

IRONIA E PARÓDIA EM “THE BIRTHDAY OF THE INFANTA”,
DE OSCAR WILDE

Caio Antônio de Medeiros Nóbrega Nunes Gomes

Universidade Federal da Paraíba

Genilda Azerêdo

Universidade Federal da Paraíba

ABSTRACT: This article aims at discussing the literary resource known as metafiction, especially as it concerns parody, both on theoretical and fictional terms. The analysis is supported, among others, in Bernardo (2010), Waugh (1984) and Hutcheon (1989, 2000), having “The birthday of the Infanta” as primary corpus. On methodological terms, the research articulates a theoretical and critical perspective of narrative, in general, with the specific theory of metafiction. This articulation is necessary, since metafiction is always related to other resources, thus responding to traditional modes of constructing narratives. Therefore, we propose a dialogue between parody, one of the most relevant strategies of metafiction, and its ironic content/intent, and a discussion of “The birthday of the Infanta”. By adopting elements belonging to a tradition of fairy tales, so as to eventually subvert them, Oscar Wilde not only reached novelty and innovation, through a parodic recoding of an already established tradition, but also, through irony, enabled us to reflect about other issues involving power relations, authority, submission and cruelty. By parodying the fairy tale tradition Oscar Wilde also rescued the utopian nature of the oral popular stories (which gave origin to the literary fairy tales), which seemed to have been lost in the literary fairy tales, especially among those produced with didactic purposes in Victorian England.

KEYWORDS: Narrative; Metafiction; Parody; Irony; Fairy tales

RESUMO: Este artigo tem como objetivo discutir o uso do recurso literário conhecido como metaficção, especialmente no que tange à paródia, em suas modalidades teórica e ficcional. A análise está fundamentada, entre outros, em Bernardo (2010), Waugh (1984) e Hutcheon (1989, 2000), tendo como *corpus* o conto “The birthday of the Infanta”. Em termos metodológicos, a pesquisa alia uma bibliografia teórico-crítica da narrativa, em sentido geral, à teoria específica da metaficção. Tal articulação se faz necessária, visto que a metaficção é sempre usada em conjunto com outros recursos, e em resposta a modos tradicionais de construir narrativas. Portanto, propomos uma articulação entre a teoria da paródia, um dos mais importantes recursos de criação metaficcional, e seu teor irônico, a uma discussão do conto “The birthday of the Infanta”. Ao adotar elementos provenientes de uma tradição de contos de fadas, para logo em seguida, subvertê-los, Oscar Wilde não somente alcançou inovação e novidade a partir da recodificação paródica de uma tradição já estabelecida, mas também, através do recurso da ironia, nos levou a refletir sobre questões outras, que envolvem relações de poder, autoridade, submissão e crueldade. Também a partir da construção paródica em relação à tradição de contos de fadas, Oscar Wilde retomou o caráter utópico presente nos contos populares orais (que originaram os contos de fadas literários), que parecia haver se perdido nos contos de fadas literários, especialmente entre aqueles produzidos com propósitos didáticos na Inglaterra Vitoriana.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa; Metaficção; Paródia; Ironia; Conto de fadas

1. Paródia, ironia e conto de fadas

Ao produzirem textos que se inserem em uma estética metaficcional, escritores podem fazer uso de diversos recursos. A utilização de estruturas em abismo, com uma história dentro da outra, assim como uma abertura de diálogo com o leitor, informando a este que ele se depara com uma construção artística, comentários sobre o próprio andamento da história, são exemplos de estratégias utilizadas. Muitas vezes, porém, o status ontológico do texto é sinalizado pela presença da paródia: no pano de fundo desse haverá um outro texto, anterior, contra o qual a nova criação será medida (HUTCHEON, 1978). Isso nos permite concordar com Hutcheon (1989, p. 40), quando ela afirma que a paródia, “imitando a arte mais que a vida, [...] reconhece conscientemente e autocriticamente a sua própria natureza”, como “uma forma de discurso interartístico” (HUTCHEON, 1989, p. 13).

Muitas das discussões ao longo da história relacionadas à paródia tomaram como base a ideia de contracanto (não levando em conta a noção de canto paralelo), desenvolvendo uma argumentação em que a presença do elemento ridículo se fazia necessário, a fim de que houvesse o efeito paródico, como em: “[Parody is] the imitative use of the words, style, attitude, tone and ideas of an author in such a way as to make them ridiculous” (CUDDON, 2013, p. 514). Sabemos, porém, que nem todos os usos do recurso paródico visam uma ridicularização do texto parodiado. A relação entre paródia e seu alvo nunca é uniforme nem de natureza facilmente definível, já que sua postura em relação a ele é frequentemente ambivalente, podendo ir de degradação e zombaria até a uma admiração respeitosa (KORKUT, 2005).

O foco da paródia, o texto que será parodiado é sempre outra obra de arte ou, de forma mais geral, outra forma de discurso codificado (HUTCHEON, 1989). Korkut (2005), analisando as formas paródicas presentes na literatura inglesa desde a Idade Média ao período tido como Pós-Moderno, delimitou como três os tipos de paródia: 1. Paródia direcionada a textos e estilos pessoais, que pode abranger desde uma obra específica a uma característica marcante da escrita de um autor;

2. Paródia direcionada a um gênero, como faz Cervantes, em **Dom Quixote**, em relação à tradição de romances de cavalaria; 3. Paródia direcionada a discurso, que pode ser o religioso, científico, político e até mesmo o literário. Oscar Wilde, em “The birthday of the Infanta”, faz uma paródia da tradição de contos de fadas e suas convenções, caracterizando-se como o segundo tipo, na tipologia de Korkut.

Mas se o elemento do ridículo não é definidor do caráter paródico de um texto, há a necessidade de delimitar o escopo da paródia, a fim de que esta não se confunda com teorias mais gerais da intertextualidade. Certamente a presença de um texto (ou formas de discurso codificado) em outro é condição indispensável para a realização da mesma, mas há outro elemento diferenciador. Alinhamo-nos com o entendimento de Hutcheon quando esta afirma que a paródia é uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado (1989), ou, “noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1989, p. 17). Diferentemente da imitação ou do pastiche, em que a distância crítica não é necessária, ela deve estar presente a fim de que a paródia se concretize, permitindo ao leitor perceber elementos do texto parodiado no paródico, bem como a intenção paródica, não os neutralizando ou incorporando no contexto da obra como um todo. Em uma situação ideal, o “reader would know the backgrounded work and would bring about a superimposition of texts by the mediation of that parodied work upon the act of reading” (HUTCHEON, 1978, p. 206).

Essa distância crítica mencionada acima é possível graças à ironia, elemento fundamental na construção paródica. Sendo o “modo do não dito, do não ouvido, do não visto” (HUTCHEON, 2000, p. 25), a ironia, juntamente com a metáfora, com a ambiguidade, compõem a função poética da linguagem e são responsáveis pela condição polissêmica do texto literário. Enquanto recurso literário, a ironia articula duas dimensões de percepção, a do dito e a do não dito, o que foi mostrado

e o que está implícito.

Nosso entendimento de ironia se alinha àquele de Azerêdo (2009) e Hutcheon (2000), quando tratamos a ironia enquanto estratégia discursiva. Isso significa dizer que a ironia é mais que “um tropo retórico limitado ou uma atitude mais ampla de vida, mas sim uma estratégia discursiva que opera no nível da linguagem (verbal) ou da forma” (HUTCHEON, 2000, p. 27). Além disso, trabalhar com a ideia de ironia em textos literários sempre implica ir além do sentido primeiro, aparente. Em nossa busca para ir além do aparente em “The birthday of the Infanta”, analisaremos passagens específicas do conto, não nos esquecendo do efeito irônico do texto como um todo, especialmente no que concerne a sua construção paródica.

A defesa da ideia de comunidades discursivas empreendida por Hutcheon (2000), sendo tais comunidades os locais onde a ironia acontece, permite-nos desconstruir a tradicional ideia da ironia como hierarquizadora (separando os que a usam, os que a entendem e aqueles que não a entendem) e nos faz entender que ela não pode ser tomada, como comumente o é, somente em sua função semântica (significados aparente e implícito), mas também em sua função pragmática, em que são levados em consideração os agentes participantes da ironia, bem como o contexto histórico, social e cultural de criação e atribuição de sentido. Hutcheon (2000, p. 91), a esse respeito, arremata:

A ironia é uma estratégia *relacional* no sentido de operar não apenas entre significados (ditos, não ditos), mas também entre pessoas (ironistas, interpretadores, alvos). O significado irônico ocorre como consequência de uma relação, um encontro performativo, dinâmico, de diferentes criadores de significado, mas também de diferentes significados, primeiro, com o propósito de criar algo novo e, depois, [...] para dotá-lo da aresta crítica de julgamento.

Essa aresta crítica de julgamento a que Hutcheon se refere se deve à dimensão subjetiva da

ironia: por trazer consigo atitudes e sentimentos, requer uma avaliação e julgamento (AZERÊDO, 2009). Além disso, essa aresta está associada a uma carga afetiva existente na ironia, “que não pode ser separada de sua política de uso se ela for dar conta da gama de respostas emocionais (de raiva a deleite) e os vários graus de motivação e proximidade (de distanciamento desinteressado a engajamento apaixonado)” (HUTCHEON, 2000, p. 33).

Ironia e paródia têm ainda em comum o fato de se estabelecerem sobre uma dimensão formal, na qual se encontram a duplicação de discursos e os múltiplos significados, e uma dimensão pragmática, na qual se dá a criação e atribuição de sentidos. Além disso, ambas a ironia e a paródia, ao lidar com a ambiguidade, com a possibilidade de mais de uma leitura, o fazem primordialmente com um enfoque na diferença (diferentemente, por exemplo, da metáfora, que é baseada principalmente na semelhança). Hutcheon (1989, pp. 74-5) assim defende a próxima relação entre paródia e ironia:

Dada a estrutura formal da paródia, [...] a ironia pode ser vista em operação a um nível microcósmino (semântico) da mesma maneira que a paródia a um nível macrocósmino (textual), porque também a paródia é um assinalar de diferença, e igualmente por meio de sobreposição (desta vez de contextos textuais, em vez de semânticos). Tanto o tropo como o gênero combinam, pois, diferença e síntese, alteridade e incorporação. Devido a esta semelhança estrutural, gostaria de argumentar que a paródia pode servir-se, fácil e naturalmente, da ironia como mecanismo retórico preferido, e até privilegiado. A patente recusa pela ironia da univocalidade semântica equipara-se à recusa pela paródia da unitextualidade estrutural.

A paródia é, claro, um fenômeno formal, em sua relação dialógica entre textos, mas um entendimento da dimensão formal da paródia não é suficiente para todos os sentidos que dela advêm. Devemos levar em consideração também a dimensão pragmática e seu contexto, não

podendo ignorar, por exemplo, “a intenção do autor (ou do texto), o efeito sobre o leitor, a competência envolvida na codificação e descodificação da paródia, os elementos contextuais que mediatizaram ou determinam a compreensão de modos paródicos” (HUTCHEON, 1989, p. 33). As dimensões formal e pragmática coexistem na construção da paródia (assim como na construção da ironia), a ponto de que tentar separá-los seja algo bastante difícil, já que uma dimensão implica na outra. Podemos concluir, então, que “o sentido final da ironia ou da paródia reside no reconhecimento da sobreposição desses níveis” (HUTCHEON, 1989, p. 51).

O papel do receptor no reconhecimento e interpretação do texto paródico, evitando que passe despercebido e se una ao contexto do texto parodiado, evidencia a confiança que o parodista tem em seu leitor (como a têm os escritores de textos metaficcionalis em geral). Essa confiança, porém, não está ligada a um abandono do leitor por parte do parodista. Caso possamos dizer que a paródia está nos olhos de quem vê, algo precisa estar (ao menos um tanto) visível; no texto paródico, o leitor precisa encontrar pistas que o permitam entendê-lo como tal (HUTCHEON, 1989). Ao propormos uma análise de “The birthday of the Infanta” como uma paródia de uma tradição de contos de fadas, devemos procurar elementos dessa tradição no texto paródico, além de perceber como eles foram recodificados e com qual intenção. Com esse objetivo em mente, algumas considerações sobre contos de fadas são necessárias ainda em nossa discussão teórica.

Os contos de fadas foram ao longo da história, e ainda o são, bastante significativos na construção da mentalidade e subjetividade dos indivíduos. Embora seja impossível determinar quando o primeiro conto de fadas literário foi concebido, nós sabemos que os contos populares orais, dos quais os contos de fadas literários se originaram, existem há milhares de anos, e em sua maioria, eram contados de adultos para adultos (ZIPES, 2007).

A tradição oral dos contos populares “sobreviveu, com uma contaminação impressa notavelmente pequena, até o final do século XIX” (DARNTON, 1986, p. 30). Os contadores de

história reuniam ouvintes, seja ao redor de lareiras, seja em pontos de encontro em vilarejos, e, fazendo uso de pausas dramáticas, miradas maliciosas, uso dos gestos para criar cenas e o emprego de sons para pontuar as ações, davam vida às mais diversas histórias (DARTON, 1986). O propósito desses contos, porém, não era somente o de entreter. Buscando apreender a significação dos contos populares para o contador de histórias e sua plateia, Darnton (1986, p. 77) apresenta duas proposições: “os contos diziam aos camponeses como era o mundo; e ofereciam uma estratégia para enfrentá-lo”.

O surgimento do conto de fadas literário se deu, a princípio, como uma tentativa por parte de folcloristas para preservar as tradições populares, no final do século XVII e início do século XVIII. O próprio nome do gênero, “conto de fadas”, foi cunhado pelos franceses, nessa época, como *conte du fée* (ZIPES, 2007). Podemos citar, como nomes representativos para o surgimento e consolidação do conto de fadas literário, Charles Perrault, na França, e os irmãos Grimm na Alemanha. Zipes cita como o ápice da institucionalização dos contos de fada a publicação da coletânea **Le Cabinet des Fées**, entre 1785 e 1789, por Charles Mayer. Daí em diante, segundo o estudioso, “most writers, whether they wrote for adults or children, consciously held a dialogue with a fairy-tale discourse that had become firmly established in the Western intellectual tradition” (ZIPES, 2007, p. 18).

Quanto a sua estruturação enquanto narrativa, o conto de fadas manteve muitas características presentes nos contos populares orais. Segundo D’Onofrio (1995, p. 112):

Além de não conhecermos o nome do autor e do narrador, também as personagens que vivem os fatos são inominadas. São identificadas por uma competência interiorizada, pela função que exercem ou por atributos: o rei, o caçador, Cinderela, o lobo, etc. Tal indeterminação atinge também as categorias do tempo e do espaço. Não aparece o nome dos países ou das cidades onde os fatos acontecem. A fórmula “Era uma vez...”, além de assinalar a entrada no mundo mágico da ficção, remete a um tempo

indefinido, eterno, que pode ser o pretérito, o passado ou o futuro [...].

Algumas dessas características, porém, são também compartilhadas com algumas outras tradições de contos populares, como os contos de exemplo, os contos religiosos e anedotas. Para Zipes (2007), o que diferencia os contos de fadas literários dessas outras formas de contos é o sentido de *wonder*, que dele emana. Buscar uma tradução para a língua portuguesa para *wonder* talvez seja algo difícil de ser realizado, já que é um termo que engloba, nesse caso, maravilha, admiração, medo e reverência (ZIPES, 2007), sendo todos esses componentes do conto de fadas.

Após o estabelecimento do conto de fadas literário, uma diferença marcante entre este e o conto popular da tradição oral era o seu público-alvo. Enquanto o segundo era contado e apreciado por camponeses, por pessoas do povo, aquele foi escrito para ser lido e apreciado nos salões da sociedade por aristocratas e burgueses. Em seu período de institucionalização, o conto de fadas, por ser um gênero das classes mais altas, representava seus interesses e seus anseios, a saber, a permanência das mesmas estruturas sociais. O gênero, porém, foi refuncionalizado no final do século XVIII, quando, fazendo uma crítica dos piores aspectos do Iluminismo e do Absolutismo, procurou engajar o leitor em uma séria discussão sobre arte, filosofia, educação e amor (ZIPES, 2007).

Como já discutido, a paródia é um recurso de criação literária que está intimamente ligada aos contextos de criação e de interpretação. Somado a isso, não podemos ignorar a dimensão histórica em que se inserem os contos populares e de fadas (DARNTON, 1986), sejam esses resultantes de uma criação paródica ou não. Tendo sido “The birthday of the Infanta” escrito no Reino Unido no início da década de 1890, devemos observar o contexto de criação do conto. É importante notar, nesse sentido, que, diferentemente da Alemanha e França, a Inglaterra não presenciou o florescimento do conto de fadas literário até o meio do século XIX. Isso ocorreu devido ao código de conduta puritano, que curiosamente barrou as fadas e elfos de sua terra natal, e

ao fato dos contos de fadas/contos populares serem vistos com maus olhos por serem o gênero relegado às classes mais baixas da população (vale lembrar que os contos orais ainda circulavam por essas classes) (ZIPES, 2007).

Ainda Zipes (2007) nos lembra que o gênero conto de fadas só começou a ser aceito na Inglaterra, pelas classes alta e média, devido ao pensamento de alguns românticos, que defenderam o retorno ao mundo das fadas como sendo uma ação necessária a fim de opor a crescente alienação na esfera pública, devido à industrialização e arregimentação na esfera privada. Mas foi somente com a chegada, em 1846, de **Wonderful Stories for Children**, de Hans Christian Andersen, que os contos de fada receberam a legitimação por parte da classe média, devido à combinação de fantasia com um impulso moral que se alinha à tradição cristã, presente nas narrativas desse autor.

Com o gênero já legitimado na Inglaterra, a partir da década de 1860 até o final do século, a criação de contos de fadas literários tomou dois direcionamentos distintos: um de afiliação às convenções e outro de caráter utópico. A maioria dos escritores, enquadrando-se no primeiro movimento, fez com que os contos de fadas assumissem um papel principalmente didático, agindo como um conciliador entre os leitores e a sociedade inglesa vitoriana. Nessa tradição, “Perseverance, good sense, and diligence are championed as virtues that must be acquired through trials in magical realms to prove they will become mature ‘solid citizens’” (ZIPES, 2007, p. 118). Já nos contos populares orais víamos como uma de suas funções a criação de laços comunitários e a adequação do indivíduo a seu meio; esses, no entanto, também possuíam uma característica que parece ter se perdido no modelo de contos ligados às convenções, que é o elemento utópico, sendo utopia aqui entendida em seu sentido original como “‘no place’, a place that no one had ever envisaged” (ZIPES, 2007, p. 4), que nos permite formar e preservar “the utopian kernel of the tale safe in our imaginations with hope” (ZIPES, 2007, p. 4).

Os contos dos escritores do movimento utópico na Inglaterra apontam para uma crença no

poder da imaginação como uma poderosa força que pode ser usada para determinar relações de gênero e de poder, além de questionar os valores das relações sociais. O impulso moral, presente nos contos convencionais, também está presente no movimento de caráter utópico. A diferença se dá no fato de que nesse, o impulso moral não direciona o leitor a uma reconciliação com o *status quo*; pelo contrário, ele conduz o leitor a um sentimento de rebelião contra as convenções e conformismo (ZIPES, 2007).

Oscar Wilde escreveu duas coletâneas de contos de fadas que se enquadram no movimento rebelde, contra as convenções. Além do elemento utópico, há, nos contos de fadas wildeanos, elementos outros, como o uso substancial do recurso irônico (este geralmente articulado a uma crítica à sociedade inglesa vitoriana), além da presença de sua filosofia sobre arte e o papel do artista. Esse entendimento nos faz defender “The birthday of the Infanta” como uma paródia em relação à tradição de contos de fadas convencionalistas que primeiro se instauraram na Inglaterra.

2. A Infanta e o Anão, entre a celebração e a performance

Tendo em vista a introdução teórica sobre o fenômeno estético da metaficção esboçada anteriormente, nosso objetivo aqui é realizar uma análise do conto de Oscar Wilde, em que discutiremos os recursos metaficcionalistas nele presentes, em especial a paródia, direcionada a uma tradição de contos de fadas. Perceber, pois, como o narrador de “The birthday of the Infanta” constrói esse ambiente de conto de fadas, para logo em seguida parodiá-lo, subvertê-lo em termos de tema e forma, é um plausível ponto de partida para a análise.

Já no primeiro parágrafo do conto percebemos uma intenção por parte do narrador em construir tal ambientação de conto de fadas, quando lemos: “It was the birthday of the Infanta. She was just twelve years of age, and the sun was shining brightly in the gardens of the palace” (WILDE, 1994, p. 99). O leitor vê-se inserido nos jardins ensolarados de um palácio, imagem que se coaduna com a felicidade que deve se seguir, uma vez que é o dia do aniversário da jovem

Infanta. Sabemos que começos, inícios, quando tratamos de literatura, são importantíssimos, e muitas vezes “determine what comes after. This is true of literary as of other beginnings: beginnings augur, acting like promises for what is to come” (BENNETT, ROYLE, 2004, pp. 3-4). O narrador, ao fazer essa promessa, mas já quebrá-la no parágrafo seguinte, ao solapar nossas expectativas com o uso dos recursos paródico e irônico, mostra uma autoconsciência das tradições literárias em relação a inícios e ao desenrolar de um conto de fadas, ao fazer um esforço explícito para subvertê-las.

A partir de uma descrição do belo e ensolarado dia, em especial com imagens relacionadas à natureza, descrição essa construída com uma linguagem aparentemente simples e inocente, o narrador confirma a atmosfera de conto de fadas, mas com algumas diferenças. Referimo-nos à linguagem como aparentemente simples e inocente, mas sabemos que a linguagem literária nunca o é, em especial a linguagem wildeana. Perceber o cuidado com a linguagem, como esta foi construída e os sentidos dela advindos será um dos mais importantes exercícios na análise do conto. Nos excertos a seguir, assim como em toda a narrativa, podemos perceber interrelacionados e interdependentes elementos fônicos, ópticos, sintáticos, morfológicos, semânticos, que formam um conjunto de relações internas, por meio das quais se revela uma realidade que não preexiste ao conto, a não ser como potencialidade (PROENÇA FILHO, 2007): “Although she was a real Princess and the Infanta of Spain, she had only one birthday every year, just like the children of quite poor people, so it was naturally a matter of great importance to the whole country that she should have a really fine day for the occasion. And a really fine day it certainly was” (WILDE, 1994, p. 99). A sintaxe escolhida para começar o segundo parágrafo, uma oração subordinada concessiva, não foi escolhida à toa, já que podemos articulá-la à informação de que a Infanta tem, assim como as crianças pobres, apenas um aniversário, o que cria um efeito irônico. Ao escolher ressaltar o óbvio a partir de uma concessão, o narrador ironicamente comenta que fazê-la feliz é

preocupação devida de toda a Espanha, quando certamente sabemos que não é o caso. “And a really fine day it certainly was”: novamente aqui os sentidos se multiplicam; o leitor de primeira viagem associa essa passagem como uma confirmação do bom clima ensolarado que estava fazendo; o leitor que está relendo o conto, por outro lado, pode tomar essa passagem como sendo um presságio de que o dia todo foi realmente ótimo, o que vai de encontro ao final cruel do conto, sendo, então, mais um exemplo de incursão irônica por parte do narrador.

Certamente o ambiente de conto de fadas já não é mais o mesmo, mas o narrador wildeano aprofunda essa desestabilização, a partir de sua referência às tulipas: “The tall striped tullips stood straight up upon their stalks, like long rows of soldiers, and looked defiantly across the grass at the roses, and said: ‘We are quite as splendid as you are now’” (WILDE, 1994, p. 99). É interessante notar a aparência repetida do símbolo gráfico “t” na passagem até “stalks”, que evidencia uma autoconsciência linguística a nível da forma que a letra assume no papel, o que Chalhub (1988) consideraria uma tradução metalinguística do significante no significado, e que nos permite tomar a repetição do “t” como representativa da mensagem passada a nível poético-referente, ou seja, a forma ereta assumida pelas tulipas. Mais significativa ainda talvez seja a metáfora que foi idealizada articulando a disposição das tulipas a fileiras de soldados, o que indicia um aspecto negativo em relação a essas tulipas, já que não estão dispostas aleatoriamente, estão ordenadas – também ideologicamente! – aos soldados, àqueles que procuram manter a ordem a favor dos que detêm o poder, a autoridade.

Os outros elementos da natureza também parecem compactuar com a ideia de que esse é um dia excepcional, já que suas descrições estão revestidas de brilho, luminosidade:

The purple butterflies fluttered about with **gold dust** on their wings, visiting each flower in turn; the little lizards crept out of the crevices of the wall, and lay basking in the **white glare**; and the pomegranates split and cracked with

the **heat**, and showed their bleeding red hearts. Even the pale yellow lemons, that hung in such profusion from the mouldering trellis and along the dim arcades, seemed to have caught a **richer colour** from the **wonderful sunlight**, and the magnolia trees opened their great globe-like blossoms of folded **ivory**, and filled the air with a sweet heavy perfume (WILDE, 1994, pp. 99-100, grifo nosso).

A Infanta, a quem tamanha exuberância natural é direcionada, é mostrada em companhia de sua corte de nobres crianças espanholas, brincando no terraço: “On ordinary days she was only allowed to play with children of her own rank, so she had always to play alone, but her birthday was an exception, and the King had given orders that she was to invite any of her young friends whom she liked to come and amuse themselves with her” (WILDE, 1994, p. 100). Novamente vemos o dia de seu aniversário como exceção, o que a possibilita inclusive ter a companhia de algumas crianças. A forma como o narrador introduz essa informação transborda de ironia, já que vemos como normal (não exceção) a Infanta tendo amigos, mas a relação entre normal e excepcional aqui é invertida, seguindo um pensamento autoritário e segregador. Também é irônica a informação de que as crianças espanholas irão ao palácio para “amuse themselves with her”, já que podemos ler essa passagem de duas formas: na primeira, Infanta e companheiros divertem-se conjuntamente; na segunda, as crianças iriam se entreter a partir da presença da Infanta, dispensando um curioso tratamento à princesa, vista enquanto entretenimento, que espelha o processo de reificação infligido ao Anão, pela própria Infanta e corte espanhola.

Vemos (lemos) que o Rei, pai da Infanta a vê (lê) de longe, de uma das janelas do Palácio. Desde a morte de sua esposa, que aconteceu somente seis meses após o nascimento de sua filha, o Rei tornou-se sombrio, solitário, e só não se afastou por completo, em reclusão, por temer pela vida da Infanta nas mãos de seu irmão, Don Pedro of Aragon. Ele não faz parte das comemorações do aniversário da Infanta, e a razão é explicada pelo narrador em forma de *flashback*, fazendo uso de

um discurso indireto livre em que é mostrada toda a melancolia do Rei. Nesse momento de digressão, algo interessante ocorre: toda a narrativa que até então havia sido construída com o uso do tempo verbal passado simples, agora se encontra pontuada por verbos no tempo passado perfeito, que anuncia um passado anterior, um passado dentro de um passado, uma história que se molda dentro da história maior do conto. Além disso, o narrador perpetua o recurso paródico, articulado ao discurso indireto livre, ao se aproximar e se afastar da tradição de contos de fadas em momentos intercalados. Explicamos: em narrativas de contos de fadas/contos populares, temos como omissos os nomes próprios, localizações geográficas e datas fixadoras no caso do tempo (CASCUDO, 2004). O narrador, pois, subverte essa característica ao citar várias localizações geográficas específicas (Spain, France, England, Granada, Burgos etc), assim como nomes próprios (Don Pedro of Aragon, Grand Inquisitor of Granada, Duchess of Albuquerque, Papal Nuncio etc). Também as temáticas do conto de fadas são aqui solapadas, por exemplo, com questões geopolíticas e imperialistas, “[...] and to the ruin, many thought, of his country, then at war with England for the possession of the empire of the New World” (WILDE, 1994, p. 102), assim como uma denúncia da crueldade daqueles que estão no poder, “She had been embalmed by a Moorish physician, who in return for his services had been granted his life, which for heresy and suspicion of magical practices had been already forfeited, men said, to the Holy Office [...]” (WILDE, 1994, p. 101). Outros exemplos de crueldade se seguem, mas é interessante notar o caso da morte da Rainha, que o Rei suspeita ter sido envenenada pelo próprio irmão, a propósito de uma visita desta a seu palácio, a partir de um par de luvas que Don Pedro of Aragon a presenteou. Como não lembrar, nesse momento, da maçã envenenada? A narrativa wildeana segue, aponta para o novo, mas sempre a partir de uma base familiar para os leitores.

Um interessante exercício aos propósitos de nossa análise é perceber o lugar em que se encontra Wilde, enquanto autor, e de onde ele escreve, especialmente em relação às questões de

poder e imperialismo. A Espanha é escolhida como local de ambientação do conto, mas as críticas não podem ser vistas como direcionadas exclusivamente ao reino espanhol. Os espanhóis, no conto, foram tomados como metonímia para as autoridades em si, para aqueles que estão no poder, e a crueldade com que agem. Wilde, em relação a poder e autoridade, tem uma relação ambígua com o Império que tem mais próximo de si, o inglês: se, por um lado, enquanto irlandês, sempre se viu como submisso aos ingleses e às promessas de um reino unido, por outro, comportava-se e agia como inglês, o famoso dândi. Nesse sentido, a própria Inglaterra não é poupada de suas críticas, ao termos os Impérios inglês e espanhol tomados paralelamente na passagem que os cita em guerra pela posse do novo mundo.

A linearidade temporal voltada ao passado na narrativa é rompida em "**To-day he seemed to see her again, as he had seen her first at the Castle of Fontainebleau, when he was but fifteen years of age, and she still younger**" (WILDE, 1994, p. 102, grifo nosso). Estará o narrador contando essa história no dia em que ela aconteceu? Até mesmo essa incerteza é ampliada pela constante presença, em todo o texto, de elementos linguísticos tais como "seem", "just if", "as like", que servem para ampliar o ambiente de faz-de-conta, assim como, nesse caso, a autoconsciência da narrativa quanto a seus processos de imaginação, recusando-se a uma definição de sentido único.

E o Rei parece novamente ver sua amada, mas dessa vez duplicada na imagem na Infanta, que ele observa da janela: "She had all the Queen's pretty petulance of manner, the same wilful way of tossing her head, the same proud curved beautiful mouth, the same wonderful smile [...] as she glanced up now and then at the window, or stretched out her little hand for the stately Spanish gentlemen to kiss" (WILDE, 1994, p. 104). O narrador, ironicamente, ao justapor "pretty" e "petulance", que a princípio não teriam uma relação clara (o que faz despertar a pergunta: a petulância é graciosa para quem?), evidencia que essa prática, por parte da Infanta, está associada a um desejo de agir como adulta.

É chegada a hora das “maravilhosas atrações”. Fica evidenciada no comportamento das outras crianças também uma tentativa de imitação do comportamento dos adultos: “the other children following in strict order of precedence, those who had the longest names going first” (WILDE, 1994, p. 104-5). Na narrativa wildeana, as apresentações em honra à Infanta e a seu aniversário, ao fazerem referência ou descreverem outras formas artísticas dentro da própria narrativa, podem ser consideradas como sendo proeminentemente metaficcionalis. Na primeira delas, uma representação de uma tourada, ou uma tourada faz-de-conta, garotos a pé ou montados em ornados cavalos-de-pau, combatiam, em honra à Infanta, o touro, que “was just like a live bull, though he was only made of wicker-work and stretched hide, and sometimes insisted on running round the arena on his hind legs, which no live bull ever dreams of doing” (WILDE, 1994, pp. 105-6). O fato de ser quase como um touro, somado a seu comportamento de correr nas patas traseiras, indica que o touro, enquanto personagem fictício, foi verdadeiro ao ser bem sucedido em deixar as crianças alegres com sua performance, embora, novamente suas demonstrações de alegria não combinem com aquelas esperadas de crianças: “[...] they stood upon the benches, and waved their lace handkerchiefs and cried out: *Bravo toro! Bravo toro!* Just as sensibly as if they had been grown-up people” (WILDE, 1994, p. 106, grifo do autor).

Em sequência à tourada, um equilibrista francês entreteve a plateia até a apresentação do teatro de bonecos italiano, que representou a tragédia grega **Sophonisba**. Sobre o teatro, lemos:

They acted so well, and their gestures were so extremely natural, that at the close of the play the eyes of the Infanta were quite dim with tears. Indeed some children really cried, and had to be comforted with sweetmeats, and the Grand Inquisitor himself was so affected that he could not help saying to Don Pedro that it seemed intolerable that things made simply out of wood and coloured wax and worked mechanically by wires, should be so unhappy and meet with such terrible misfortunes (WILDE, 1994, pp. 106-7).

A presença de outra forma de arte, o teatro de marionetes, já se configura como estratégia metaficcional. O dado de metaficção nesse trecho, porém, vai além da simples presença de outra forma artística. Há um comentário do próprio potencial que a arte tem de comover, como fica claro em relação à Infanta, às crianças e especialmente em relação ao Grande Inquisidor. Se, ironicamente, enquanto Grande Inquisidor, ele possivelmente deve ter punido, torturado e sentenciado à morte um grande número de pessoas, para o mesmo parece intolerável que bonecos feitos de madeira e cera passem por tamanho infortúnio. A descrição dos elementos que constroem o teatro de marionetes dentro da forma artística literária, a partir de seu elemento construtor, a linguagem, também serve para adensar o dado metaficcional. Podemos fazer um paralelo entre a madeira/cera colorida, bonecos, fios e mestre das marionetes, com o papel/tinta, palavras, seleção/ordenação e escritor, que funciona quase como uma forma do narrador wildeano chamar a atenção de seu leitor para o fato de que as formas artísticas são uma construção, um artifício, e que essas, além de um código, também dependem de um canal.

Após um ilusionista africano e os meninos dançarinos da Igreja de Nossa Senhora del Pilar, como sexta apresentação, “A troop of handsome Egyptians – as the gypsies were termed in those days - then advanced into the arena” (WILDE, 1994, p. 108). A princípio, temerosos por causa de Don Pedro, que havia matado metade de sua tribo com acusações de bruxaria, os ciganos logo ganharam confiança sob o olhar da Infanta, pois “they felt sure that one so lovely as she was could never be cruel to anybody” (WILDE, 1994, p. 107); o desconhecimento por parte dos ciganos quando à crueldade que a Infanta irá demonstrar, faz repercutir a noção de bondade dessa personagem até o leitor, numa construção irônica estrutural que faz com que a duplicidade de sentidos e as avaliações possíveis se sustentem durante o texto (ABRAMS, HARPHAM, 2009).

Após um receio inicial, também por parte da plateia, os ciganos saíram da arena, após um

número musical, voltando logo a seguir com

a brown shaggy bear by a chain, and carrying on their shoulders some little Barbary apes. The bear stood upon his head with the utmost gravity, and the wizened apes played all kinds of amusing tricks with two gipsy boys who seemed to be their **masters**, and fought with tiny swords, and fired off guns, and went through a regular soldier's drill **just like the King's own bodyguard**. In fact the gypsies were a success (WILDE, 1994, p. 109, grifo nosso).

Os ciganos, relegados ao papel do selvagem, do outro, em uma posição claramente subalterna em relação à corte espanhola, ocupam uma posição, a partir de sua encenação de autoridade, de quem está no poder. As relações de poder, assim, mostram-se dinâmicas, e, no âmbito da arte, são bastante efetivas como método de resistência dos mais fracos contra os mais fortes, no sentido de que os mais fracos, explorando a forma artística e descobrindo seu poder, tentam promover mudanças não na forma em si, mas a quem ela se dirige, através do ganho e manutenção da autoridade, em formas que são potencialmente radicais (CHAMBERS *apud* BENNETT; ROYLE, 2004). Os ciganos, além disso, enquanto representação do outro, do inimigo, mostraram, através de sua apresentação artística, como quando agem como mestres, que sua condição de inimigos é tão arbitrariamente forjada, fabricada e ficcional (BERNARDO, 2010) quanto às próprias apresentações em homenagem ao aniversário da Infanta.

A sétima e última apresentação foi a do Anão. Interessante notar que ele, assim como o Rei e a Infanta, não recebem um nome; seus nomes são aquilo que representam, à moda da tradição de contos de fadas. Sua aparição na Arena faz com que todas as crianças explodissem em um alto grito de contentamento, e até a Infanta “laughed so much that the Camerera was obliged to remind her that although there were many precedents in Spain for a King's daughter weeping before her equals,

there were none for a Princess of the blood royal making so merry before those who were her inferiors in birth” (WILDE, 1994, p. 110). A Infanta e as crianças riram do Anão por causa de sua condição física, deformada: “he stumbled into the arena, waddling on his crooked legs and wagging his huge misshapen head from side to side” (WILDE, 1994, p. 110). Ironicamente, a Camareira não chama a atenção da Infanta para o fato de que rir da condição física dos outros é algo, no mínimo, de mau gosto, mas sim pelo fato de seu riso ter acontecido em público; chorar seria permitido, por ser uma demonstração de um ato elevado, já rir, não, pois seria uma forma de rebaixamento. O riso da Infanta é típico da espontaneidade das crianças, mesmo que, nesse caso, um tanto cruel.

A alegria em ver o Anão e sua deformidade física não era algo compartilhado somente pelas crianças: “The Dwarf, however, was quite irresistible, and even at the Spanish court, always noted for its cultivated passion for the horrible, so fantastic a little monster had never been seen” (WILDE, 1994, p. 110). A combinação incongruente entre fantástico e monstro indicia a utilização do recurso irônico na escrita dessa passagem do texto, e nos faz pensar para quem o Anão é fantástico. Ele é fantástico, de fato, para aqueles que o tomam como material para espetáculo, sendo destituído de sua característica de humano para virar objeto, sendo reificado. Não à toa, lemos a seguir: “It was his **first appearance**. He had been **discovered**, running wild through the forest, [...] and had been **carried off** [...] as a **surprise** for the Infanta” (WILDE, 1994, p. 110, grifo nosso).

Inconsciente de sua aparência, o Anão pensou que todos os risos eram uma resposta positiva a sua dança. O Anão, encantado com a beleza da Infanta, ficou ainda mais impressionado quando ela, no fim da apresentação, “remembering how she had seen the great ladies of the Court throw bouquets to Caffarelli the famous Italian tremble, [...] took out of her hair the beautiful white rose, and partly for a jest and partly to tease the Camerera, threw it to him across the arena with her sweetest smile” (WILDE, 1994, p. 111). O fato de o Anão ter levado a sério o gesto da rosa sendo jogada fez a Infanta achar tudo ainda mais divertido, dizendo a seu tio que gostaria que a dança

fosse repetida: “The Infanta accordingly rose up with much dignity, and having given orders that the little dwarf was to dance again for her after the hour of the siesta, and conveyed her thanks to the young Count of Tierra-Nueva for his charming reception, she went back to her apartments, the children following in the same order in which they had entered” (WILDE, 1994, p. 111).

É interessante perceber o efeito que o Anão causou na Infanta (assim como nas outras crianças), no sentido de trazer à tona sua espontaneidade infantil. Se, durante a apresentação, a Infanta riu livremente e chegou a provocar a Camareira jogando a rosa, passado o momento, ela voltou a sua ficção pública teatral (WOOD, 2012), imitando o comportamento dos adultos, dando ordens e agindo de forma adequada, com muita dignidade, como também fizeram as outras crianças, ao saírem da arena na mesma ordem pela qual tinham entrado.

A escolha por um personagem anão para compor o conto faz parte de uma estratégia maior visando uma crítica à sociedade vitoriana inglesa. Anões eram extremamente populares na Inglaterra Vitoriana, e não somente como atrações circenses, mas também como personagens literários, tendo autores como Charles Dickens, Christina Rossetti e William Allingham os representado como maus e perigosos. Os anões habitavam a fronteira entre o natural e o sobrenatural, sendo vistos como monstros. A esse dado de monstruosidade, após a descoberta das tribos de pigmeus na África em 1870, somou-se um outro: os anões passaram a representar também a maldade vinda de fora (KILLEEN, 2007). O narrador wildeano subverte a tradição de representação de personagens anões, ao criar o Anão, que, apesar de deformado fisicamente, monstruoso, tem em seu interior uma bondade latente, generosidade e confiança no outro, elementos que destoam de seu exterior.

A bondade de Anão é reflexo de sua relação com a natureza, com a floresta. Os pássaros, por exemplo, não se importavam com sua aparência exterior, considerando-o um bom companheiro, que chegou a dividir sua pouca comida com eles no inverno mais rigoroso. Sendo, assim, representativo

do natural, do selvagem, e profundo conhecedor da floresta e da natureza, não podemos considerar o Anão como ignorante, por não ter sido capaz de entender a intenção irônica da Infanta ao ter lhe atirado a rosa branca, já que esse ato é estritamente (des)humano.

Alguns elementos da natureza, porém, não compartilham a mesma opinião dos pássaros. Certamente não concordavam com eles as flores do jardim do palácio. Quando o Anão lá entrou fazendo gestos de felicidade, ao saber que a Infanta havia requisitado uma nova dança, assim algumas delas reagiram ao “invasor” (WILDE, 1994, p. 112):

“He should drink poppy-juice, and go to sleep for a thousand years”, said the great scarlet Lilies, and they grew quite hot and angry.

“He is a perfect horror!” screamed the Cactus. “Why, he is twisted and stumpy, and his head is completely out of proportion with his legs. Really he makes me feel prickly all over, and if he comes near me I will sting him with my thorns”

“And he has actually got one of my best blooms,” exclaimed the White Rose-Tree. “I gave it to the Infanta this morning myself, as a birthday present, and he has stolen it from her.” And she called out: “Thief, thief, thief!” at the top of her voice.

O desgosto pela presença do Anão evolui para uma sugestão de que ele deveria se suicidar, seguida de uma ameaça de espetá-lo com um espinho, e de uma de uma falsa acusação, quando a Roseira Branca afirmou que ele havia roubado a rosa branca que ela havia dado à Infanta. A fala do cacto, nessa passagem, transborda de ironia. Ao descrever o Anão, com seu corpo torto e atarracado, com a cabeça desproporcional às pernas, o que o deixa todo irritadiço, o cacto nada mais está fazendo do que descrever a si mesmo e o efeito que pode causar nos outros. A contradição do cacto evidencia a forma arbitrária de pensar e julgar por parte das flores, em relação ao tratamento dispensado ao Anão.

A representação das flores no conto serve também como exemplo de recurso de construção paródica em relação aos contos de fadas tradicionais. Não há um maniqueísmo, no sentido de que a natureza, como no exemplo das flores, não necessariamente indica o bem, assim como a cultura (artificial) não necessariamente indica o mal. As flores, embora da natureza, foram representadas e personificadas de forma a se alinharem com aqueles que estão no poder. Há, assim, uma desconstrução da noção de essência: a partir da construção paródica em relação à tradição de contos de fadas, o narrador nos apresenta a ideia de que não há uma essência de bondade no que é natural, nem de maldade naquilo que é cultural.

O Anão, porém, não tem acesso ao diálogo entre os personagens do jardim: diferentemente da tradição de contos de fadas em que animais, plantas e objetos encantados interagem diretamente com os personagens, por vezes ajudando-os ou transformando seus caminhos, o contato e comunicação entre as Flores, os animais, o relógio de sol e o Anão, acontecem exatamente como aconteceriam em nosso mundo empírico, "fora da ficção". A utilização de dois níveis de criação e interpretação de códigos linguísticos, subvertendo a estrutura dos contos de fadas tradicionais, a partir da paródia realizada, abre espaço para outros níveis de entendimento e outras possibilidades de construção narrativa, que contribuem para a multiplicação de leituras possíveis do conto.

O Anão acredita, ainda, que a rosa branca dada a ele pela Infanta é uma prova de que ela o ama. Tal crença faz com que o Anão queira levá-la para a floresta, para lá poder mostrá-la e dividir com ela as maravilhas do mundo natural. A nível de código, as intenções do Anão são construídas com o uso de *would* e *could*, como em: "He would make her a necklace of red byrony berries, that would be quite as pretty as the white berries that she wore on her dress, and when she was tired of them, she could throw them away, and he could find her others" (WILDE, 1994, p. 119). As construções hipotéticas do Anão, a partir do código, evidenciam a materialização de um pensamento guiado pelo desejo. E é seguindo esse desejo que o Anão resolve ir à procura da Infanta no palácio.

O caminho percorrido pelo Anão em busca da Infanta passa por alguns cômodos dentro do palácio. Neles, o que mais fica evidente é o esplendor, a suntuosidade do ambiente. Em seu progresso, passa pela sala do conselho, pela sala do trono, até finalmente chegar a uma quarta sala, onde “in front of two large fire-places, stood great screens broidered with parrots and peacocks, and the floor, which was of sea-green onyx, seemed to stretch away into the distance” (WILDE, 1994, p. 123). O fato de o chão parecer se estender ao longe é, na verdade, efeito produzido por uma parede espelhada. O Anão, tendo vivido toda sua vida na floresta, não reconhece o espelho, o que faz com que ele pense que há outra pessoa na sala com ele: “Standing under the shadow of the doorway, at the extreme end of the room, he saw a little figure watching him. His heart trembled, a cry of joy broke from his lips, and he moved out into the sunlight. As he did so, the figure moved out also, and he saw it plainly. [...] It was a monster, the most grotesque monster he had ever beheld” (WILDE, 1994, p. 123).

O Anão vê suas ações sendo repetidas por esse monstro: “The little Dwarf frowned, and the monster frowned also. He laughed, and it laughed with him, and held its hands to its sides, just as him himself was doing” (WILDE, 1994, p. 123). Essas repetições, ou melhor ainda, espelhamentos, ocorrem a nível de enredo, com as ações de um personagem sendo refletidas por um espelho, mas também a nível de construção linguística. A alternância entre *he* e *it*, além de ser responsável pela descrição irônica que o Anão faz, sem saber, de si mesmo enquanto monstro, desenvolve no leitor uma autoconsciência quanto à construção da linguagem literária, autoconsciência essa que é aprofundada com a menção a Eco: “Was it Echo? He had called to her once in the valley, and she had answered him word for word. Could she mock the eye, as she mocked the voice? Could she make a mimic world just like the real world? Could the shadows of things have colour and life and movement? Could it be that—?” (WILDE, 1994, p. 124). Palavra por palavra, literal e literariamente, através da construção literária, a metaficção questiona a própria realização mimética, a

possibilidade de se representar o mundo real.

Ainda em frente ao espelho, o Anão “started, and taking from his breast the beautiful white rose, he turned round, and kissed it. The monster had a rose of its own, petal for petal the same! It kissed it with like kisses, and pressed it to its heart with horrible gestures” (WILDE, 1994, p. 124). A autoconsciência de que a imagem monstruosa diante de si era a sua, de que as crianças estavam rindo cruelmente de sua aparência física, assim como o fato de a Infanta ter jogado a rosa em uma atitude irônica (ironia aqui carregada de suas arestas cortantes), ao invés de por amor, foi muito dolorosa para o Anão, levando-o a despedaçar a rosa e rastejar até as sombras, gemendo como ferido, para lá acabar morrendo.

A Infanta e sua comitiva encontraram o Anão nas sombras, “and when they saw the ugly little dwarf lying on the ground and beating the floor with his clenched hands, in the most fantastic and exaggerated manner, they went off into shouts of happy laughter, and stood all round him and watched him” (WILDE, 1994, p. 125). Os gritos e risadas alegres, contrastando com a dor do Anão, foram mais do que ele pôde suportar. Seus soluços ficaram cada vez mais fracos, até que, após um espasmo final, ele não mais se moveu.

A incapacidade de apreender o outro e seu sofrimento fica claramente marcada na fala da Infanta: “His dancing was funny, [...] but his acting is funnier still. Indeed he is almost as good as the puppets, only of course not quite so natural” (WILDE, 1994, p. 125). Não percebendo o que estava acontecendo de fato com o Anão, a Infanta elogia sua atuação, mas logo se cansa e pede para que ele dance novamente. Percebendo que algo estava errado com ele, o Camarista se ajoelhou para examiná-lo, assim acabando o conto:

And after a few moments he shrugged his shoulders, and rose up, and having made a low bow to the Infanta, he said:

“*Mi bella Princesa*, your funny little dwarf will never dance again. It is a

pity, for he is so ugly that he might have made the King smile.”
 “But why will he not dance again?” asked the Infanta, laughing.
 “Because his heart is broken,” answered the Chamberlain.

And the Infanta frowned, and her dainty rose-leaf lips curled in pretty disdain. “For the future, let those who come to play with me have no hearts,” she cried, and she ran into the garden (WILDE, 1994, pp. 126-7, grifo do autor).

O final de “The birthday of the Infanta” faz um uso substancial do recurso irônico e nos aponta para algumas considerações mais amplas sobre toda a narrativa. Primeiro, o curvar-se por parte do Camarista permite duas leituras: poderia ter feito isso por respeito à Infanta, ou ainda numa tentativa de poupar os sentimentos da mesma, que é uma criança, através de um gesto paternalista. De qualquer forma, ele a informa de que o Anão não mais dançará, e quando questionado por quê, responde que o coração dele se partiu. A Infanta entende literalmente o coração partido como a morte do Anão, respondendo com desdém. A ironia se dá porque podemos entender também o coração partido em sua relação metafórica a sentimentos (despedaçados); novamente, a Infanta não foi capaz de perceber o outro.

A Infanta exige, por fim, que, no futuro, aqueles que forem brincar com ela não tenham corações. Mesmo tendo entendido literalmente o coração partido, a Infanta cria novamente uma metáfora ligada a coração. No entendimento da Infanta, uma pessoa sem coração seria um objeto, que não enguiçaria, e que não atrapalharia a sua diversão. Uma pessoa sem coração, metaforicamente, porém, é alguém desumano. A ironia, agindo no dito, mas sobremaneira no discurso do não dito, permite-nos inferir, a partir da fala da personagem, que ela é a pessoa que não tem coração, que é cruel.

A estrutura paródica em relação a contos de fadas, em “The birthday of the Infanta”, a partir da utilização do recurso irônico e da adoção e subversão de elementos narrativos dessa tradição

literária, ao produzir uma articulação entre convenções artísticas diferentes, explicitamente chamando a atenção do leitor para o código literário, também o leva a refletir sobre questões que envolvem relações de poder, autoridade, submissão e crueldade. Ao longo de todo o conto, o narrador nos apresentou a crueldade daqueles que estão no poder, que é ainda mais agravada pelo fato de que ela ocorre em um contexto habitado por crianças, em que há uma clara tentativa por parte dessas em imitar o comportamento dos adultos, também em arrogância e insensibilidade.

É interessante notar os momentos em que o *status quo* e as noções de poder e autoridade são defendidos e desafiados. O caso das flores e a apresentação dos ciganos, aqui já referenciados, são exemplares nesse sentido. A tensão entre manutenção e subversão, que também se dá a nível estrutural com a paródia de uma tradição de contos de fadas, chega a seu ápice com o Anão e sua vontade de levar a Infanta com ele para a floresta. Se bem-sucedido, teria sido um agente externo que romperia o ciclo vicioso em que crianças se tornariam os adultos que eles imitaram em sua infância, mantendo a mesma estrutura política e social, bem como as relações de poder e autoridade.

Uma vez que no final do conto wildeano ocorre a morte do Anão, em contraste ao final feliz esperado de um conto de fadas tradicional, poderíamos pensar que a crítica social presente na narrativa não teve êxito. Também poderíamos pensar que essa crítica se perde em meio aos elementos maravilhosos do conto de fadas. Um leitor mais cuidadoso, porém, perceberia essa crítica ainda mais contundente em meio a esses elementos. Em “The Birthday of the Infanta”, o belo foi de fato iluminado, mesmo que sobre/contra um sombrio panorama político e social. A triste condição por que passa o Anão faz com que o leitor contemple sua trajetória com respeito e reverência, com a sensibilidade daqueles que sentem a necessidade do outro. Oscar Wilde, acusado por muitos dos tidos como defensores da moral e dos bons costumes de ser decadente e degenerado, acabou nos revelando da forma mais clara em sua narrativa que a decadência moral é encontrada mais facilmente entre aqueles que defendem a manutenção das mesmas ordens, indiferentes à condição

do outro.

Segundo Zipes (2007), os contos de fada buscam despertar em nós uma percepção para a condição milagrosa da vida, que pode ser reorganizada a fim de compensar uma falta de poder, riqueza e prazeres, de que a maioria das pessoas vem a padecer. Essa falta, assim como perda, proibição e interdição motivam as pessoas a procurarem por sinais de satisfação e emancipação. Nos contos de fadas, aqueles que são ingênuos e humildes conseguem ter êxito por serem imaculados e poderem reconhecer os sinais mágicos. Mantendo sua crença na condição milagrosa da natureza, a reverenciam em todos os seus aspectos. Eles não foram ainda marcados pelo convencionalismo, poder, ou racionalismo. Em contraste a esses personagens, os vilões são aqueles que usam palavras intencionalmente a fim de explorar, controlar, paralisar e encarcerar em seu próprio benefício. Esses não têm nenhum respeito ou consideração pela natureza e outros seres humanos, e na verdade abusam da mágica a fim de evitar mudanças, fazendo com que tudo permaneça o mesmo, de acordo com seus interesses. Argumenta o teórico, nesse sentido, que encantamento é o mesmo que petrificação, ao passo que a quebra desse encantamento é o mesmo que emancipação.

O Anão, nesse sentido, ao representar o primitivo, o ingênuo, em contato profundo com a natureza, encontra-se distanciado das convenções. A Infanta e sua corte, representativos da civilização, da cultura, fazem uso da palavra, da linguagem, para dominar e encarcerar o Anão no lugar do outro, do ridículo, como aquilo que deve entreter. Ao recusarem perceber a mágica na natureza, assim como a condição milagrosa da vida, e fazerem uso do aparato político-social para dominar e impedir mudanças, seu poder de encantamento se iguala à petrificação. O Anão, porém, não consegue quebrar o feitiço e libertar-se (libertando também a Infanta). Seu percurso e sua morte, porém, evidenciam ao menos dois níveis de encantamento e de quebra de feitiço.

No primeiro, no nível da história, o encantamento (dos “vilões”) foi mantido. O Anão não

conseguiu quebrar o feitiço, o que não quer dizer, como já exposto, que o poder crítico, subversivo da narrativa foi perdido. A esse propósito, mesmo que no final o Anão tenha morrido, nós, leitores, fomos apresentados a uma possível solução/salvação no próprio nível diegético, que passa pelo fato de as crianças se aproximarem de seu natural, primitivo, deixando de agir e de imitar os adultos.

O segundo nível de encantamento e quebra de feitiço se dá em um grau mais profundo de leitura e percepção, através do reconhecimento da sobreposição de discursos, mediados por uma intenção paródica. Ao escolher parodiar uma tradição de contos de fadas, Oscar Wilde nos propôs o mesmo, mas novo, diferente. Esse diferente wildeano, porém, aproxima-se sobremaneira de uma das características mais marcantes dessa tradição de contos de fadas, que é seu aspecto utópico, humanizador. O texto literário, já polissêmico, foi adensado ainda mais de sentidos através do uso substancial da ironia. Oscar Wilde nos ilude, nos encanta, mesmo que a partir da ilusão suspensa da metaficção; a emancipação sentida pelo leitor de “The birthday of the Infanta”, porém, não passa pela simples quebra do encantamento criado pelo texto literário, ao passar a entendê-lo como um construto. Não podemos perder de vista que metaficção também é ficção, e o que essa tem em si de mais poderoso, capaz de quebrar todos os feitiços de petrificação, não é nos informar se uma obra é ou não um artifício, mas sim sua capacidade de nos envolver, de nos tornar conscientes para a condição do outro, de nos maravilhar, e tudo isso está presente na escrita (meta)ficcional, paródica, irônica, utópica, libertadora, literária de Oscar Wilde, em seu conto “The birthday of the Infanta”.

Referências

- ABRAMS, M. H.; HARPHAM, G. G. **A glossary of literary terms**. 9. ed. Boston: Wadsworth Cengage Learning, 2009.
- ALAVARCE, C. S. **A ironia e suas refrações**: um estudo da dissonância na paródia e no riso. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- AZERÊDO, G. **Jane Austen on the screen**: a study of irony in *Emma*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009.
- BENNETT, A.; ROYLE, N. **An introduction to literature, criticism and theory**. 3. ed. Harlow: Pearson Longman, 2004.

- BERNARDO, G. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.
- CASCUDO, L. C. **Contos tradicionais do Brasil**. 13. ed. São Paulo: Global, 2004.
- CUDDON, J. A (org.). **A dictionary of literary terms and literary theory**. 5. ed. Malden: Wiley-Blackwell, 2013.
- DARNTON, R. **O grande massacre dos gatos, e outros episódios da história cultural francesa**. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- D'ONOFRIO, S. **Teoria do texto 1: prolegômenos e teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.
- HUTCHEON, L. Parody without ridicule: observations on modern literary parody. **Canadian review of comparative literature**. Edmonton, v. 5, pp. 201-11, 1978.
- _____. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.
- _____. **Teoria e política da ironia**. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- KILLEEN, J. **The fairy tales of Oscar Wilde**. Aldershot: Ashgate, 2007.
- KORKUT, N. **Kinds of parody: from the medieval to the postmodern**. 2005. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Middle East Technical University, Ankara.
- PROENÇA FILHO, D. **A linguagem literária**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- WILDE, O. The birthday of the Infanta. In: _____. **The Happy Prince and other stories**. London: Penguin Books, 1994.
- WOOD, J. **Como funciona a ficção**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- ZIPES, J. **When dreams came true: classical fairy tales and their tradition**. 2. ed. New York: Routledge, 2007.