ambas as personagens podem ser consideradas como boas, no sentido aristotélico encontrado na *Poética*. Discutamos primeiro a bondade do Príncipe Feliz e os elementos que o tornam distinto das pessoas comuns, além, é claro, do fato de ele ser apresentado como uma estátua. Recordemos que a compreensão da bondade para Aristóteles está relacionada às propensões do caráter. Se seus gestos, ações e palavras forem mais propensos ao bem do que ao mal, entende-se que o caráter é, portanto, bom.

O Príncipe Feliz possui características que o distinguem como protagonista da narrativa, uma vez que suas ações são centrais no enredo. Não só a sua bondade — entendida como elevação moral — mas também elementos que lhe são externos o consagram como alguém de posição mais elevada. Este último aspecto não condiz diretamente com a elevação da qual Aristóteles fala, posto que o filósofo grego fala de elevação de caráter, não de posição social. Entretanto, na história escrita por Wilde, esse fator também está presente. Observemos a descrição da estátua apresentada no início do texto: “Acima da cidade, sobre uma coluna alta, repousava a estátua do Príncipe Feliz. Estava inteiramente coberto com folhas finas de ouro puro; no lugar dos olhos, havia duas safiras brilhantes e um rubi vermelho, enorme, ardia no punho de sua espada” (WILDE, 2018, p. 11)²².

A estátua do Príncipe Feliz não está posta em qualquer lugar da cidade, não está posta em uma posição gratuita ou aleatória, mas “sobre uma coluna alta”. À elevação moral da personagem une-se sua elevação espacial. Não estamos aqui afirmando que sua elevação de caráter existe porque ele está em uma posição elevada e de privilégio, mas sugerindo a leitura

²² “High above the city, on a tall column, stood the statue of the Happy Prince. He was gilded all over with thin leaves of fine gold. For eyes he had two bright sapphires, and a large red ruby glowed on his sword-hilt (WILDE, 2018, p. 10).”

de que os dois elementos se cruzam e não podem ser lidos separadamente. Inclusive, veremos adiante que a configuração espacial da estátua contribui para que as ações bondosas que nascem em seu coração de chumbo possam ser alimentadas e concretizadas com a ajuda do Andorinho.

Ainda acerca das características físicas da estátua do Príncipe Feliz, o narrador descreve uma escultura bastante rica, pois era coberta de ouro puro, safiras e um rubi, aspecto que aponta para seu caráter real, símbolo de sua realeza. As crianças e outras pessoas admiravam o sorriso esculpido na estátua e nós, leitores, somos também levados a pensar que se a estátua do Príncipe é tão rica, além de ter sido muito rico, deveria ter sido querido pelo povo e feliz em vida. Entretanto, o encontro do Príncipe Feliz com o Andorinho permite-nos desconstruir a “falsa alegria” do Príncipe.

O Andorinho, de passagem pela cidade, decide encontrar um lugar para passar a noite e, avistando a estátua, decide refugiar-se entre seus pés. Contudo, mesmo sem sinal de chuva, sentiu pingos caírem sobre si. Foi quando percebeu que “Os olhos do Príncipe Feliz estavam repletos de lágrimas, e as lágrimas escorriam pela sua face dourada. O seu rosto estava tão belo sob a luz da lua que o Andorinho tomou-se de pena” (WILDE, 2018, p. 13)²³. Somos confrontados com esta imagem, de que o Príncipe Feliz chora tamanha a sua tristeza. Um paradoxo que ele mesmo explica ao Andorinho:

“Quando estava vivo e possuía um coração humano”, respondeu a estátua, “não conhecia lágrimas, porque eu vivia no Palácio de *Sans-Souci*, onde não era permitido que a tristeza entrasse. Durante o dia brincava no jardim com os meus companheiros e à noite conduzia a dança no Grande Salão. Ao redor do jardim erguia-se um muro grandioso, imponente, mas nunca me preocupei em perguntar o que havia além dele, pois tudo em minha vida era belo. Os meus cortesãos chamavam-me de Príncipe Feliz, e eu era mesmo feliz, se prazer significasse felicidade. Assim vivi e assim morri. E, agora que estou morto, puseram-me aqui no alto de onde posso avistar toda a fealdade e a miséria da minha cidade, e ainda que o meu coração seja moldado em chumbo, não tenho escolha a não ser chorar (WILDE, 2018, p. 13)²⁴.

²³ “The eyes of the Happy Prince were filled with tears, and tears were running down his golden cheeks. His face was so beautiful in the moonlight that the little Swallow was filled with pity (WILDE, 2018, p. 12).”

²⁴ “When I was alive and had a human heart”, answered the statue, “I did not know what tears were, for I lived in the Palace of *Sans-Souci*, where sorrow is not allowed to enter. In the daytime I played with my companions in the garden, and in the evening I led the dance in the Great Hall. Round the garden ran a very lofty wall, but I never cared to ask what lay beyond it, everything about me was so beautiful. My courtiers called me the Happy Prince, and happy indeed I was, if pleasure be happiness. So I lived, and so I died. And now that I am dead they have set me up here so high that I can see all the ugliness and all the misery of my city, and though my heart is made of lead yet I cannot choose but weep (WILDE, 2018, p. 12).”

A esta fala do Príncipe reputamos importantes duas reflexões: (1) sua própria condição de membro da realeza e a crítica social presente no conto de Wilde, e (2) a relação da miséria de seu povo com a bondade de seu caráter.

(1) Não podemos desmerecer ou desconsiderar o contexto em que Oscar Wilde viveu e produziu suas obras, pois de acordo com Candido (1999) “É difícil pôr de lado os problemas individuais e sociais que dão lastro às obras e as amarram ao mundo onde vivemos” (p. 82). Trouxemos no primeiro capítulo deste trabalho algumas considerações acerca da Era Vitoriana, inclusive, sobre o fato de Wilde ter produzido suas obras nas duas últimas décadas do século XIX. Embora neste período a Inglaterra tenha vivenciado um declínio em seus valores vitorianos, e artistas como o próprio Wilde tenham zombado e feito graça do “*earnestness*” inglês (GREENBLATT, 2006), ainda havia uma aristocracia que detinha riquezas e poder, inclusive constantemente satirizada por Wilde em suas comédias de costumes. O fato de haver sindicatos e melhores condições trabalhistas não eliminou a pobreza e a desigualdade entre as classes. No conto do Príncipe Feliz, podemos ver isto com clareza. O Príncipe, por viver no palácio, não conhecia a tristeza. Em tempos de incertezas econômicas para as classes menos favorecidas, e mesmo de miséria para os operários e suas famílias, que viviam em bairros sem qualquer estrutura e higiene, quais seriam as preocupações de um Príncipe que jamais abandonara os muros e os belíssimos jardins de seu palácio? Onde a tristeza e a piedade encontrariam lugar no coração de um Príncipe que até então não ouvira o lamento dos pobres e miseráveis, o choro das crianças famintas e doentes, posto que a música em seu palácio abafava-lhe os ouvidos? Ora, depreende-se da leitura que o Príncipe Feliz nunca deixava o palácio, logo, os habitantes da cidade não o conheciam de fato. Depois de sua morte, os cidadãos passaram a contemplá-lo. É curioso como mesmo depois de morto, sua estátua coberta em ouro foi posta na cidade, onde havia tantas pessoas pobres: uma homenagem à realeza ou uma alusão ao fato de a aristocracia estar sempre “acima” do povo?

(2) Diante do que expomos acima, embora possamos identificar esta crítica, isso não nos permite julgar o Príncipe Feliz como um “mau caráter”, pois as informações sobre seu passado são deveras escassas. O primeiro indício de que o Príncipe é um personagem

capaz de demonstrar ações bondosas está presente nas lágrimas que derrama ao ver a miséria de sua cidade. Agora que consegue ver tudo o que se passa na cidade já que está “acima”, porém próximo de todos, passa a sentir compaixão e se compadece dos seus súditos. Percebemos, ao longo da trama, que as ações do Príncipe em decorrência da miséria do povo revelam a sua bondade.

As ações das personagens movem a trama e revelam seu caráter. O Andorinho e o Príncipe Feliz complementam-se um ao outro na narrativa, pois o Príncipe precisa de ajuda para fazer algo pelos seus súditos. Assim como o Príncipe tem características particulares, o Andorinho possui características que o distinguem dos seus outros companheiros da mesma espécie. Antes de chegar até a cidade e encontrar-se com o Príncipe, o pássaro ficou próximo a um rio, pois apaixonara-se por uma Cana. O caráter do Andorinho é-nos apresentado já na primeira página do conto, em que percebemos como ele é diferente dos seus amigos, pois ficara para trás *por amor*:

“É uma fixação ridícula”, gorjearam as outras Andorinhas; “ela não tem dinheiro nenhum, mas tem um monte de parentes”; pois, de fato, o rio estava completamente tomado de Canas. Então, quando chegou o Outono, todas voaram para longe” (WILDE, 2018, p. 11)²⁵.

Aqui podemos perceber que a característica que particulariza o Andorinho é uma até então suposta capacidade de amar sem receber algo em troca, de atrasar seu processo migratório por amor ou encantamento. As outras Andorinhas o criticaram por se apaixonar por alguém que não tem dinheiro, assim depreendemos que o Andorinho é capaz de enxergar muito mais a essência das coisas do que as aparências.

Seu encontro com o Príncipe Feliz, após abandonar a Cana, mostra-nos sua capacidade de sacrificar-se. O Príncipe pede que fique com ele para ser um mensageiro, e mesmo sabendo que deve ir para o Egito pois o inverno se aproxima, ele aceita ficar por uma noite, e depois mais uma, e mais uma, até que fica com ele até a morte. Tanto o Príncipe Feliz como o Andorinho sacrificam-se. Não me refiro ao sacrifício maior, qual seja a morte das personagens, mas aos pequenos e nobres sacrifícios realizados ao longo do conto. O Andorinho aos poucos sacrifica seu tempo, mesmo temendo a chegada do inverno, e o

²⁵ “It is a ridiculous attachment,” twittered the other Swallows; “she has no money, and far too many relations”; and indeed the river was quite full of Reeds. Then, when autumn came they all flew away (WILDE, 2018, p. 10).”

Príncipe sacrifica suas riquezas, as riquezas que lhe conferem beleza e notoriedade. Observemos como exemplo o trecho do conto que segue:

“Andorinho, Andorinho, pequeno Andorinho”, disse o Príncipe, “longe, cruzando a cidade, vejo um jovem em um sótão. Está inclinado sobre uma escrivaninha coberta de papéis e dentro de um copo ao seu lado está um ramallete de violetas murchas. O seu cabelo é castanho e ondulado, os lábios rubros como as romãs e possui grandes olhos sonhadores. Tenta terminar uma peça para o Diretor do Teatro, mas está muito frio para poder continuar. Não há fogo na grelha e a fome o fez desmaiar (WILDE, 2018, p. 17)²⁶.

O Andorinho, que na noite anterior havia levado o rubi da espada para uma costureira que estava com o filho doente, pergunta ao Príncipe se deve levar ao jovem dramaturgo outro rubi, ao que o Príncipe Feliz responde:

Ai de mim! Agora não tenho mais nenhum rubi (...) meus olhos são tudo o que me resta. São feitos de safiras raras, trazidas da Índia há milhares de anos. Arranqueis um deles e dai ao jovem. Ele o venderá a algum joalheiro, então poderá comprar comida e lenha e terminar a peça (WILDE, 2018, p. 17)²⁷.

Então o Andorinho, depois de tristemente ouvir o Príncipe pedir que lhe arrancasse um dos olhos, faz como ele pede e ajuda o jovem. Estas atitudes do Príncipe e do Andorinho ao longo do conto evidenciam, portanto, a bondade. No sentido aristotélico, as ações evidenciam as propensões do caráter, assim como afirma Luna, “é a partir das ações que se pode conhecer os caracteres” (LUNA, 2005, p. 236). Portanto, por meio dessas ações, nós compreendemos que são bons o Príncipe e o Andorinho.

Em determinado momento, após o Príncipe abrir mão de sua outra safira, que era seu olho, e, por isso, fica cego, o Andorinho diz que vai permanecer para sempre com o Príncipe. Depois de voar sobre a cidade, ele vê a seguinte cena:

[...] viu os ricos se divertindo em suas belas casas enquanto os mendigos sentavam-se nos portões. Voou por becos escuros e viu as faces lívidas das crianças famintas olhando indiferentes e desanimadas nas ruas sombrias. Sob o arco da ponte, dois pequenos garotos deitavam-se nos braços um do outro, tentando se manterem aquecidos. “Como estamos famintos!”, diziam.

²⁶ “Swallow, Swallow, little Swallow,” said the Prince, “far away across the city I see a young man in a garret. He is leaning over a desk covered with papers, and in a tumbler by his side there is a bunch of withered violets. His hair is brown and crisp, and his lips are red as a pomegranate, and he has large and dreamy eyes. He is trying to finish a play for the Director of the Theatre, but he is too cold to write any more. There is no fire in the grate, and hunger has made him faint (WILDE, 2018, p. 16).”

²⁷ “Alas! I have no ruby now (...) my eyes are all that I have left. They are made of rare sapphires, which were brought out of India a thousand years ago. Pluck out one of them and take it to him. He will sell it to the jeweller, and buy food and firewood, and finish his play” (WILDE, 2018, p. 16).

“Não podeis vos deitar aqui”, gritou o guarda, e eles vagaram pela chuva afora (WILDE, 2018, p. 21)²⁸.

A partir desta cena, percebemos com ainda mais clareza o contraste entre ricos e pobres estabelecido por Wilde no conto. A própria descrição, particularmente das crianças famintas, que não encontram lugar onde repousar a cabeça, *per se* é capaz de causar comoção, pois é um exemplo de sofrimento imerecido, como discutimos na seção anterior deste trabalho: suscitam, portanto, o terror e a piedade, sendo infelizes sem merecer este sofrimento. Diante do cenário acima descrito, visto pelo Andorinho, o Príncipe pede que ele retire da Estátua folha por folha do ouro puro para dar aos pobres. Assim é feito. A Estátua perde seu brilho “[...] até o Príncipe tornar-se completamente tosco e cinzento” (WILDE, 2018, p. 21)²⁹. Com isto, chega também o inverno, o Andorinho morre e parte-se em dois o coração de chumbo da estátua.

As catástrofes, no conto, são respectivamente as mortes do Andorinho e a morte simbólica do Príncipe Feliz. Inferimos isso a partir do conceito de catástrofe apresentado por Aristóteles na *Poética*: “[a catástrofe] é uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes” (Arist., Po. 1452b 10). Cabe a nós discutir o que leva a essas catástrofes, quais os motivos. Entendemos, de acordo com Aristóteles e com as considerações de Luna (2005), que a catástrofe pode decorrer de um erro involuntário das personagens, que, por sua vez, acontece devido ao seu caráter hubrístico.

Discorremos, anteriormente, sobre a *hamartia* — erro involuntário — e sobre a nossa pretensão de ampliar este conceito aristotélico a partir da leitura dos contos que estamos analisando, uma vez que a *hybris* dos personagens wildeanos não concorda com o que Luna (2005) aponta como uma possível definição, estando o caráter hubrístico muito mais associado a um excesso de orgulho ou soberba. No caso do Príncipe Feliz e do Andorinho, já entendemos que ambos os caracteres são bons e mais, são altruístas. É o que suas ações nos permitem ler.

²⁸ “[...] saw the rich making merry in their beautiful houses, while the beggars were sitting at the gates. He flew into dark lanes, and saw the white faces of the starving children looking out listlessly at the black streets. Under the archway of a bridge two little boys were lying in one another’s arms to try and keep themselves warm. “How hungry we are!” they said. “You must not lie here”, shouted the Watchman, and they wandered out into the rain” (WILDE, 2018, p. 20).

²⁹ “[...] till the Prince looked quite dull and grey” (WILDE, 2018, p. 20).

Identificar uma falha, um deslize acidental que engendra a catástrofe no conto em questão não parece simples, ao contrário, faz-nos muito pensar. Se tomarmos os dramas trágicos gregos como exemplo, perceberemos que o erro involuntário não se assemelhará ao que considerarmos como um erro involuntário das personagens do conto de Wilde. Não afirmamos isso dado apenas o contexto histórico de produção ou mesmo as diferenças entre a Dramática e a Épica³⁰. De forma breve, citemos, por exemplo o *Édipo Rei* de Sófocles. Qual teria sido o erro cometido por Édipo que levou à sua ruína? Ora, ainda que sob influência dos deuses, Édipo apresentava um carácter bom, uma elevação moral, mas — e aqui verificamos sua *hybris* — deveras orgulhoso e, principalmente, muito intempestivo. Seu temperamento descomedido fez com que matasse Laio na estrada sem ponderar sobre tal ato. No *Hipólito* de Eurípides, seu pai Teseu, ainda que considerado um homem bom, preferiu acreditar no relato de sua esposa, de que Hipólito havia tomado-a à força, mesmo Teseu sendo ciente de que seu filho era um virgem devoto a Ártemis. Sua rudeza não permitiu enxergar a verdade sobre a qual seu filho argumentou, levando-o a pedir ao deus Poseidon a morte de Hipólito quando fosse levado de seu palácio.

O erro involuntário é uma ação maléfica “sem querer”. Entenda-se “maléfica” como uma atitude que gera consequências perniciosas, ou como diria-se coloquialmente, que “faz mal”. Não encontramos em toda a narrativa do Príncipe Feliz uma ação maléfica sequer deste ou do Andorinho. Observamos, porém, exatamente o contrário. Suas ações são benéficas porque levam em conta o bem do outro, talvez o que Candido (2005) em seu conceito de humanização quisesse salientar ao falar em “boa disposição para com o próximo”.

Somos, portanto, confrontados com esta questão, pois afirmar que as personagens cometeram algum erro, mesmo que involuntário, seria julgá-las de forma injusta. Observemos, então, uma personagem por vez. Analisando o comportamento e as escolhas morais do Príncipe Feliz, percebemos que suas ações são verdadeiramente deliberadas. Ele escolhe sacrificar as pedras preciosas que compõem sua estátua em prol do povo de sua cidade, ou seja, ele sabe que vai desnudar-se, ficar desprovido da causa de sua beleza e pompa. Mediante isso chegamos à conclusão de que não há de fato um erro nem no sentido clássico de *hamartia*, nem no sentido de erro voluntário pois toda a sua doação de si mesmo é uma boa ação.

³⁰ É desta forma que Anatol Rosenfeld, no livro *O Teatro Épico (1997)*, se refere aos três principais gêneros literários: Lírica (poesia), Épica (narrativas) e Dramática (tragédias, comédias, etc).

Podemos dizer o mesmo do Andorinho? Quanto a este, identificamos traços bastante humanos, elemento que, inclusive, é mais um que remonta ao aspecto fabular dos contos de Wilde. Recordemos que o Andorinho ajuda o Príncipe na primeira noite em que o encontra, todavia ele se mostra reticente diante dos favores subsequentes pedidos pelo Príncipe:

“É inverno”, respondeu o Andorinho, “e a neve gelada logo chegará (...) Querido Príncipe, preciso deixar-vos, mas nunca vos esquecerei, e na próxima primavera trarei duas belas jóias no lugar daquelas que vós ofertastes. O rubi será mais rubro que a rosa vermelha e a safira será tão azul quanto o grande mar (WILDE, 2018, p. 19)³¹.

O Andorinho possui um caráter propenso mais para o bem, mas isto não significa que ele não pense nele próprio também. Com efeito, uma coisa não anula a outra. A bondade aristotélica não é uma bondade meramente altruísta, mas o altruísmo *também* se faz presente nas personagens. O Andorinho pensa bem antes de permanecer auxiliando o Príncipe outras vezes porque ele tem suas próprias ambições: ele deseja voar para o Egito, completando assim seu processo migratório e encontrando-se com os seus. Apesar de tudo, quando o Príncipe pede que o Andorinho se vá, ele decide ficar. Nesta decisão, ele optou pelo Príncipe, uma vez que o amava.

Além disso, embora não seja uma característica a qual nos detenhamos, as ações desempenhadas pelo caráter do Andorinho são em si mesmas coerentes. A coerência consiste em uma das quatro características que Aristóteles atribui ao caráter: “A fim de ser convincente, o personagem deveria revelar coerência em suas ações, ou pelo menos mostrar-se coerentemente incoerente, ou seja, uma vez incoerente, essa incoerência deveria se tornar traço permanente em seu caráter” (LUNA, 2005, p. 287). A opção que o Andorinho fez por amor ao príncipe evidencia sua coerência ao longo da narrativa, posto que ele também havia permanecido um tempo com a Cana na lagoa por ter se apaixonado por ela, e não pelo que ela poderia conceder-lhe em troca.

Diante do exposto, o que caracterizaria o caráter hubrístico do Andorinho e qual teria sido seu erro involuntário? Que ele é bom já o dissemos e, além disso, percebemos que sua opção pelo Príncipe foi a causa de sua morte. Ele *escolheu* permanecer ao lado do Príncipe, tal ação foi voluntária. Entendemos que as ações do Andorinho e do Príncipe Feliz não são

³¹ “It is winter,” answered the Swallow, “and the chill snow will soon be here (...) Dear Prince, I must leave you, but I will never forget you, and next spring I will bring you back two beautiful jewels in place of those you have given away. The ruby shall be redder than a red rose, and the sapphire shall be as blue as the great sea” (WILDE, 2018, p. 18).

maléficas. Tal assertiva não faria sentido, posto que maléfica é a sociedade na qual as personagens atuam. As instâncias sociais que produzem o meio no qual as personagens atuam parecem não serem dignas de tais sacrifícios. Há um sacrifício voluntário, e seu caráter de espontaneidade é o que nos faz compreender a inexistência de *hybris* e, por conseguinte, de um erro trágico.

Compreendemos que a demonstração de bondade do Príncipe e, principalmente, do Andorinho atingiram o grau extremo do sacrifício. Não podemos negar que se sacrificaram pelos outros. A catástrofe em questão, a saber, suas mortes, são capazes de causar terror e piedade: o terror relacionado ao medo de nos colocarmos em uma situação semelhante e a morte se aproximar de nós devido a alguma condição nossa de vulnerabilidade — no caso do Andorinho, este ficou preso ao frio do inverno. Quanto à piedade, reputamos difícil refutar que ambas as personagens são capazes de despertar compaixão e mesmo nossa empatia, uma vez que sofrem a morte de modo imerecido.

O terror e a piedade provocados na recepção podem ser potencializados em sua experiência catártica quando levamos em consideração o fato de seus atos de bondade não serem reconhecidos. Não percebemos na índole das personagens o desejo de ter suas ações reconhecidas ou de serem louvados pelo bem que fizeram. Porém nós, enquanto leitores, podemos mesmo assumir uma posição de indignação frente ao não reconhecimento das ações das personagens. Entendemos também que não poderiam mesmo serem reconhecidas, visto que os habitantes da cidade não sabiam das ações operadas por elas. São invisíveis. Embora o sacrifício que operam seja nobre, permanece invisível. Mesmo as pessoas que são beneficiadas pelas ações dos protagonistas não têm conhecimento dos mesmos. Suas mortes e, posteriormente, o descarte de ambos, revela o espírito que permeia a sociedade do fim do século XIX, que mediante os avanços materiais e o crescente utilitarismo das coisas, torna-se também mais insensível, dura e decadente em termos de valores humanos.

O sacrifício do Andorinho e do Príncipe Feliz foi em vão no que se refere a uma mudança na sociedade retratada - não em termos práticos, uma vez que o sacrifício deles ajudou com a pobreza material de modo mais imediato - mas em termos humanos e empáticos. Tiveram um fim trágico pela sociedade que, de certo modo, os desprezou. Apesar disto, a experiência trágica e catártica com o enredo do conto em questão traz consigo uma lição moral cristã que incita o exemplo da benevolência e da doação de si para o próximo: o coração do Príncipe e o cadáver do pássaro são levados por um anjo até o Céu. Ainda que

considerássemos as ações do Andorinho e do Príncipe como maléficas a si próprios, o final do conto contradiria tal consideração, pois mesmo depois de mortos, foram levados ao Céu, e de acordo com uma perspectiva cristã, esta seria a maior recompensa.

4.2 A Rouxinol e a Rosa

“Um poeta é um rouxinol, que na escuridão se apruma para cantar e alegrar sua própria solidão com doces sons; seus ouvintes são como homens hipnotizados pela melodia de um músico invisível, que se sentem tocados e emocionados, ainda sem saber de onde ou por quê” (SHELLEY, 2008, p. 88). Iniciamos a análise deste conto recordando esse trecho extraído do ensaio de Percy Bysshe Shelley, “Uma Defesa da Poesia”. Shelley estabelece uma símile entre a imagem do poeta e a do rouxinol, sendo este conhecido na literatura e na cultura popular pelo seu canto bastante particular e belo. Ao investigar os aspectos aristotélicos em *A Rouxinol e a Rosa*³², testemunhamos o sacrifício estético promovido pela rouxinol/artista, para alegrar, não a solidão de quem a produz, mas a necessidade de outrem. Contudo, no conto de Wilde, quem haveria de beneficiar-se do resultado artístico de tal sacrifício não possui qualquer ciência de seu valor.

Voltamos nossa atenção particularmente à Rouxinol, sendo esta a personagem protagonista do conto. Diferentemente da história anterior, na qual as personagens do Andorinho e do Príncipe Feliz são introduzidas antes de termos acesso ao real conflito que move o enredo, esta história começa *in medias res*³³, o narrador nos apresenta o conflito no primeiro parágrafo, que está em discurso direto: “Ela disse que dançaria comigo se eu lhe trouxesse rosas vermelhas”, exclamou o jovem Estudante, “mas em todo o meu jardim não há uma única rosa vermelha” (WILDE, 2018, p. 25)³⁴. O conflito motivador do *mythos* é este: o Estudante precisa de uma rosa vermelha para que sua “amada” dance com ele em um baile. O

³² Na tradução utilizada por nós, de Luciana Salgado, *the Nightingale* é traduzido por “a Rouxinol”. Wilde, no texto fonte em língua inglesa, refere-se ao animal como *she*, ou seja, “ela” em português.

³³ O início *in medias res* ocorre quando o conflito do enredo está na iminência de acontecer, deste modo as narrativas “[...] principiam num momento avançado da ação principal, para depois recuarem à sua origem” (NUNES, 2013, p. 31).

³⁴ “She said that she would dance with me if I brought her red roses”, cried the young Student; “but in all my garden there is no red rose” (WILDE, 2018, p. 24).

Estudante é a primeira personagem do conto a qual somos apresentados. Após esta fala, ele lamenta ainda:

“Nem uma única rosa vermelha em todo o jardim!”, lamentou-se ele, e os seus olhos vermelhos encheram-se de lágrimas. “Ah! Como a felicidade depende de coisas tão simples! Li tudo o que os sábios escreveram e possuo todos os segredos da Filosofia, ainda assim, por desejar uma rosa vermelha, minha vida foi arruinada” (WILDE, 2018, p. 25)³⁵.

Encontramos nesta fala do Estudante semelhanças com o conto do Príncipe Feliz. Mais uma vez, Wilde provoca inquietações acerca da felicidade e da tristeza. O Estudante declara que a felicidade depende de coisas simples e está triste por falta de uma rosa vermelha. Ele chora e sabemos que ele vinha já chorando há um certo tempo, dada a vermelhidão em seus olhos. As lágrimas que ele derrama remetem também à sequência narrativa que notamos no conto anterior: “Os olhos do Príncipe Feliz estavam repletos de lágrimas, e as lágrimas escorriam pela sua face dourada. O seu rosto estava tão belo sob a luz da lua que o Andorinho tomou-se de pena” (WILDE, 2018, p. 13)³⁶. O Andorinho encontra-se com o Príncipe em um momento de dor, sofrimento, marcado pelas lágrimas, da mesma forma que a Rouxinol encontra-se com o Estudante em meio a sua tristeza.

Ao ouvir o Estudante falar de sua frustração por não ter uma rosa vermelha para dar à sua “amada”, a Rouxinol medita sobre algo que faz uma outra referência ao Príncipe Feliz e ao Andorinho. A Rouxinol acredita que o amor do jovem Estudante é um amor verdadeiro, que ele está apaixonado, de fato. É perceptível que o jovem está apaixonado, mas a Rouxinol aparentemente não faz distinção entre amor e paixão. Percebemos ao fim da narrativa que não se trata de amor o que o rapaz sente pela jovem. Trazemos, então, a referência estabelecida entre as duas histórias. A Rouxinol fala do valor do amor do seguinte modo: “[...] Tem mais valor que as esmeraldas e é mais desejado que preciosas e refinadas opalas. Pérolas e granadas não podem comprá-lo, ainda que esteja exposto no mercado. Não pode ser comprado por mercadores, nem vendido a peso de ouro” (WILDE, 2018, p. 25)³⁷. A Rouxinol e o Andorinho parecem semelhantes neste aspecto, pois, vale recordarmos, este permaneceu

³⁵ “No red rose in all my garden!” he cried, and his beautiful eyes filled with tears. “Ah, on what little things does happiness depend! I have read all that the wise men have written, and all the secrets of philosophy are mine, yet for want of a red rose is my life made wretched” (WILDE, 2018, p. 24).

³⁶ “The eyes of the Happy Prince filled with tears, and tears were running down his golden cheeks. His face was so beautiful in the moonlight that the little Swallow was filled with pity” (WILDE, 2018, p. 10).

³⁷ “[...] It is more precious than emeralds, and dearer than fine opals. Pearls and pomegranates cannot buy it, nor it is set forth in the marketplace. It may not be purchased of the merchants, nor can it be weighed out in the balance for gold” (WILDE, 2018, p. 24).

ao lado do Príncipe Feliz por amor, e não pelo fato de sua estátua estar incrustada com safiras, rubis e ouro.

A Rouxinol se compadece do Estudante, pois ela é a única no jardim capaz de compreender a tristeza dele. Podemos nos questionar: por que, dentre os outros seres do jardim, apenas a Rouxinol entende o amor? Podemos pensar acerca do que Shelley (2008) discute em seu ensaio já referenciado por nós, ao comparar o poeta com o rouxinol: sonoridade e poesia caminham juntas, o canto do rouxinol metaforiza não apenas a expressão artística da alma do sujeito, mas também a linguagem poética capaz de externar sentimentos, afetos, necessidades, etc, com a qual outros podem se identificar. Daí deduzimos a excepcionalidade e a sensibilidade do poeta/rouxinol.

Discutindo os aspectos aristotélicos no conto de Wilde, a supracitada sensibilidade da Rouxinol nos auxilia a vislumbrar sua bondade, que discutiremos a partir de agora. Assim como o Andorinho, o qual entendemos ser bom a partir dos pequenos sacrifícios de si mesmo, a Rouxinol então sobrevoa o bosque e o jardim para encontrar uma rosa vermelha a fim de entregá-la ao Estudante, ou seja, sem pedir nada em troca, esforça-se para encontrar tal rosa. Ela visita três roseiras, uma de rosas brancas, uma de rosas amarelas, e por fim, abaixo da janela do Estudante, uma roseira de rosas vermelhas:

“Dai-me uma rosa vermelha”, clamou, “e cantarei a mais doce melodia.” Mas a roseira meneou a cabeça. “As minhas rosas são vermelhas”, respondeu; “tão vermelhas quanto os pés das pombas e mais vermelhas que os grandes leques de corais que ondulam e ondulam na caverna oceânica. Mas o inverno resfriou as minhas veias e a geada queimou os meus botões, a tempestade quebrou os meus galhos e não terei rosas este ano” (WILDE, 2018, p. 27)³⁸.

Para todas as roseiras visitadas pela Rouxinol, ela oferecia seu canto como recompensa, parecendo-nos, portanto, que Wilde cria estes ambientes “mercantis” nos quais não existem “favores”, mas algo sempre tem que ser trocado por outra coisa. Antes de prosseguirmos com o principal aspecto que justifica a bondade da protagonista, vale destacarmos um aspecto do conto que remete ao que dissertamos no primeiro capítulo deste trabalho. Tratamos anteriormente acerca do contexto literário de Wilde na sua época e do esteticismo. Embora afirmamos que os contos que estamos analisando não correspondem ao

³⁸ “Give me a red rose”, she cried, “and I will sing you my sweetest song.” But the Tree shook its head. “My roses are red”, it answered, “as red as the feet of the dove, and redder than the great fans of coral that wave and wave in the ocean-cavern. But the winter has chilled my veins, and the frost has nipped my buds, and the storm has broken my branches, and I shall have no roses at all this year” (WILDE, 2018, p. 26).

movimento estético, o conto “A Rouxinol e a Rosa” é o que mais possui elementos estéticos no que diz respeito à beleza das coisas (PATER, 1980).

Isto é mais perceptível nas descrições que as roseiras fazem de si mesmas. Elas se comparam com elementos fantásticos e naturais capazes de construir belas imagens na imaginação do leitor. Por exemplo, a roseira branca compara-se à espuma do mar e à neve sobre a montanha, enquanto a amarela compara-se aos “[...] cabelos das sereias que se sentam no trono de âmbar (...) [e ao] narciso em flor na campina” (WILDE, 2018, p. 27)³⁹. Para o esteticismo é central o culto à beleza, importa que uma peça artística ou literária seja bela⁴⁰. As comparações estabelecidas pelas roseiras remetem, portanto, ao que se aproxima de um olhar para a literatura que incita a contemplação. A partir das palavras de Wilde, podemos entender que a obra literária que contenha em si elementos belos possui uma durabilidade particular “Pois a beleza é a única coisa que o tempo não pode danificar. Filosofias caem como areia e credos seguem-se uns após outros como folhas murchas de outono; mas o que é belo é uma alegria para todas as estações e uma posse para toda a eternidade” (WILDE, 1997, p. 56, tradução nossa).⁴¹

Em seu encontro com a única roseira que possui rosas vermelhas, a Rouxinol e nós, leitores, somos surpreendidos com o fato de não haverem rosas devido à ação do inverno. Mediante esta realidade, a própria roseira sugere à protagonista a seguinte solução:

“Se quiserdes uma rosa vermelha”, disse a Roseira, “deverás forjá-la com música ao luar e tingi-la com o sangue do vosso coração. Devereis cantar para mim com um espinho no peito. Toda a noite devereis cantar para mim e o espinho deverá furar o vosso coração; vosso sangue vital deverá fluir para as minhas veias e tornar-se-á meu” (WILDE, 2018, p. 27)⁴².

Não nos surpreende, após a leitura do conto “O Príncipe Feliz”, o fato de a Rouxinol aceitar se submeter a tamanho sacrifício para conseguir a rosa vermelha para o Estudante.

³⁹ “[...] the hair of the mermaid who sits upon an amber throne (...) [and to] the daffodil that blooms in the meadow” (WILDE, 2018, p. 26).

⁴⁰ Convém ressaltar que essa noção de beleza para o movimento estético está associada ao padrão cultural europeu de fins do século XIX, portanto predominantemente alicerçada na ideologia eurocêntrica, masculina e aristocrática-burguesa.

⁴¹ “For beauty is the only thing that time cannot harm. Philosophies fall away like sand, and creeds follow one another like the withered leaves of autumn; but what is beautiful is a joy for all seasons and a possession for all eternity” (WILDE, 1997, p. 56).

⁴² “If you want a red rose,” said the Tree, “you must build it out of music by moonlight, and stain it with your own heart’s-blood. You must sing to me with your breast against a thorn. All night long you must sing to me, and the thorn must pierce your heart, and your life-blood must flow into my veins, and become mine” (WILDE, 2018, p. 26).

Entendemos que a Rouxinol tem bondade em si e, (por que não?) mesmo certa inocência. Diferentemente do Andorinho, que ainda se opôs algumas vezes porque deveria voar até o Egito, a Rouxinol sequer protesta ou nega. Aqui também a coerência de caráter da qual fala Aristóteles está presente: a Rouxinol aceita a difícil tarefa, pois acredita verdadeiramente no amor. É o que conseguimos depreender a partir da leitura do início do conto, mencionada anteriormente.

A bondade da Rouxinol, em linhas gerais, pode ser justificada a partir do seu altruísmo, posto que esta característica acresce ao caráter da heroína do conto wildeano. A escolha feita por ela, de sacrificar a própria vida, exprime um gesto de bondade e mesmo de amor ao qual nenhum outro pode se comparar. É o suprassumo da autodoação. Ainda que não olhássemos para o sacrifício da Rouxinol em si, poderíamos entender sua bondade a partir da atitude dela de tentar compreender o sofrimento do Estudante, de ser sensível e empática para com ele.

Logo após a conversa da Rouxinol com a roseira, ela encontra o Estudante deitado na relva e diz para ele o que pretende fazer para conseguir a rosa vermelha. No entanto “O estudante olhou acima da relva e ouviu, mas não pôde compreender o que a Rouxinol dizia para ele, pois conhecia apenas as coisas que estavam escritas nos livros” (WILDE, 2018, p. 29)⁴³. Já o Carvalho, que compreendera a Rouxinol, pedira-lhe que cantasse uma última música, ao que ela assentiu. Ouvindo a canção, o Estudante afirmou:

“Ela tem estilo”, disse para si mesmo enquanto caminhava pelo bosque, “isso não se pode negar, mas será que ela tem sentimentos? Temo que não. Na verdade, ela é como a maioria dos artistas: possui toda a técnica, mas não há sinceridade. Ela não se sacrificaria pelos outros, pois se preocupa apenas com a música, e todos sabem que as artes são egoístas. Ainda assim é preciso admitir que ela atinge belas notas com a voz. É pena que isso não signifique nada, nem faça algo de bom na prática” (WILDE, 2018, p. 29)⁴⁴.

Identificamos mais aspectos que nos possibilitam traçar conjecturas acerca do contexto literário. Curiosamente, quando a Rouxinol conta ao Estudante o que vai fazer para conseguir a rosa vermelha, ela personifica o amor comparando-o ao fogo, além de associar

⁴³ “The Student looked up from the grass, and listened, but he could not understand what the Nightingale was saying to him, for he only knew the things that are written down in books” (WILDE, 2018, p. 28).

⁴⁴ “She has form”, he said to himself, as he walked away through the grove, “that cannot be denied to her; but has she got feeling? I am afraid not. In fact, she is like most artists; she is all style, without any sincerity. She would not sacrifice herself for others. She thinks merely of music, and everybody knows that the arts are selfish. Still, it must be admitted that she has some beautiful notes in her voice. What a pity it is that they do not mean anything, or do any practical good” (WILDE, 2018, p. 28).

aos seus lábios o sabor do mel e ao seu hálito o incenso. Estas comparações podem remeter às características do Esteticismo, no que diz respeito a uma certa nobilitação das coisas pela rica descrição de suas características, evidenciando a beleza (ELIS, 2013; PATER, 1980). Como a Rouxinol falava de amor, o Estudante não pode compreendê-la, posto que seu universo é permeado pela razão. No conto, as duas noções aparecem como opostas.

Em suas colocações, o Estudante afirma que ela preocupa-se apenas com a música, atingindo belas notas, mas que isso não tem nada de bom em termos práticos. Mencionamos, quando tratamos do contexto literário de Wilde, que o movimento estético tinha um mote conhecido como *art for art's sake*, ou seja, a convicção de que a arte, em qualquer de suas manifestações, deveria ser bela e isto basta, livre de funções sociais e morais. Como comprovação disso, no seu ensaio intitulado *The English Renaissance of Art*, Wilde escreveu: “De fato, nunca se deve falar sobre um poema moral ou imoral — poemas ou são bem escritos ou mal escritos, isto é tudo” (WILDE, 1997, p. 61, tradução nossa)⁴⁵. A fala do Estudante está de acordo com a noção estreita, comum na época de Wilde (e até em nossos dias!), de que a arte não tem qualquer função prática. Com isso, ele afirma (in)diretamente que a Rouxinol é inútil, uma vez que o que ela sabe fazer é cantar.

Todavia, mesmo antes deste ponto suscitado no enredo, o leitor é levado a conhecer a forma pela qual a Rouxinol conseguirá a rosa: além do espinho que deve penetrar seu peito, ela deve cantar ao luar. Isto significa que, além do sangue tingir a rosa, tornando-a vermelha, ela brotará pelo som de sua *música*. O canto da Rouxinol é o grande responsável por fazer com que a rosa nasça e desabroche. Tal constatação nos faz conjecturar uma possível crítica presente no conto: a arte, aqui representada pelo canto da Rouxinol, é verdadeiramente inútil? Não teriam as manifestações artísticas nenhuma função prática? Não seria a arte responsável pelo “desabrochar da rosa”, quando o entorno é gélido e encontra-se castigado pelo inverno, pela percepção das belezas do mundo? Wilde constrói por meio deste enredo um jogo de ideias que aparentemente se contradizem: ao passo que o conto traz reflexões morais, o que contraria, a princípio, a proposta do Esteticismo, também flerta com aspectos deste movimento artístico.

Após o último episódio descrito, nos encaminhamos para a catástrofe desta ação trágica: “E quando a Lua resplandeceu no céu, a Rouxinol voou até a roseira e pôs o seu peito

⁴⁵ “Indeed, one should never talk of a moral or an immoral poem — poems are either well written or badly written, that is all” (WILDE, 1997, p. 61).

contra o espinho. [...] Durante toda a noite ela cantou, e o espinho cravou-se cada vez mais fundo dentro do seu peito, enquanto esvaía-se o seu sangue vital” (WILDE, 2018, p. 29)⁴⁶. O que identificamos como a catástrofe concorda com o que Aristóteles entende acerca deste elemento estrutural presente na ação trágica: “[...] as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes” (Arist., *Po.* 1452b 10). Com o peito em um espinho, a Rouxinol prova da dor e dos ferimentos, que a levam à morte. Em um determinado momento, a roseira pede à Rouxinol que pressione ainda mais seu peito contra o espinho, o que evidencia um sofrimento ainda maior da personagem:

Então a Rouxinol aproximou-se ainda mais, o espinho tocou seu coração e ela sentiu uma pontada de dor aguda. Mais e mais penetrante era a dor, e a música crescia mais e mais impetuosa, pois ela cantava o Amor sublimado pela Morte, o Amor que não morre no sepulcro. [...] Com isso, a sua música irrompeu uma última vez. A Lua branca a ouviu e esquecendo-se da alvorada, demorou-se no céu. A rosa vermelha a ouviu, e estremeceu inteira em êxtase, abrindo as pétalas para o ar frio da manhã. Eco levou o canto até a sua caverna púrpura nas colinas, despertando os pastores de seus sonhos. A melodia flutuou através dos juncos do rio e eles carregaram a sua mensagem até o mar (WILDE, 2018, p. 31)⁴⁷.

Assim como as ações do Príncipe Feliz e do Andorinho, a Rouxinol também se sacrifica, agindo de modo completamente voluntário e mais, alegre, consola em vão o Estudante, contando-lhe que ele terá a rosa vermelha que tanto deseja. A Rouxinol, então, não comete qualquer falha, apenas é muito bondosa. Podemos dizer que se trata inclusive de uma bondade pura, no sentido de que ela não vê malícia, não compreende a sociedade da qual faz parte o Estudante. Ela entende de sentimentos, mas não consegue avaliar, talvez, o tamanho do sacrifício que se dispõe a fazer. O sentimento mais forte que podemos identificar na Rouxinol é o amor, aqui o amor pelo Amor, posto que ela decide morrer por uma causa que considera nobre: “Ainda assim o Amor é melhor que a vida, e o que é o coração de um

⁴⁶ “And when the Moon shone in the heavens the Nightingale flew to the Rose-tree, and she set her breast against the thorn (...) All night long she sang, and the thorn went deeper and deeper into her breast, and her life-blood ebbed away from her” (WILDE, 2018, p. 28).

⁴⁷ “So the Nightingale pressed closer against the thorn, and the thorn touched her heart, and a fierce pang of pain shot through her. Bitter, bitter was the pain, and wilder and wilder grew her song, for she sang of the Love that is perfected by Death, of the Love that dies not in the tomb. (...) Then she gave one last burst of music. The white Moon heard it, and she forgot the dawn, and lingered on in the sky. The red rose heard it, and it trembled all over with ecstasy, and opened its petals to the cold morning air. Echo bore it to her purple cavern in the hills, and woke the sleeping shepherds from their dreams. It floated through the reeds of the river, and they carried its message to the sea” (WILDE, 2018, p. 30).

pássaro comparado ao coração de um homem?” (WILDE, 2018, p. 29)⁴⁸ ou ainda “[...] cantava o Amor sublimado pela Morte, o Amor que não morre no sepulcro” (p. 31)⁴⁹.

Apesar de a leitura supracitada ser possível, nos encontramos ainda diante de outra questão: o conceito de amor, sobre o qual não nos debruçaremos, uma vez que fugiria ao escopo desta pesquisa e demandaria um respaldo teórico diferente. A Rouxinol transparece em seus pensamentos e ações uma espécie de inocência e sensibilidade mais nobre que a de muitos seres humanos. E por não ser humana é que a Rouxinol (o/a artista) não corrompida com as artimanhas, egoísmos e maledicências próprias do homem, a partir da sensibilidade a ela conferida pelo enredo, é capaz de enxergar a realidade a partir de uma inocência que não lhe permite diferir o que é que vale mais, se sua vida ou o “amor” do Estudante, ou mesmo a partir de um impulso da alma que não lhe permite enxergar com clareza (razão) a sua decisão.

Antes de tratarmos do terror e da piedade, e de como eles são potencializados neste conto, gostaríamos de destacar que “A Rouxinol e a Rosa” pode suscitar muitas outras leituras, dentre as quais mencionamos duas a seguir:

- (1) Encontramos na cena em que a Rouxinol espeta seu peito no espinho da roseira uma referência erótica relacionada ao ato sexual em si. Após o desabrochar da rosa, que é branca e precisa ser tingida com sangue, é possível identificar o ápice orgástico do ato sexual: “Com isso, a *sua música irrompeu uma última vez*. A Lua *branca* a ouviu e esquecendo-se da alvorada, demorou-se no céu. A rosa vermelha a ouviu, e *estremeceu inteira em êxtase*, abrindo as pétalas para o ar frio da manhã” (WILDE, 2018, p. 31, *grifos nossos*)⁵⁰. Elementos como o esforço para exprimir seu canto pela última vez, somados à simbologia da Lua branca — que evidencia feminilidade, pureza e virgindade —, e ao êxtase da roseira, corroboram para uma leitura de caráter erótico destes instantes expressos pela narrativa;
- (2) A segunda leitura que podemos extrair do conto, particularmente do sofrimento e morte da protagonista, corresponde ao sacrifício de Jesus Cristo, como descrito na literatura bíblica cristã. No Cristianismo, Jesus Cristo ofereceu-se voluntariamente, deu-se em sacrifício com a finalidade de redimir a todos do pecado e da morte. Se

⁴⁸ “Yet Love is better than Life, and what is the heart of a bird compared to the heart of a man?” (WILDE, 2018, p. 28).

⁴⁹ “she sang of the Love that is perfected by Death, of the Love that dies not in the tomb” (WILDE, 2018, p. 30).

⁵⁰ “Then she gave one last burst of music. The white Moon heard it, and she forgot the dawn and lingered on in the sky. The red rose heard it, and it trembled all over with ecstasy, and opened its petals to the cold morning air” (WILDE, 2018, p. 30).

compararmos a Rouxinol com a figura de Cristo, encontraremos semelhanças, ao passo que aquela também escolheu morrer e sofrer por isto. Um trecho do conto faz uma referência explícita que respalda esta leitura: “ela cantava o Amor sublimado pela Morte, o Amor que não morre no sepulcro” (WILDE, 2018, p. 31)⁵¹. A morte na literatura cristã foi ressignificada a partir da ação redentora de Jesus Cristo, pois ela sublimou o amor. A Rouxinol, em sua livre entrega da própria energia vital, acreditava no amor como sendo o mais importante de tudo: “Acima de tudo, porém, revistam-se do amor, que é o elo perfeito” (Colossenses 3:14). Ambas as histórias, de Cristo e da Rouxinol, podem ser compreendidas como ações trágicas, evidenciando-se, por sua vez, a distinção entre o Amor pelo qual morre a rouxinol — *eros* — e o amor de Cristo — *ágape*.

Discutamos agora, tendo em vista o terror e a piedade, quais elementos do conto podem potencializar o *pathos* da recepção, uma vez que, de acordo com Luna (2005), a catarse consiste em uma aprendizagem a partir da experiência trágica. Recordando a noção aristotélica de que a recepção sente terror e piedade em relação àquele que é infeliz sem o merecer, podemos afirmar que a personagem da Rouxinol é capaz de suscitar no leitor do conto ambos os sentimentos, pois seu sofrimento é imerecido — o fato de a personagem ter escolhido sacrificar-se não quer dizer que ela mereceu sofrer, o sofrimento é apenas uma consequência de sua escolha. O fato de trazer em si traços característicos de bondade — particularmente sua elevação de caráter e sensibilidade para se solidarizar aos sentimentos do Estudante — corrobora para que o terror e a piedade sejam suscitados mediante o sofrimento gradual da Rouxinol, além, é claro, mediante a sua morte relatada de forma extremamente dolorosa: “Olhai, olhai!”, exclamou a roseira, “a rosa está pronta agora”; mas a Rouxinol não deu resposta, pois jazia morta na relva alta, com o espinho cravado no seu coração” (WILDE, 2018, p. 31)⁵².

Há ainda uma característica da arte dramática trágica que pode ser identificada de outra forma no conto de Wilde: o canto. Sabemos que as antigas tragédias gregas contavam com a presença do coro, e seu canto muitas vezes carregava lamentações e súplicas. O canto

⁵¹ “She sang of the Love that is perfected by Death, of the Love that dies not in the tomb. (WILDE, 2018, p. 30)”

⁵² “Look, look!” cried the Tree, “the rose is finished now”; but the Nightingale made no answer, for she was lying dead in the long grass, with the thorn in her heart” (WILDE, 2018, p. 30).

da Rouxinol consiste em uma característica bastante sensível e que, a partir da leitura do conto como uma ação trágica, pode remeter ao sofrimento, pois de acordo com Luna (2005) a utilização da música na Tragédia está “[...] relacionada ao sofrimento – o *kommós*, literalmente um “bater nos peitos”, um canto lamentoso, compartilhado entre coro e ator” (LUNA, 2005, p. 220).

O aspecto do terror que pode ser suscitado pelo conto mostra-se de forma interessante. Tal sentimento pode atingir o leitor, por exemplo, sob a forma do questionamento acerca da gratidão. Visto que o terror está associado à autopreservação, somos confrontados a questionar o sentimento de gratidão, nossa gratidão em relação ao outro e a gratidão do outro em relação a nós. O desenlace do conto revela-se surpreendente, pois a jovem filha do Professor, por quem o Estudante amargamente suspirara no dia anterior, simplesmente rejeita a rosa vermelha, nascida da música e tingida com o sangue da Rouxinol:

“Temo que esta rosa não combine com o meu vestido”, respondeu ela, “além do mais, o sobrinho do Camarista enviou-me jóias verdadeiras, e *todos sabem que jóias são muito mais caras que flores*”. “Bem, no meu entender, vós sois muito ingrata”, disse, furioso, o Estudante e *atirou a rosa na calçada, onde ela caiu na sarjeta e foi esmagada por uma roda de uma carroça*” (WILDE, 2018, p. 33, grifos nossos)⁵³.

O motivo pelo qual a jovem rejeita a rosa é estúpido e, de certo modo, pode ser chocante para o leitor. Ao final de todo o sacrifício doloroso da Rouxinol, sua vida é jogada na sarjeta, é esmagada por uma carroça. Reputamos essenciais estes acontecimentos finais como potencializadores do terror e da piedade: “[...] o *pathos* pode ser conseguido, por exemplo, através de estratégias retóricas, intensificando o poeta certas impressões, tratando os fatos de maneira a exagerar os sofrimentos que deles resultam” (LUNA, 2005, p. 320). O terror advém de nos imaginarmos em situação semelhante, na qual possamos nos “sacrificar” pelo outro em pequenas (ou grandes, como a da Rouxinol) atitudes, e sermos ignorados e rejeitados. Já a piedade advém da compaixão pela Rouxinol, que, insignificante para os homens “sábios” e utilitaristas, sacrifica-se por uma causa que acredita nobre, mas que não é vista assim diante da praticidade da sociedade moderna e desenvolvida, como vemos nas palavras do Estudante: “Que coisa estúpida é o Amor (...) Não possui nem a metade da

⁵³ “I am afraid it will not go with my dress”, she answered; “and, besides, the Chamberlain’s nephew has sent me some real jewels, and everybody knows that jewels cost far more than flowers.” “Well, upon my word, you are very ungrateful”, said the Student angrily; and he threw the rose into the street, where it fell into the gutter, and a cart-wheel went over it” (WILDE, 2018, p. 32).

utilidade da Lógica, porque não prova nada (...) Na verdade, é completamente inútil, e, como nos dias de hoje, ser útil é tudo o que importa, voltarei à Filosofia e ao estudo da Metafísica” (WILDE, 2018, p. 33)⁵⁴.

A forma como é encerrado este conto wildeano nos coloca novamente diante do questionamento: o que o enredo nos faz refletir acerca do papel da arte na sociedade? A Rouxinol pode inclusive representar a arte no conto, uma vez que conta com a habilidade do canto, da música. A arte e o artista são esmagados e jogados fora, pois o que importa é ser “útil”, mas não se vê a “utilidade” da Rouxinol, que com sua arte foi capaz de fazer desabrochar uma bela rosa, inusitada, inesperada, em plena *secura gélida* do inverno. Podemos perceber uma crítica dupla nesta ação trágica que analisamos: a crítica ao não reconhecimento daqueles que se doam pelo amor, seja pelo amor ao próximo, seja pelo amor erótico; e a crítica ao não reconhecimento da importância da arte, desprovida aqui da noção estreita de utilidade social ou moral, e criada com o objetivo de provocar prazer ou deleite estético:

O elemento da música no canto acompanhado por uma profunda alegria de movimento é tão doce que, enquanto as vidas incompletas de homens comuns não trazem nenhum poder curativo consigo, a coroa de espinhos do poeta florescerá em rosas para o nosso prazer; para a nossa alegria seu desespero vai dourar seus próprios espinhos, e sua dor, como Adonis, será bela em sua agonia; e quando o coração do poeta se partir, se partirá em música (WILDE, 1997, p. 53, tradução nossa)⁵⁵.

Independentemente de estar claro ou não para o leitor as críticas humanas e artísticas presentes no conto de Wilde, a própria experiência desta ação trágica pode se mostrar ao mesmo tempo prazerosamente estética, dados os elementos que a compõem, bem como educadora e catártica, uma vez que a experiência trágica está mais suscetível a provocar na recepção o terror e a piedade. Aqui vemos, inclusive, que a noção de catarse pode ser expandida com a noção humanizadora de Antonio Candido, pois além da educação dos próprios sentimentos suscitados pelo *mythos*, sua capacidade humanizadora direciona o “efeito catártico” de modo empático: “A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade

⁵⁴ “What a silly thing Love is (...) It is not half as useful as Logic, for it does not prove anything (...) In fact, it is quite unpractical, and, as in this age to be practical is everything, I shall go back to Philosophy and study Metaphysics” (WILDE, 2018, p. 32).

⁵⁵ “The element of song in the singing accompanied by the profound joy of motion, is so sweet that, while the incomplete lives of ordinary men bring no healing power with them, the thorn-crown of the poet will blossom into roses for our pleasure; for our delight his despair will gild its own thorns, and his pain, like Adonis, be beautiful in its agony; and when the poet’s heart breaks it will break in music” (WILDE, 1997, p. 53).

na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (CANDIDO, 2005, p. 182).

4.3 O Amigo Devotado

“O Amigo Devotado” é o terceiro e último conto que consta como *corpus* de análise nesta pesquisa. Embora haja semelhanças entre ele e os anteriores, neste conto encontramos uma diferença bastante particular: a história narrada se passa entre homens, ou seja, os agentes do conflito são seres humanos e não animais, que participam apenas da moldura narrativa que introduz o conto. Há, em “O Amigo Devotado”, uma história dentro de outra. Todo o enredo é narrado por um Pintarroxo. Ele conta a história do Pequeno Hans e suas interlocuções com um Moleiro que, aproveitando-se do bom coração de Hans e da sua incapacidade de dizer não, contribui para o seu fim trágico, em nome, é claro, da “amizade”. Procederemos a esta análise de modo similar às do “Príncipe Feliz” e do “A Rouxinol e a Rosa”: investigaremos os conceitos da *Poética* até então discutidos, bem como apontaremos características do conto wildeano que remetem ao contexto social no qual viveu o autor.

Antes de chegarmos até o Pequeno Hans e o Moleiro, personagens principais da história, gostaríamos de destacar a forma narrativa do conto e suas implicações interpretativas. A contação desta história surge a partir de um evento que a motiva: um Arganz ao encontrar-se com uma Pata e seus filhotes, discute o fato de ele preferir a amizade ao amor, uma vez que ele diz não ser um homem de família e nunca ter casado ou tido filhos. Um Pintarroxo, que ouvia a conversa, questiona o Arganz sobre o que ele entende serem os deveres de um amigo devotado. Ele responde da seguinte forma: “Que pergunta estúpida! [...] Devo esperar que meu amigo dedicado seja dedicado a mim, naturalmente” (WILDE, 2018, p. 41)⁵⁶.

Então, a partir dessa motivação acerca do que seria uma amizade dedicada, o Pintarroxo atua como o narrador da história do Pequeno Hans. É curioso observarmos aqui a complexidade dos animais e a sensibilidade entre eles: Wilde parece querer incitar no seu leitor a reflexão sobre a faculdade moral do homem (SHELLEY, 2008), não mostrando por

⁵⁶ “What a silly question! (...) I should expect my devoted friend to be devoted to me, of course” (WILDE, 2018, p. 40)

meio do enredo o que seria ideal, posto que seria impossível falar de um ser humano ideal e perfeito. No entanto, a decadência do sujeito, a sua destruição, morte ou dor provocados pelo egoísmo são elementos que tendem a engendrar no leitor um exercício de consciência que pode levar, conseqüentemente, ao seu processo de humanização.

O emprego de animais para apresentar o comportamento humano é paradoxal e por si só incita a reflexão: se animais, neste contexto fictício, são capazes de entenderem e serem sensíveis frente a questões tão próprias do ser humano, porque nós então humanos, ditos racionais, não o somos? O emprego dos animais não recai em inverossimilhança, haja vista a convenção das fábulas e contos de fadas, além de que, de acordo com Aristóteles, a verossimilhança corresponde à lógica interna da obra. Não se trata de veracidade, posto que o texto é poético e não histórico: “[...] não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (Arist., *Po.* 1451b 5).

Visto que o Pequeno Hans é a personagem trágica na história contada pelo Pintarroxo, voltaremos nosso olhar para ele. Traçando considerações acerca do caráter do Pequeno Hans, temos a princípio poucas informações a seu respeito:

“Era uma vez”, disse o Pintarroxo, “um amigo honesto chamado Hans”. “Ele era muito distinto?”, perguntou o Arganz. “Não”, respondeu o Pintarroxo, “não creio que ele fosse nem um pouco distinto, exceto pela espécie de coração que possuía e por seu rosto redondo, engraçado e bem-humorado” (WILDE, 2018, p. 41-43)⁵⁷.

A descrição do Pequeno Hans é até um pouco caricatural, mas duas expressões chave se destacam: “honesto” e “a espécie de coração que possuía”. Temos aqui a opinião de outro sobre a personalidade da personagem, no entanto, já sabemos que, para Aristóteles, são as ações, as escolhas morais que evidenciam as disposições do caráter: “Caráter, para Aristóteles, *ethos*, na Poética, tem um sentido estritamente moral” (LUNA, 2005, p. 236). Assim, percebemos, ao longo do enredo, que por ter o coração que tem, o Pequeno Hans não consegue dizer “não” aos pedidos do Moleiro. Hans cultiva e vende flores e é daí que retira seu sustento. Quando chega o inverno e ele não tem flores, passa por grandes necessidades, fato que o Moleiro, bem mais rico que Hans e que se diz seu amigo, ignora completamente:

⁵⁷ “Once upon a time”, said the Linnet, “an honest little fellow named Hans.” “Was he very distinguished?”, asked the Water-rat. “No”, answered the Linnet, “I don’t think he was distinguished at all, except for his kind heart, and his funny round good-humoured face” (WILDE, 2018, p. 40, 42).

Então o pequeno Hans cultivava o jardim. Durante a primavera, o verão e o outono ele foi muito feliz, mas quando chegou o inverno e não havia nenhuma fruta ou flor para levar ao mercado, sofreu um bom tanto com o frio e a fome, e com frequência tinha que dormir sem jantar, comendo apenas algumas peras secas ou algumas nozes endurecidas. No inverno, também, ele ficou completamente solitário, pois o Moleiro nunca foi visitá-lo” (WILDE, 2013, p. 43)⁵⁸.

Identificamos no relato acima um exemplo do sofrimento dos pobres, particularmente durante o inverno. Vale chamarmos atenção para o fato de que a literatura vitoriana, em sua vasta expressão, possui muitas obras que retratam questões sociais as mais distintas, como é o caso da diferença entre as classes, por exemplo. Alguns autores⁵⁹ escreviam inclusive com esse objetivo também, atitude criticada pelo próprio Wilde. No entanto, talvez por ver a arte em geral como algo que deve ser dissociado de funções estritamente sociopolíticas, Wilde consiga expressar essas realidades de forma mais natural e “descompromissada”. Somos apresentados então à situação na qual o Pequeno Hans se encontrava, contraposta com o relato do inverno do Moleiro:

“Vós certamente sois muito atencioso com os outros”, respondeu a esposa, sentada na confortável poltrona em frente à lareira, ‘deveras atencioso. É muito prazeroso ouvirdes-vos falar sobre a amizade. Tenho certeza de que o próprio clérigo não é capaz de dizer coisas tão belas quanto vós, apesar dele viver em uma casa enorme e de usar um anel de ouro no dedinho” (WILDE, 2018, p. 43)⁶⁰.

Fica bastante claro que o Moleiro e sua família passaram pelo inverno de modo muito confortável, especialmente quando observamos o fato de sua esposa estar sentada em frente à lareira, elemento que se opõe completamente ao frio que Hans enfrentou. A lareira, além do calor que emana, ainda evoca a ideia do aconchego familiar, do qual Hans era desprovido. Na fala da esposa acima transcrita, identificamos um traço muito comum à literatura wildeana: a

⁵⁸ “So little Hans worked away in his garden. During the spring, the summer and the autumn, he was very happy, but when the winter came, and he had no fruit or flowers to bring to the market, he suffered a good deal from cold and hunger, and often had to go to bed without any supper but a few dried pears or some hard nuts. In the winter, also, he was extremely lonely, as the Miller never came to see him then” (WILDE, 2018, p. 42).

⁵⁹ Charles Dickens, romancista vitoriano conhecido por pintar verdadeiros retratos sociais em suas obras (GREENBLATT, 2006), costumeiramente retratava a situação de pobreza dos que estavam à margem da sociedade inglesa. Podemos enxergar esta realidade nas narrativas de Dickens em dois textos, ambos de temática natalina, que denunciam a situação dos pobres durante a dura estação de inverno: *A Christmas Carol* (1843) e *The Chimes* (1844).

⁶⁰ “You are certainly very thoughtful about others”, answered the Wife, as she sat in her comfortable armchair by the big pinewood fire; “very thoughtful indeed. It is quite a treat to hear you talk about friendship. I am sure the clergyman himself could not say such beautiful things as you do, though he does live in a three-storied house, and wears a gold ring on his little finger” (WILDE, 2018, p. 42).

ironia. A esposa do Moleiro afirma que seu marido fala melhor que o clérigo, que mora em uma casa enorme e possui um anel de ouro, no entanto não é tão rico quanto o clérigo. Ela demonstra pelo seu discurso que não importa que a retórica do clérigo e a de seu marido não tenham conteúdo, não estejam imbuídas de um pensamento cristão autêntico, mas o que valem são as posses e a obtenção de bens.

O conto exhibe uma crítica que ainda é bastante atual: um cristianismo que se reveste em ouro e outras pompas, desconsiderando a pobreza e a miséria de tantos, de Cristo em si carrega pouco ou nada. A única pessoa que parece se importar com Hans é o filho do Moleiro, que chega a questionar o pai sobre a possibilidade de convidar Hans para ficar com eles, ao que o pai responde: “[...] se o pequeno Hans vier até aqui e vir a nossa lareira aquecida, a nossa ceia, o nosso imenso barril de vinho tinto, pode ser que ele fique com inveja, e inveja é a coisa mais terrível que há, e pode arruinar o caráter de qualquer um” (WILDE, 2018, p. 45)⁶¹. O Moleiro exhibe, portanto, uma falsa bondade, uma “bondade” característica das classes mais altas, de uma elite que prefere que o pobre permaneça pobre, pois assim ela pode satisfazer seu ego e seu espiritualismo por meio de esmolas, que por sinal, é o que veremos acontecer adiante com Hans. Seu discurso transfere para Hans o sentimento de inveja, quando na verdade ele, o Moleiro, é que é invejoso e, junto a sua esposa, invejam o clérigo por ter tantas posses, apesar de este proferir um discurso igualmente vazio, como o seu, embora até menos elaborado.

Retomando a discussão acerca da bondade de Hans e como suas ações a evidenciam, em primeiro lugar vemos que Hans nem mesmo estava amargurado com o seu amigo, o Moleiro, por não ter ido visitá-lo. Depois, somos apresentados ao instrumento que conduzirá Hans à morte: um carrinho de mão. Hans vendera o seu para comprar comida durante o inverno e pretendia comprá-lo de volta, pois agora que é chegada a primavera, tem como vender suas flores. Ouvindo isso de Hans, o Moleiro afirma: “[...] dar-vos-ei o meu carrinho de mão. Não está em muito bom estado; na verdade, está faltando um lado, e há alguma coisa errada com o aro da roda, mas apesar disso, vou dá-lo a vós” (WILDE, 2018, p. 47)⁶². Hans

⁶¹ “[...] if little Hans came up here, and saw our warm fire, and our good supper, and our great cask of red wine, he might get envious, and envy is a most terrible thing, and would spoil anybody’s nature” (WILDE, 2018, p. 44).

⁶² “I will give you my wheelbarrow. It is not in very good repair; indeed, one side is gone, and there is something wrong with the wheel-spokes; but in spite of that I will give it to you” (WILDE, 2018, p. 46).

fica feliz com a “generosidade” do “amigo”, mas a partir desse instante, o carrinho de mão prometido torna-se pretexto para a gradual ruína de Hans:

“[...] E agora que eu vos dei meu carrinho de mão, tenho certeza de que vós gostaríeis de me dar algumas flores em retribuição. Aqui está a cesta, e vós não se importarás de enchê-la completamente’. ‘Completamente?’, disse o pequeno Hans cheio de pesar, porque a cesta era de fato muito grande; ele sabia que se a enchesse não sobriam flores para levar ao mercado” (WILDE, 2018, p. 47)⁶³.

Após este episódio da troca do carrinho de mão pelas flores, o Moleiro lança mão ainda do mesmo pretexto para pedir a Hans que conserte o telhado de seu celeiro, e para pedir que vá até o mercado com um pesado saco de farinha e o venda, até que todas essas atividades tomam seu tempo e ele não consegue cuidar de suas flores. Hans, assim como o Andorinho, hesita em alguns momentos, como podemos ver nesta fala:

“‘Acharias descortês de minha parte se eu vos dissesse que estou muito ocupado?’, perguntou com uma voz tímida e modesta. ‘Bem’, disse o Moleiro, ‘na verdade não acredito que seja pedir muito, considerando que dar-vos-ei o meu carrinho de mão, mas, naturalmente, se recusardes farei eu mesmo’” (WILDE, 2018, p. 51)⁶⁴.

Acontece que mesmo Hans hesitando e justificando que precisa cuidar das flores, ele cede. Hans é constantemente emocionalmente manipulado, e seu medo de desagradar o impede de dizer não ao Moleiro. Diante das considerações teóricas que traçamos, consideramos boas as ações do pequeno Hans. Suas escolhas morais evidenciam ações e propensões boas, mas em sua bondade, o pequeno Hans anula-se, priva-se de atividades que lhe são prazerosas e mesmo necessárias à sua subsistência, como o cuidado com suas flores, por exemplo. Percebemos, desde o início da história, que Hans tem um bom coração, mas posteriormente isso confunde-se com um certo medo e insegurança atrelados ao fato de o Moleiro ter lhe dado o carrinho de mão. Inclusive, ele diz que vai dar o carrinho de mão a Hans, mas nunca o entrega de fato, apenas o utiliza para chantagens emocionais que, segundo ele, são demonstrações de amizade. Diante das muitas manipulações, Hans age com bastante reticência, evidenciando seu medo de se mostrar ingrato ao Moleiro.

⁶³ “And now, as I have given you my wheelbarrow, I am sure you would like to give me some flowers in return. Here is the basket, and mind you fill it quite full.” “Quite full?”, said little Hans, rather sorrowfully, for it was really a very big basket, and he knew that if he filled it he would have no flowers left for the market” (WILDE, 2018, p. 46).

⁶⁴ “Do you think it would be unfriendly of me if I said I was busy?”, he inquired in a shy and timid voice. “Well, really”, answered the Miller, “I do not think it is much to ask of you, considering that I am going to give you my wheelbarrow; but of course if you refuse I will go and do it myself” (WILDE, 2018, p. 50).

Em meio às recorrentes chantagens, a última delas engendra a catástrofe do conto. Em uma noite chuvosa, o Moleiro bate à porta de Hans e lhe pede, usando novamente a desculpa do carrinho de mão, que vá buscar um médico para seu filho que está doente. Hans pede emprestada a lanterna do Moleiro, mas este recusa sob o pretexto de que a mesma é nova e ficaria muito triste se algo acontecesse a ela. Daí em diante, o enredo prossegue assim:

Mas a tempestade foi piorando mais e mais, a chuva caía torrencialmente e o pequeno Hans não conseguia ver para onde estava indo, nem seguir o cavalo. Por fim ele perdeu o caminho, e perambulou pelo pântano, que era um lugar muito perigoso, pois estava repleto de buracos fundos, e, ao cair em um deles, o pobre pequeno Hans afogou-se. O corpo foi encontrado no dia seguinte por alguns pastores, boiando em uma pequena lagoa, e eles o levaram até a cabana (WILDE, 2018, p. 55)⁶⁵.

Diante da morte de Hans, nos questionamos: qual o principal motivo que engendrou de fato a sua morte? Com base nas análises dos contos anteriores, percebemos que seu caráter bom aliado à constante manipulação do Moleiro o conduziram a uma gradual aniquilação de si próprio. De acordo com a sequência exposta na narrativa, encontramos seu clímax quando Hans sai na chuva e sem iluminação alguma para o caminho. Ele ter enfrentado tal empreitada foi o evento que custou-lhe a vida, evento esse voluntário, porque conscientemente o aceitou.

Podemos pensar a morte de Hans também como relacionada a outra questão: a coerência do caráter. Por exemplo, façamos a seguinte pergunta: se Hans não tivesse aceitado buscar o médico para o filho do Moleiro, ele estaria sendo coerente? A resposta é: provavelmente não! Ainda que sua recusa tivesse mantido a sua vida, provavelmente dentro da estrutura do *mythos* a coerência de suas ações seria afetada. Ora, se até então o pequeno Hans se permitia ser coagido pelo Moleiro, depreendemos que se ele recusasse mais esse “favor”, estaria sendo incoerente consigo mesmo e a estrutura do *mythos* seria alterada. Hans tinha um caráter bondoso e altruísta, e sensibilizou-se com a situação na qual se encontrava a família do Moleiro naquele momento. Se ele recusasse, o leitor, muito provavelmente, iria apoiá-lo, uma vez que o caráter do Moleiro não cativa nem suscita empatia. No entanto, uma recusa causaria uma quebra de expectativa, uma mudança radical de comportamento que

⁶⁵ “But the storm grew worse and worse, and the rain fell in torrents, and little Hans could not see where he was going, or keep up with the horse. At last he lost his way, and wandered off on the moor, which was a very dangerous place, as it was full of deep holes, and there poor little Hans was drowned. His body was found the next day by some goatherds, floating in a great pool of water, and was brought back by them to the cottage” (WILDE, 2018, p. 54).

feriria a necessidade, ou seja, os elementos estruturais da narrativa não dariam conta de explicar o porquê de tão abrupta mudança no protagonista, ainda que o fato de estar chovendo muito já fosse justificativa plausível para o leitor.

Diante das discussões elencadas, podemos dizer que, de fato, a causa da morte de Hans está correlacionada a sua bondade e a seu caráter extremamente passivo, pois embora sua morte tenha ocorrido na noite em que saiu para buscar o médico para o filho do Moleiro, a mesma poderia ter acontecido enquanto ele consertava o telhado do celeiro do Moleiro, ou mesmo diante de um assalto na estrada quando ele se dispôs a ir até o vilarejo vender a farinha do “amigo”. Em suma, Hans, bem como o Andorinho e a Rouxinol, são personagens tão bons que sua bondade e altruísmo excessivos caracterizam a engrenagem trágica de suas ações, mas não como erros, voluntários ou involuntários, pois afirmar que cometeram erros seria antes validar a falta de empatia, e mesmo, em certo grau, a desvalorização da vida, do ser humano e das autênticas boas ações. Assim, mesmo tendo morrido, morreram por causas nobres: suas ações não foram benéficas para outrem? Não deixaram um legado aos leitores de suas histórias, ainda que as personagens com as quais compartilharam o universo ficcional não o reconheçam?

A catástrofe neste conto não conta com muitos elementos que provoquem o *pathos* no leitor. Pelo contrário, sua morte é descrita de modo rápido e objetivo: “[...] Por fim ele perdeu o caminho, e perambulou pelo pântano, que era um lugar muito perigoso, pois estava repleto de buracos fundos, e, ao cair em um deles, o pobre pequeno Hans afogou-se” (WILDE, 2018, p. 55)⁶⁶. O que provoca compaixão é o caminho narrativo inteiro percorrido até este ponto. Sua morte pode mesmo ser vista como esperada a partir do momento em que o Moleiro bate à porta de Hans à noite e recusa-lhe a lanterna para iluminar o caminho. Entendemos que os pequenos sacrifícios que Hans operou ao longo da narrativa corroboram para que o enredo provoque na recepção um sentimento de compaixão, de piedade aliada ao terror.

A despeito de o terror e a piedade ocorrerem juntos, particularmente da piedade não ocorrer sem o terror, reputamos que neste conto o terror pode ser suscitado de forma mais intensa. É evidente que não podemos aferir o “nível de terror” ou “o nível de piedade”, e por isso mesmo não podemos dizer o quão catártica se mostrou a recepção de uma obra de arte, literária ou não. No entanto, entendemos que o terror se mostra pungente a partir da leitura

⁶⁶ “At last he lost his way, and wandered off on the moor, which was a very dangerous place, as it was full of deep holes, and there poor little Hans was drowned” (WILDE, 2018, p. 54).

desse conto de Wilde, haja vista o dilema da personagem Hans ser bastante humano: a impossibilidade de dizer não. Um tema aparentemente simples, mas que Wilde explora até as últimas consequências. Em outras palavras, “O Amigo Devotado” retrata a dominação do “maior” sobre o “menor”, que se vê dependente do maior — no caso, Hans se sente em débito com o Moleiro por meio da promessa de um carrinho de mão quebrado e sob o pretexto da manutenção da “amizade” —, e como essa dependência atrelada à manipulação emocional pode ser (auto)destrutiva, ao ponto de, em um caso extremo, levar à morte. Hans não soube dizer não e morreu em consequência também disso. O leitor pode se sentir próximo a Hans nesse sentido.

Ao pensarmos como esse conto pode suscitar a piedade e mesmo a empatia pelo protagonista, acreditamos que um elemento crucial no enredo é a ausência de tais sentimentos nos outros personagens, que se mostram indiferentes à morte de Hans. Depois do funeral, elas se encontram para comer e beber confortavelmente como se não tivessem perdido alguém de modo trágico e repentino. Esse aspecto relacionado à morte de Hans faz-nos pensar sobre as consequências de uma visão extremamente utilitarista que perdura até hoje, no que concerne à construção de relações interpessoais baseadas no que os sujeitos podem oferecer uns aos outros em termos de bens e posses, e no famoso clichê que cada vez mais torna-se uma verdade concreta: o que importa é o que se tem e não o que se é. Hans não tinha dinheiro, logo não era notado com apreço, e este fato, vinculado às manipulações do Moleiro sobre ele, potencializam a piedade e a empatia pela personagem. Podemos afirmar, inclusive, que a vida de Hans é tratada com indiferença no momento mesmo em que o Moleiro prefere preservar uma lanterna à vida do “amigo”, que é, antes de tudo, um ser humano.

É interessante a forma como Wilde expressa no conto o sentimento de indiferença à morte de Hans, bem como a inversão de papéis. Enquanto leitores, somos capazes de enxergar Hans como vítima, no entanto, ao fim da narrativa contada pelo Pintarroxo, é o Moleiro que se coloca como vítima:

“‘Uma grande perda para mim acima de tudo’, respondeu o Moleiro. ‘Ora, tinha praticamente dado a ele meu carrinho de mão e agora realmente não sei o que fazer com aquilo. Está atrapalhando muito em casa e encontra-se em tão mau estado que não conseguirei nada por ele se o vender. Certamente terei mais cuidado em não oferecer mais nada novamente. A pessoa sempre sofre por ser generosa’” (WILDE, 2013, p. 55)⁶⁷.

⁶⁷ “A great loss to me at any rate”, answered the Miller; “why, I had as good as given him my wheelbarrow, and now I really don’t know what to do with it. It is very much in my way at home, and it is in such bad repair that I

O Moleiro não sente, por exemplo, remorso diante da morte do “amigo”. A valorização dos bens materiais em detrimento da pessoa humana fica clara também quando ele lamenta o fato de “sofrer” por ter sido “generoso”, e agora não ter mais a quem dar o carrinho de mão. Tais reflexões que o conto do Amigo Devotado suscitam podem ser aproveitadas pelo leitor em diferentes níveis, posto que traça um retrato da vida capaz de provocar identificações. Não é difícil, após a leitura de contos como esse, remeter a episódios similares na vida particular. Para Candido (1999) “o leitor, nivelado ao personagem pela comunidade do meio expressivo, se sente participante de uma comunidade que é a sua, e deste modo, pronto para incorporar à sua experiência humana mais profunda o que o escritor lhe oferece como visão da realidade” (p. 89-90).

“Incorporar à sua experiência humana mais profunda o que o escritor lhe oferece como visão da realidade” não significa dizer que este conto ou os outros que analisamos, por exemplo, servirão como manuais sobre como (não) proceder com o outro, entre os pares na sociedade. Não necessariamente o leitor que passar pelo processo educativo por meio da experiência trágica (LUNA, 2005) nesse conto vai entender as consequências do não saber dizer não, ou vai se sensibilizar com o bom coração de Hans, ou mesmo perceber que pode ser muito parecido com o Moleiro. E por quê? Pois, além da subjetividade presente em cada experiência literária, o conto não é um tutorial catártico e educativo sobre a vida, mas reflexo dela e da realidade, e a expõe por meio de suas características ficcionais próprias. Lembremos que, às vezes, nem mesmo diante da vida real, o sujeito é capaz de refletir sobre as próprias ações. Aqueles que tiverem uma sensibilidade mais aguçada, e forem inseridos nesta realidade leitora, podem se beneficiar muito mais da literatura, daquela dita “canônica” àquela dita “popular”. O Arganz que ouvia a história contada pelo Pintarroxo, por exemplo, não mudou seus conceitos ou opiniões por meio dela. Não teria sido atingido pela função educativa da Literatura? “Receio tê-lo aborrecido”, respondeu o Pintarroxo. “A verdade é que eu contei a ele uma história que tem uma moral.” “Ah! Isso é sempre uma coisa perigosa de se fazer”, disse a Pata (WILDE, 2018, p. 57)⁶⁸.

could not get anything for it if I sold it. I will certainly take care not to give away anything again. One always suffers for being generous” (WILDE, 2018, p. 54).

⁶⁸ “I am rather afraid that I have annoyed him,” answered the Linnet. “The fact is, that I told him a story with a moral.” “Ah! that is always a very dangerous thing to do”, said the Duck” (WILDE, 2018, p. 56).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise que realizei — e aqui peço licença para fazer uso da primeira pessoa do singular, uma vez que acho necessário imprimir nesta parte do texto maior pessoalidade —, pude observar que os contos de Wilde são capazes de potencializar o processo de humanização nos seus leitores. Cheguei a essa constatação ao considerar os enredos dos contos como ações trágicas. Não quero dizer com isso que apenas ações trágicas são humanizadoras. Candido (1999/2005) afirma ser humanizadora a Literatura em geral, e o conceito de literatura do referido autor engloba produções dos mais diversos gêneros. Contudo, investiguei o potencial humanizador utilizando como paradigma a ação de caráter trágico, posto que a mesma pode provocar a catarse, e esta mostra-se como um possível caminho para o processo de humanização, particularmente no que concerne ao exercício da empatia e compaixão pelo próximo. Busquei entender como se dá esse processo humanizador pelo texto literário por meio dos recursos literários ou elementos estruturais do enredo que podem auxiliar nesse processo.

O conceito de humanização implica na confirmação dos elementos considerados humanizadores e que, hipoteticamente, confirmam nos sujeitos a sua humanidade. Dentre estes elementos, constatei que alguns elencados pelo próprio Candido podem ser tocados mediante a leitura dos contos de Oscar Wilde dos quais tratei. Destaco, portanto, estes: o exercício da reflexão, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres.

De algum modo, esses traços considerados essenciais ao ser humano estão interligados. Acredito que o leitor dos contos pode encontrar nestes uma fonte inesgotável para o exercício da reflexão. A título de exemplo, o conto do Príncipe Feliz pode nos fazer refletir sobre o amor e a gratidão que não são conquistados com ouro, safiras ou rubis, mas com empatia e altruísmo, e que embora, muitas vezes, não recompensados, podem trazer benefícios a outrem. “A Rouxinol e a Rosa” pode aguçar a nossa reflexão para percebermos que uma postura utilitarista e extremamente prática diante do mundo nos impede de regozijarmos com a beleza de coisas simples, que muitas vezes chegam até nós por meio da

arte. “O Amigo Devotado” pode nos levar a raciocinar sobre episódios de manipulação emocional, além de nos trazer uma característica humana partilhada por muitos: não saber dizer “não”. Até que ponto nossa autoadoção é benéfica para nós mesmos?

As considerações elucidadas acima não buscam traçar uma leitura reducionista dos contos, mas apenas exemplificar como eles podem incitar a nossa meditação, principalmente diante dos problemas e dilemas da vida que permeiam nossa existência humana, que é individual e ao mesmo tempo coletiva, social, compartilhada. Procurei, por meio dessa pesquisa, mostrar também que os contos de Wilde são complexos, apesar de sua linguagem de fácil compreensão. A noção de humanização engloba também esta percepção de que os seres, e a relação destes entre eles e com o mundo, são complexos, e tamanha complexidade é perceptível em personagens dos três contos: alguns são tão bons ao ponto de se sacrificarem até por desconhecidos e, sendo animais, como o Andorinho e a Rouxinol, são dotados de mais humanidade do que os próprios seres humanos, assumindo, assim, uma função quase alegórica de humanos melhorados, aperfeiçoados..

Esta complexidade do mundo me leva também a observar a noção de “senso de beleza”, elemento que Candido reputa essencial ao ser humano. O sujeito traz consigo um senso de beleza que lhe é próprio e, por isso, relativo. No entanto, se educado para isso, pode desenvolver esse senso de beleza para a contemplação de diferentes manifestações artísticas, conferindo a si próprio um prazer estético. O prazer advindo da experiência com o belo é, inclusive, destacado por Wilde (1997) em algumas de suas palestras e ensaios. No que diz respeito ao senso de beleza direcionado às artes, o conto da Rouxinol e da Rosa elucidam reflexões sobre a arte e o seu papel, bem como sobre a posição ocupada pelos artistas na sociedade e o valor que têm, além de evidenciar as produções artísticas, muitas vezes desenvolvidas a duras penas para não serem valorizadas socialmente, como a Rosa que foi jogada na rua.

Dois elementos que compõem a noção de humanização estão intimamente ligados: o afinamento das emoções e a boa disposição para com o próximo. Os três contos estudados podem contribuir para o afinamento das emoções no que tange ao estímulo da nossa sensibilidade frente aos conflitos das personagens. O leitor mais sensível pode se beneficiar das ações trágicas por imaginar de modo mais profundo a dor das personagens, a tristeza ou mesmo a alegria delas. Inclusive, a catarse pode atuar como sensibilizadora. Um espírito mais sensível está mais propenso a ter uma boa disposição para com seu próximo. Os contos

trazem esse elemento em comum em seus conflitos: caracteres que se doam por seus próximos.

Concordo com Candido (1999) quando afirma que o texto literário não deve ser usado como um instrumento catequético-moral. Apesar de o próprio gênero no qual Wilde escreveu nos permitir retirar ensinamentos morais de seus contos, considerar como “moral da história” a empatia e o cuidado com o próximo seria reduzir consideravelmente a uma mera lição algo que, pela experiência, deve ser cultivado em todos os seres humanos. Os contos propiciam a reflexão sobre o cuidado com o outro, a atenção para com o outro, seja por meio do Príncipe Feliz e do Andorinho, que vão em socorro aos pobres, seja por meio da Rouxinol, que tem a sensibilidade de se compadecer de um jovem Estudante, ou seja por meio de uma personagem como o Pequeno Hans, que em sua pequenez diante da sociedade, revela-se grande em sua capacidade de se importar com o filho do Moleiro. Contudo, muito mais que lições de moral ou ensinamentos que vêm à tona com a leitura dos contos, é a experiência com a ação trágica por eles promovida que é capaz de potencializar no leitor o processo de humanização. É por isso que, e assim entendo, a experiência catártica está relacionada à humanização.

Os contos possuem elementos em comum, dentre os quais me chamou atenção *a priori* o fato dos protagonistas se sacrificarem em todos os enredos. Esses sacrifícios que não são reconhecidos me fizeram questionar: ser bom demais é ruim? Isso pode ser encarado como um erro cometido voluntariamente, ou uma falha de caráter? Ao longo do desenvolvimento deste trabalho, esse questionamento provou-se como ponto chave a ser considerado no que tange à *hybris* e à *hamartia*. Refleti sobre a possibilidade de a *hybris* dos protagonistas ser o excesso de bondade, o que faria com que cometessem o erro involuntário. No entanto, chegamos à conclusão, observando os contextos sociais em que atuam, que as ações benéficas das personagens não podem ser interpretadas como hubristicas por levarem às suas mortes, mas que a sociedade em suas desigualdades e egoísmos parece deixar a desejar em termos de humanidade.

Reputo como válido deixar claro aqui que os contos analisados não se configuram como ações trágicas de forma idêntica à tragicidade clássica, posto que falta aos protagonistas o caráter hubristico, demasiadamente humano, que lhes permitiriam incorrerem no erro involuntário ou voluntário, logo as personagens de Wilde não engendram erro algum. Justamente por não possuírem um caráter hubristico, estão em uma posição moral elevada

sobremaneira e mesmo quase alegórica. Deste modo, as ações trágicas presentes nos contos suscitam mais a piedade do que o terror, o que não impede a compaixão, mas torna os protagonistas menos humanos ao ponto de ser difícil para o leitor se identificar com eles de imediato. Isso, por sua vez, complexifica a racionalização do trágico.

O contraste entre os protagonistas e outras personagens me permite identificar a desumanização dos sujeitos sociais marcada pelo egoísmo ou mesmo pela indiferença. O sentimento de indiferença, que aparece com recorrência nas histórias, opõe-se ao ato de sacrifício. Percebo que os sacrifícios operados pelos protagonistas não causam nenhuma mudança no pensamento das demais personagens, que, ou permanecem ignorantes acerca da existência dos protagonistas, ou, conhecendo-os, não lhes dão a devida importância. Acredito, por sua vez, que estes sacrifícios, contrastados com as posturas das demais personagens, causam mais efeito na recepção das histórias. Este efeito, se capaz de repercutir no leitor, é o que reputo como sendo o que Candido chamou de humanização.

Vale lembrarmos aqui que em “A literatura e a formação do homem”, Candido (1999) aponta para o fato de os textos serem ambivalentes e é por causa dessas ambivalências que a literatura educa com luzes e sombras. Embora eu tenha me debruçado muito mais nos protagonistas wildeanos que operam sacrifícios (as luzes), não estou deixando de lado as demais personagens e suas ações e discursos (as sombras). Muito pelo contrário, o jogo de luz e sombra, o contraste entre as personagens confere uma às outras certa visibilidade, pois se os protagonistas nos parecem tão bons e altruístas é porque a ambientação social e psicológica permite vislumbrar em que posição se encontra os que não protagonizam os contos, mas que contribuem para nossa reflexão.

As ações das outras personagens, como por exemplo o Magistrado da cidade do Príncipe Feliz, o Estudante e o Moleiro ecoam em nosso interior após a leitura das histórias, especialmente diante de seus desfechos. Suas ações também se mostram como exemplares, no entanto como exemplos de como não agir em relação ao próximo e mesmo em relação a algumas realidades da vida como um todo. Suas manifestações de indiferença me fazem muito pensar sobre a própria organização social a qual pertencemos.

A motivação para esta pesquisa surgiu mediante a realidade de constantes conflitos políticos e ideológicos pelo qual passou o Brasil em face das eleições presidenciais de 2018. Forças ideológicas antagônicas tornaram-se ainda mais opostas e a população, formada de sujeitos políticos, abraçou de forma apaixonada causas partidárias pelas quais lutar e

defender. Infelizmente, o cenário pré-eleitoral tornou-se um verdadeiro campo de batalha no qual os discursos de ódio proliferaram-se tão rapidamente quanto uma queimada em território seco. Tornou-se quase impossível a construção do diálogo e, portanto, as noções de humanização, ou empatia, ou boa disposição para com o próximo pareceram estar consideravelmente escanteadas.

Tal contexto me fez voltar o olhar para os contos de Wilde que analisei e para o conceito de Humanização de Candido. Nosso país carrega até o presente as marcas das últimas eleições, as quais vêm resultando em retrocessos propostos pelo atual governo. Diante do exposto, gostaria de chamar atenção para a desvalorização da arte e da figura do artista. Este ano (2020) será marcado pela terrível pandemia do novo Coronavírus e todos os dramas advindos dela. Um ano em que boa parte dos cidadãos brasileiros tiveram que se recolher em suas casas, pelo menos aqueles que dispunham de tal privilégio. A estes, entendo que a arte configurou-se quase como necessária, uma vez que muitos recorreram a ela seja como forma de entretenimento, seja como meio de reflexão e de revisão de prioridades pessoais, de exercício de autoconhecimento, de meditação sobre a linha tênue que separa a vida da morte, e sobre como esta está sempre tão próxima de nós que, talvez antes da pandemia, não éramos capazes de senti-la de forma tão imediata e abrupta. A arte tem, a seus modos muito particulares, ensinado o caminho da empatia e da compaixão pelo outro que, humano tanto quanto eu, sofre e sente dor.

Os contos wildeanos me possibilitam pensar sobre a humanização dos sujeitos hoje, e o conto “A Rouxinol e a Rosa”, particularmente, me permite traçar relações muito claras com o atual contexto de pandemia no qual a arte mostrou-se um importante veículo de entretenimento, de reflexão, de prazer estético, dentre outros. A mesma arte e o mesmo artista — e aqui está a Literatura — que foram duramente retaliados pelos mais conservadores, assim como a rosa forjada pela Rouxinol e que foi jogada fora, foram e permanecerão sendo uma fonte de organização em meio ao caos, um respiro em meio à asfíxia provocada pelos problemas que recaem sobre nós, uma sala de espelhos na qual podemos nos encontrar conosco mesmos em diversas situações, uma seta que aponta para o outro enquanto uma vida que está de algum modo conectada a minha, e sobre a qual eu tenho no mínimo uma responsabilidade empática, um instrumento valioso de humanização.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- BÍBLIA. **A Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.
- CANDIDO, Antonio. **A literatura e a formação do homem**. Remate de Males. v0 - n0. (1999).
- _____. **O Direito à Literatura**. In: Vários Escritos. Rio de Janeiro: 5ª ed. Ouro sobre Azul, 2005.
- DÂNDI. In: **Michaelis online, dicionário brasileiro da língua portuguesa**, 2020. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/d%C3%A2ndi/> Acesso em 19 de março de 2020.
- GREENBLATT, Stephen (ed.). **The Norton Anthology of English Literature**. Vol. 2. 8th ed. New York and London: W. W. Norton & Company, 2006.
- ELIS, Hanson. Style at the fin de siècle: aestheticist, decadent, symbolist. In: POWELL, Kerry; RABY, Peter (Ed.). **Oscar Wilde in Context**. Cambridge University Press, 2013.
- FERNANDES JÚNIOR, Marcos. **O triunfo da beleza: retratos do comportamento em contos de fadas de Oscar Wilde**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) — Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia. Minas Gerais, 2011.
- KINGSTON, Angela. **Oscar Wilde as a character in Victorian fiction**. Springer, 2007.
- LACERDA, Willian Ferreira Furtado de. **A perspectiva sócio-histórica dos contos de fada de Oscar Wilde**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras-Inglês) — Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2018
- LITVACK, Leon. An aesthete in America. In: POWELL, Kerry; RABY, Peter (Ed.). **Oscar Wilde in Context**. Cambridge University Press, 2013.
- LUNA, Sandra. **Arqueologia da ação trágica: o legado grego**. João Pessoa: Ideia, 2005.
- LUNA, Sandra Cristina da Costa. **O Príncipe Feliz e outros contos de Oscar Wilde: uma tradução literária**. 2010. Dissertação (mestrado) — Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 2010.

MOREIRA, H. & CALEFFE, L. G. Classificação da pesquisa. In: Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2006.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

OXFORD, Editora. **Dicionário Oxford escolar para estudantes brasileiros**. 2. ed. aum. Oxford: Oxford University Press, 2007.

PATER, Walter. **The Renaissance, studies in Art and Poetry**. University of California Press, 1980.

PRAZERES, Silvana de Cássia Mendes Oliveira. **Estudo sobre a tradução do conto The happy prince, de Oscar Wilde**. Dissertação (mestrado) - Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2007.

ROBERTS, Louis C. Children's fiction. In: BRANTLINGER, Patrick; THESING, William B. **A Companion to the Victorian Novel**. Blackwell Publishing, 2002, pp. 356-369.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SALGADO, Luciana. Prefácio. In: WILDE, Oscar (1854-1900). **Contos completos** {Tradução, prefácio e notas de Luciana Salgado} - São Paulo: Landmark, 2013.

SEVERO, Luisa. **O dramaturgo ausente: uma análise das noções de *necessidade* e de *verossimilhança* na *Poética***. O que nos faz pensar, v. 20, n. 30, p. 207-218, 2011.

SHELLEY, Percy. Uma Defesa da Poesia. In: **Uma Defesa da Poesia e outros ensaios/ A Defence of Poetry and other Essays**. São Paulo: Editora Landmark, 2008, pp 77 - 122.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira: La littérature en péril. - Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

WATKIN, Amy S.; BLOOM, Harold. **How to Write about Oscar Wilde**. Infobase Publishing, 2009.

WILDE, Oscar (1854-1900). **Contos completos** {Tradução, prefácio e notas de Luciana Salgado} - São Paulo: Landmark, 2018.

_____. **Essays and Lectures**. Edited by Robert Ross. US: Project Gutenberg, 1997.

_____. **De Profundis e outros escritos do cárcere**. L & PM, 1998.