



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**MAYARA DOS SANTOS FREITAS**

**O ERA UMA VEZ EM SÍLVIA E BRUNO:  
ELEMENTOS DO CONTO DE FADAS NO ROMANCE DE LEWIS  
CARROLL**

**CAMPINAS**

**2012**

**MAYARA DOS SANTOS FREITAS**

**O ERA UMA VEZ EM SÍLVIA E BRUNO:  
ELEMENTOS DO CONTO DE FADAS NO ROMANCE DE LEWIS CARROLL**

Monografia apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo

**CAMPINAS**

**2012**

Para Cleusa dos Santos,  
Anastácio Francisco dos Santos  
E Darcy Pereira dos Santos, por sempre  
acreditarem em mim.

## AGRADECIMENTOS

Quero agradecer ao meu pai, Wagner Luiz de Freitas, que mesmo sem estar mais entre nós me ajudou de diversas maneiras: sendo um exemplo de pessoa que sempre correu atrás de seus sonhos, por mais impossíveis que esses aparentassem ser, através das memórias de momentos de amor e carinho, que não poucas vezes me fizeram rir, chorar e seguir em frente.

À minha mãe, Cleusa dos Santos, pela atenção, amor e companheirismo. Por ter me deixado sempre sonhar os meus sonhos e me ensinado, desde muito pequena, a não dizer nunca; que na vida cada coisa acontece quando deve acontecer e desistir, pode até ser o caminho mais fácil, mas é o menos recompensador e, além disso, que os livros são sempre grandes amigos.

Aos meus avós, Darcy Pereira dos Santos e Anastácio Francisco dos Santos, pelo amor incondicional, pelas grandes histórias e pelos ensinamentos que levarei comigo por toda a minha vida.

Aos meus tios, Silvana de Jesus e Valderson de Jesus, pela acolhida carinhosa no início da minha graduação.

Ao meu melhor amigo e amor, Daniel Yukio Kotani, por não ter me deixado desistir quando a vontade era enorme. Por ter entendido esse momento tão importante da minha vida e, atendido a todas as minhas ligações no meio da tarde, ouvido todas as minhas reclamações e conclusões sobre as minhas pesquisas, com toda a paciência do mundo, mesmo sem entender quase nada do que eu falava. Obrigada por sempre acreditar tanto em mim.

À Camila Zancheta Ricardo, pela mais linda amizade, pelos conselhos, abraços e broncas.

Aos presentes que ganhei ao entrar na Unicamp: Ana Carolina Nery Albino, Laura Jascow Bellini, Marcela Luppi, Ana Luiza Rocha do Valle, Rayssa Ávila do Valle, Daniele Débora de Souza, Denise Vince Nascimento, Clarice Gomes Pereira e Nina Borges Amaral, por terem dividido comigo momentos de felicidade, tristeza, finais de semestre e por serem, principalmente, grandes amigas.

À Professora Jeanne Marie Gagnebin de Bons, por me fazer amar ainda mais a área na qual escolhi trabalhar. E, ao professor Mário Luiz Frungillo, por me dizer “calma” quando o desespero batia à porta e me dar suporte para enfrentar este desafio.

“Pela imaginação, varinha de condão capaz de revelar o homem a si mesmo, a literatura vai-lhe desvendando mundos que enriquecem seu viver”.

Nelly Novaes Coelho

## RESUMO

Esta monografia traça uma relação entre alguns elementos dos contos de fadas, populares e artísticos, com *Sílvia e Bruno*, romance - ainda pouco conhecido - de Lewis Carroll. Segundo o autor inglês, sua obra nasceu de um pequeno conto de fadas criado por ele. Dessa forma, o paralelo citado acima é feito com o intuito de tentar chegar a uma conclusão sobre se a obra escrita a partir de um conto de fadas também pode sê-lo.

**Palavras chave:** Lewis Carroll, *Sílvia e Bruno*, conto de fadas

## **ABSTRACT**

The present study intends to make a relation between some popular and artistic fairy tale elements with *Sylvie and Bruno*, a seldom known novel written by Lewis Carroll. According to the English author, his book was created from a little fairy tale written by him. Therefore, the aim in this monograph is to discuss whether a novel written based on a fairy tale, can also be considered as one.

**Key words:** Lewis Carroll, *Sylvie and Bruno*, fairy tale

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE <i>SÍLVIA E BRUNO</i> .....	10
1.1 O processo de criação da obra .....	10
1.2 Um breve resumo do enredo.....	12
1.3 A estrutura do romance .....	14
1.4 O público alvo .....	18
1.5 A recepção da crítica .....	19
2. CONTO DE FADAS: DO POPULAR AO ARTÍSTICO .....	21
2.1 O gênero literário.....	21
2.2 O Conto de Fadas Popular .....	25
2.3 A Passagem para a escrita .....	29
2.4 Jacob Grimm x Achim von Arnim .....	32
2.5 O Conto de Fadas Artístico .....	33
3. O POPULAR E O ARTÍSTICO EM <i>SÍLVIA E BRUNO</i> .....	38
3.1 Sílvia e Bruno como Conto de Fadas .....	38
3.2 Elementos do Conto de Fadas Popular .....	40
3.3 Elementos do Conto de Fadas Artístico .....	43
3.4 O Conto de Fadas no Romance de Amor .....	46
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	50
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	52

## INTRODUÇÃO

Charles Lutwidge Dodgson, terceiro filho dos onze que o casal de primos Charles Dodgson e Frances Jane Lutwidge viria a ter, nasceu em 27 de janeiro de 1832 no presbitério de Daresbury, em Cheshire. Mas foi em 1º de março de 1856 que veio à luz Lewis Carroll, pseudônimo com o qual Dodgson assinaria a maioria dos seus textos literários.

Apesar de amplamente reconhecido pela maestria com a qual trabalha o nonsense, Carroll escreveu também sobre lógica, religião, política; foi conhecido como o melhor fotógrafo de crianças do século XIX; desafiou a igreja, instituição tão presente em sua vida, em defesa do teatro como uma arte, não só de entretenimento, mas também edificante e educativa.

Por todas essas suas facetas, segundo o biógrafo Morton N. Cohen:

Lewis Carroll continua um mistério, um ser humano complexo que desafia o entendimento. Sua própria figura é um grande enigma: um homem alto e ereto, que se veste de preto, age de maneira formal, precisa, rigorosa, e digna em cada gesto. Mas sua aparência severa oculta uma imaginação desvairada, um manancial de sagacidade e humor, um conhecimento profundo e irrestrito da condição humana e uma capacidade de tocar os outros, de emocioná-los e fazê-los rir. (1998, p. 17).

Ainda segundo Cohen,

Lewis Carroll se empenhou com afinco, sobretudo nos últimos anos de sua vida, para escrever obras sérias e significativas que pudessem merecer um valor duradouro. Ficou tão obstinado com a consecução desse objetivo que se tornou quase um recluso, passou a comer e a dormir muito pouco e praticamente cavou a própria cova com a pena antes de completar 66 anos. (1998, Pág. 18)

Incrivelmente, esses escritos, produzidos com tanto afinco por Carroll, configuram o conjunto de suas produções menos conhecidas e valorizadas. Entre elas está *Sílvia e Bruno*, romance que é objeto de estudo do presente trabalho.

De acordo com Lewis Carroll, tal obra nasceu de um pequeno conto de fadas criado por ele. Mas, algo que nasça de um conto de fadas também o é?

O intuito das páginas seguintes é, primeiramente, apresentar o romance do autor inglês. Por tratar-se de um livro pouco trabalhado, julgou-se necessário inserir o leitor no mundo de *Sílvia e Bruno*. Em seguida, mostrar um panorama sobre os contos de fadas, do popular ao artístico, de maneira a conhecer melhor alguns elementos desse tipo de narrativa e assim, finalmente, poder traçar uma relação entre a obra do autor inglês e os contos de fadas, com o objetivo de conseguir responder a pergunta acima.

## 1. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE *SÍLVIA E BRUNO*

### 1.1 O processo de criação da obra

Lewis Carroll tornou-se um autor mundialmente conhecido graças a *Alice no País das Maravilhas* (1865), história criada em 1862 para distrair Alice Liddell e suas irmãs durante um passeio de barco. É raro quem não saiba um pouco sobre a menina que ao seguir um coelho vai parar em um mundo de sonhos, completamente diferente do seu. Mas o que poucos sabem é que Alice e sua continuação *Através do espelho e o que Alice encontrou lá* (1871), como mencionado, não são as únicas obras literárias de Carroll.

O autor inglês, após anos da criação de sua mais famosa personagem, publicou, em dois volumes, *Sílvia e Bruno* (1889 e 1893). Em princípio, a obra seria formada por um único livro, porém, ao perceber que esse ficaria muito extenso, o escritor optou por dividi-lo em *Sílvia e Bruno* e *Conclusão de Sílvia e Bruno*<sup>1</sup>, criando um final para a primeira parte e não deixando claro para os leitores que uma segunda existiria (em algumas edições atuais, os dois livros aparecem publicados em um único tomo intitulado *Sílvia e Bruno*<sup>2</sup>).

*Sílvia e Bruno* começou a nascer em 1867 quando Carroll, a pedido de Margarety Gatty - escritora de obras juvenis – produziu um conto de fadas, *A vingança de Bruno*<sup>3</sup>, para a *Aunt Judy's Magazine*<sup>4</sup>. Segundo o próprio autor (1991), no prefácio da primeira parte do romance, foi possivelmente em 1874 que resolveu criar uma história maior utilizando os personagens inventados para a revista. A partir de então, começou a escrever de maneira aleatória. Uma ideia lhe vinha à cabeça, devido a um livro que lia e ele a escrevia. Ouvia um diálogo na rua, achava-o interessante e registrava-o:

---

<sup>1</sup> Os títulos originais são: *Sylvie and Bruno* e *Sylvie and Bruno Concluded*. Porém, no presente trabalho, optou-se por utilizar os títulos traduzidos tal qual feito por Sérgio de Medeiros em *Algumas Aventuras de Sílvia e Bruno*. No entanto, em algumas citações, o nome da personagem Sílvia aparece grafado como Sylvie, pois as passagens foram retiradas de uma tradução portuguesa e decidiu-se transcrevê-las como aparecem no livro.

<sup>2</sup> O presente trabalho usou a denominação *Sílvia e Bruno* para tratar do romance como um todo e não apenas da primeira parte.

<sup>3</sup> No original, *Bruno's Revenge*.

<sup>4</sup> *Aunt Judy's Magazine* foi uma revista britânica destinada ao público jovem fundada em 1866.

Ao longo dos anos lancei no papel, em momentos diversos, todo o gênero de ideias e de fragmentos de diálogo que me vieram ao espírito – quem sabe de que modo? -, tão súbitos e tão fugidios que apenas tinha que escolher entre duas atitudes: ou registrá-los de imediato, ou então abandoná-los ao esquecimento. Era, por vezes, possível encontrar a fonte destes lampejos intelectuais brotados ao acaso, quer porque fossem sugeridos pelo livro que estava a ler, quer porque produzidos pelo choque no ‘sílex’ do meu espírito, do ‘aço’ de uma observação feita de repente por um amigo; mas possuíam também uma maneira de sobrevir a propósito de nada, espécimes do fenômeno incuravelmente ilógico, ‘efeito sem causa’. (CARROLL, 1991, p.35).

Assim, Lewis Carroll, após alguns anos, acabou por deparar-se com diversos textos, os quais ele mesmo nomeou de massa de *litterature*. Esse erro ortográfico, racionalmente cometido, tinha, segundo Carroll (1991), o intuito de denominar o conjunto de narrativas que possuía em mãos e que precisavam somente ser reunidas e organizadas para que a história criada pudesse finalmente ganhar corpo e unidade.

Porém Carroll não imaginava que a tarefa de organizar todas as histórias surgidas de diálogos ouvidos, livros lidos e livres pensamentos lhe renderia tanto trabalho. Segundo o autor inglês (1991), foram mais de dez anos classificando suas criações, não só para que a ordem dos textos se tornasse compreensível e o romance existisse de fato, mas também para que ele próprio percebesse qual era o gênero da história narrada:

Este trabalho pareceu-me ao princípio perfeitamente irrealizável, e ganhei assim uma ideia, muito mais clara do que antes, daquilo que o termo ‘caos’ abrange; creio que necessitei de dez anos, senão mais, para conseguir classificar estes fragmentos com precisão bastante para dar-me conta do gênero de história que eles sugeriam; porque a história nascera dos incidentes e não pelos incidentes da história. (CARROLL, 1991, p.36).

Ao dizer que “a história nascera dos incidentes e não pelos incidentes da história” Lewis Carroll deixa transparecer o que talvez tenha se tornado uma das chaves do seu pensamento artístico: a inovação. Carroll parece demonstrar que a melhor maneira para se criar uma obra literária não é a direta e simples, na qual um livro é escrito de uma só vez e em que a ideia do início é o que gera o conteúdo do meio e acarreta uma conclusão, mas sim aquela em que, por exemplo, pensa-se em uma frase para um final e depois em alguns elementos do início e do meio e posteriormente unifica-se a história (O poema *The Hunting of the Snark* (1874) é um exemplo de tal

método de trabalho. Nele, Carroll criou em primeiro lugar o último verso “For the Snark was a Boojum, you see” e depois idealizou todos os outros. Assim, como diz Jean Gattégno (1972), o ponto de partida se transformou no ponto de chegada). Durante o prefácio do primeiro volume de *Sílvia e Bruno*, Carroll deixa explícita sua opinião sobre os romances feitos de uma maneira mais retilínea:

(...) Há uma coisa, em todo o caso, de que posso dar a certeza, quanto à história produzida: é que ela seria de uma banalidade radical, não conteria nenhuma ideia nova e seria muito aborrecida de ler!  
 Este gênero literário recebeu um nome perfeitamente adequado: ‘literatura de enchimento’, que poderíamos definir assim: ‘O que toda a gente pode escrever e ninguém pode ler!’ (CARROLL, 1991, p.36).

Não há dúvidas de que Carroll realmente tente inovar em suas obras. Segundo ele (1991), ao criar *Alice* acreditava que se tratava de uma história original, que ninguém nunca havia escrito algo parecido. No entanto, quando resolveu fazer *Sílvia e Bruno* teve de mudar um pouco a sua maneira de escrever, pois a história de *Alice* tinha sido tão apreciada que muitos escritores resolveram utilizá-la como molde para suas próprias criações. Escrever novamente nos mesmos parâmetros seria, para Carroll, somente fazer mais do mesmo. Assim, decidiu criar algo totalmente diferente, ainda dentro do terreno do nonsense, característica marcante do autor, porém de maneira distinta de sua mais famosa obra:

Não sei se *Alice no País das Maravilhas* era efetivamente uma história original – pelo menos ao escrevê-la não imitei conscientemente ninguém -, mas o que sei é que depois da sua publicação se viu aparecer uma boa dúzia de contos construídos segundo um esquema idêntico. A via que eu tinha timidamente explorado – julgando ser ‘o primeiro que alguma vez tivesse vogado naquele mar silencioso’ – tornou-se hoje em dia uma estrada nacional, e nos taludes todas as flores foram espezinhas; seria um desastre se tentasse tornar a esse estilo.  
 Foi por isso que em *Sílvia e Bruno* me esforcei, mas não sei se consegui, por abrir uma nova via; boa ou má, era o melhor de que fui capaz. (CARROLL, 1991, p.37).

## 1.2 Um breve resumo do enredo

Ao começar *Sílvia e Bruno* o leitor se depara com duas histórias que acontecem paralelamente. A primeira, cujos personagens são: Sílvia, Bruno, o

Governador (pai de Silvia e Bruno), o sub-governador Sibimet (irmão do governador) e sua esposa Tabikat, Uggug (filho do sub-governador), o Professor, o Jardineiro e o lorde Chancellor, se passa em um mundo mágico e seus acontecimentos se dão no País das Fadas e no País do Exterior. A segunda se desenvolve no mundo real, mais precisamente na Inglaterra vitoriana, na cidade fictícia de Elveston, e tem como personagens: Lady Muriel, o conde (pai de Muriel), Eric Lindon, Arthur Forester e o narrador (seu nome não é dito em nenhum momento da obra, o único personagem que o interpela com alguma espécie de denominação é Bruno, que o chama de Mister Sir).

A história passada no mundo mágico é a que abre o livro. Ela inicia-se em meio a uma estranha manifestação no País do Exterior na qual o povo clama por mais impostos e menos pão. Na verdade, tudo faz parte de um plano do sub-governador para usurpar o poder de seu irmão. O sonho de Sibimet é ser mais do que governador, é tornar-se imperador do País do Exterior. Para isso, conta com a ajuda do lorde Chancellor.

Desse modo, quando o Governador anuncia que fará uma viagem ao exterior, o sub-governador o faz assinar, sem que aquele saiba - de fato - o que está fazendo (ou pelo menos, finge não saber), alguns documentos que o nomeiam governador por toda a eternidade e que o possibilitam tornar-se imperador, se o povo assim desejar. Além disso, os papéis assinados passam a Uggug todos os direitos que Bruno teria caso acontecesse algo com seu pai. Posteriormente, para conseguir fazer com que a população o quisesse como imperador, Sibimet espalha a notícia de que seu irmão foi morto e consegue a posição tão almejada.

As crianças, Sílvia e Bruno, não viajam com o pai e passam a ser maltratadas pelos tios que, na verdade, desejam que elas desapareçam para que nada possa atrapalhar seus planos. Desesperadas e desamparadas, contam com a ajuda do Professor para conseguir passar pelo Jardineiro e sair de casa para procurar o pai.

Nessa busca, vivem algumas aventuras, como a visita ao País dos Cães, uma corrida nas costas de um leão, entre outras, até a chegada ao País das Fadas, onde Silvia e Bruno tornam-se, eles mesmos, fadas.

Ao final, as crianças voltam para casa e, algum tempo depois, o Governador também retorna, mas como rei do País Dos Elfos (uma província do País das Fadas). Sibimet e Tabikat se arrependem de seus erros e tem-se um final feliz.

Pode-se dizer que, no geral, a segunda história é a narrativa de um triângulo amoroso. No início, Lady Muriel está noiva de seu primo Eric Lindon, mas essa começa

a perceber que talvez o casamento não seja a melhor escolha para os dois, afinal Eric não acredita em Deus e isso é muito importante para Muriel. O grande dilema da personagem está no fato de temer ser castigada pelos céus por descumprir a promessa feita ao primo quando ambos eram ainda muito jovens.

Ao mesmo tempo em que Muriel padece com as contradições de seus sentimentos, o médico Arthur Forester sofre por amá-la e teme nunca ser correspondido. Posteriormente, a moça deixa o primo e Arthur vê uma oportunidade de ser feliz. Muriel corresponde ao seu amor e os dois ficam noivos, mas uma epidemia assola um vilarejo próximo a Elveston e Arthur é chamado para ajudar. Assim, a data do casamento é adiantada e a cerimônia se realiza poucas horas antes de Arthur partir para o vilarejo. Tempos depois, chega a notícia de sua morte.

Porém essa não era verdadeira. Realmente o médico havia quase morrido, mas Eric Lindon o encontrou e levou-o a um hospital, onde o doutor passou alguns meses. Quando Arthur já estava um pouco melhor Eric o levou de volta para casa e para sua amada esposa.

Ao término da história, tudo indica que Arthur se recuperará completamente e que ele e Muriel viverão felizes para sempre.

O narrador aparece como personagem nas duas histórias. No entanto, na segunda, desde o início ele é ativo. Apresenta-se como um senhor idoso que vai para Elveston a convite de seu amigo, Arthur Forester, para descansar, pois sofre de um grave problema cardíaco. Já durante a primeira história, a do mundo mágico, só passa a agir realmente a partir da segunda parte do romance. Em princípio, ele acompanha as ações, está presente, mas nenhum personagem é capaz de vê-lo. Apenas posteriormente começa a ter contato com as crianças-fadas e torna-se amigo delas. Porém isso não dura toda a narrativa. Ao final, Mister Sir volta a somente estar presente nas cenas de Sílvia e Bruno.

### **1.3 A estrutura do romance**

O que verdadeiramente chama a atenção em *Sílvia e Bruno* não são as histórias que o compõem, mas a maneira como Lewis Carroll as escreveu. Desse modo, as narrativas que se dão paralelamente, ao invés de serem contadas uma de cada vez,

aparecem entrecruzadas. Ora tem-se uma passagem sobre o mundo mágico, ora uma sobre o mundo real.

Assim, por vezes, em um mesmo parágrafo o leitor se depara com uma mudança de história, de mundo. Porém, isso se dá sem que haja nenhuma marcação textual explícita, o narrador não diz nada como “enquanto isso, no País do Exterior...”, trata-se de um movimento completamente repentino. Normalmente, o que ocorre é uma palavra ou ação acontecer em um dos mundos, se espelhar no outro e a partir daí a história continua. Dessa forma, se no mundo real alguém disser que quer comer bolo de chocolate, a continuação dessa frase será feita já no outro mundo por um outro personagem.

Tal recurso causa certo estranhamento mesmo nos dias atuais em que um método de criação semelhante é amplamente utilizado em filmes e novelas televisivas. Afinal, no momento da leitura é muito menos perceptível que uma fala tenha passado de um personagem para o outro se não há alguém ou algum tipo de pontuação que indique isso.

No texto de Carroll, tudo acontece tão de repente que, até que o leitor consiga acostumar-se com o andamento da obra, não são raras as vezes em que se vê perdido e obrigado a recomeçar o parágrafo ou a página para que a história seja compreendida.

O trecho abaixo mostra um exemplo das passagens de um mundo para o outro:

Quando alcancei, enfim, o nosso alojamento, estava cansado, tinha sono e fiquei muito feliz por instalar-me novamente no cadeirão, enquanto Arthur, como bom anfitrião, se dirigia para o armário a fim de trazer-me vinho e bolos, sem os quais, declarou, não poderia permitir-me, na qualidade de médico, que me fosse deitar. E como a porta deste armário estalava! Não podia ser realmente Arthur quem a abria e fechava assim, agitando-se sem tréguas, ao mesmo tempo que soliloquiava como uma rainha da tragédia! Não, era uma voz de mulher. A silhueta igualmente meio oculta pela porta do armário, era feminina, maciça, rodeada de vestes flutuantes. Era a hospedeira? A porta abriu-se e um homem estranho entrou na sala (...). (CARROLL, 1991, p.100).

O fragmento se inicia com o narrador na casa de Arthur, no mundo real, e termina no mundo mágico, dentro da sala de Sibimet, no momento em que esse mostrará para a esposa como farão para o povo acreditar que o Governador morreu. É interessante atentar para o fato de que o narrador sente que há algo diferente

acontecendo e que o leitor vai perceber e estranhar, juntamente com ele, que o cenário da história, repentinamente, mudou.

A questão do espelhamento dentro da estrutura de *Sílvia e Bruno* vai além do que foi dito anteriormente. Durante todo o romance alguns personagens aparecem duplicados aos olhos do narrador. Por exemplo, diversas vezes, este último, ao prestar atenção em Muriel, enxerga Sílvia em suas feições e gestos. Logo ao conhecer Lady Muriel, no trem a caminho de Elveston, o narrador já demonstra esse tipo de impressão “Ela tem os olhos de Sylvie’, pensei, continuando a perguntar-me se estava realmente acordado. E este ar de espanto inocente é bem o de Sylvie, igualmente”. (CARROLL, 1991, p. 71). Em outros momentos, Mister Sir, ao ver Muriel e Arthur juntos, tem a sensação de estar diante de Sílvia e Bruno. Outra situação de espelhamento de personagem se dá quando o narrador conhece Mein Herr, um amigo de Lady Muriel. A situação ocorre de maneira engraçada, pois ao ver o homem se aproximar da casa da moça, o narrador se pergunta por que o Professor, aquele do País do Exterior, estaria ali, e como ele (o narrador) explicaria de onde o conhecia. Porém, conforme o homem chegava perto, sua fisionomia mudava e então, já na porta, descobre-se que não se tratava do professor e sim de Mein Herr:

(...) Mas, ao mesmo tempo que ela dizia estas palavras, fiquei como que submerso pela sensação ‘feerística’: vi acercar-se o querido velho professor e reparei, coisa ainda mais estranha, que Lady Muriel conseguia vê-lo também!

Que devia fazer? A vida feérica fundira-se com a vida real? Lady Muriel estava também ‘feerística’ e capaz, assim, de penetrar no mundo das fadas comigo? Tinha nos lábios estas palavras: ‘Estou a ver um velho amigo no caminho; se não o conhece, posso apresentá-lo?’ quando aconteceu a coisa mais estranha; Lady Muriel falou: ‘Estou a ver um velho amigo no caminho; se não o conhece, posso apresentá-lo?’

Pareceu-me sair de um sonho, porque a sensação ‘feerística’ era ainda forte, e a silhueta parecia mudar a todo instante, como as formas em um caleidoscópio: ora era o professor, ora outra pessoa qualquer! O tempo de ele alcançar a porta e era realmente outro (...). (CARROLL, 1991, p. 301 e 302).

A atmosfera onírica, assim como o espelhamento, faz parte do processo de passagem de uma história para outra, do mundo real para o mágico. Em diversos capítulos o narrador cochila e vai parar no País das Fadas ou no País do Exterior, mas não são raras as vezes em que o leitor só ganha conhecimento do cochilo no despertar do narrador.

Se acaso a obra fosse analisada somente por tal aspecto, ficaria evidente que o mundo mágico nada mais é do que um sonho do velho, porém não é apenas quando dorme que ele ultrapassa os limites entre os mundos. Por vezes, ele se encontra ao lado de Sílvia e Bruno e nem ao menos consegue explicar como foi parar lá. Também é importante dizer que, em diversas partes do romance, o narrador está a caminhar quando tem uma sensação “feerística”, um sentimento de magia, e assim sabe que existem seres mágicos por perto e que a qualquer momento pode vê-los.

Além disso, em um dado ponto da história, não é só o narrador que consegue caminhar entre os mundos. Sílvia e Bruno passam a visitá-lo no mundo real, transformados em crianças comuns, e não são vistos apenas por ele e sim por todos os outros personagens reais “Que devia fazer? A vida feérica fundira-se com a real?”. (CARROLL, 1991, p. 302). Inclusive em um dos capítulos finais, Lady Muriel, ao conversar com o narrador, pergunta sobre a origem das crianças, se ele acredita em fadas, se Sílvia e Bruno de fato existem e ele, em princípio, titubeia em sua resposta.

Assim, pode-se dizer que em *Sílvia e Bruno* o leitor encontra uma situação diferente do que viu nas *Alices*. Nessas, ao término dos livros tem-se a certeza de que tudo não passou de um sonho. Em *Alice no País das Maravilhas*, por exemplo, lê-se “— Acorde, querida Alice! – dizia sua irmã. — Mas que sono pesado você teve! — Ah, eu tive um sonho tão esquisito! – disse Alice”. (CARROLL, 1980, p. 130). E, em *Através do espelho e o que Alice encontrou lá*:

Vossa Vermelha Majestade não devia ronronar tão alto – disse Alice, esfregando os olhos e dirigindo-se à gatinha ainda respeitosamente, embora com certa severidade. — Você me acordou de um sonho... oh, mas um sonho tão lindo! E você esteve o tempo todo comigo, Kitty, através do mundo do Espelho. (CARROLL, 1980, p. 245).

Em contrapartida, ao fechar o último romance de Lewis Carroll o leitor passa a acreditar que talvez a delicada Sílvia e o esperto Bruno não sejam apenas um lindo sonho produzido em conjunto.

Outro elemento muito curioso apontado por Jean Gattégno em *Sylvie et Bruno ou L'envers et L'endroit* (1972) é o fato de o romance começar por uma conjunção “... e então toda a gente recomeçou a aplaudir, e um homem que estava mais excitado do que os outros atirou o chapéu ao ar e berrou ‘Quem aclama o sub-governador?’”. (CARROLL, 1991, p. 45). Segundo o crítico francês, principiar o livro por uma conjunção foi uma grande audácia de Lewis Carroll. À época, o início *in*

*medias res* era pouco praticado pelos vitorianos. Além disso, Gattégno afirma que a conjunção “e”, no caso, não representa o seu papel de costume, afinal, não faz a ligação de uma parte de uma frase a outra, “rien ne la précède” (GATTÉGNO, 1972, p.10). Em seus prefácios, Carroll não fala nada a respeito. Talvez o que ele desejou, ao principiar o livro de tal forma, tenha sido, de alguma maneira, ligar a sua obra a todo o resto do mundo. O “e” serviria então, como uma ponte para que as situações fora das páginas pudessem adentrá-las, afinal, segundo o autor:

Este livro, não o escrevi nem pelo dinheiro nem pela gloria, mas na esperança de dar a conhecer às crianças que adoro algumas reflexões que possam convir às horas de inocente alegria que são a própria vida da infância; e também sugerir-lhes, a elas e aos outros, alguns pensamentos que não estejam – atrevo-me, pelo menos a espera-lo – em total desacordo com as situações mais graves da vida. (CARROLL, 1991, p. 38).

#### 1.4 O público alvo

Segundo Sebastião Uchoa Leite, em *O que a tartaruga disse a Lewis Carroll* (1980, p. 7), o autor inglês “carrega até hoje o fardo de ser considerado autor de literatura infantil”. Talvez isso aconteça por ele ter criado um personagem criança para entreter crianças. Além disso, talvez a atmosfera explicitamente nonsense das *Alices* não chame tanto a atenção do público adulto que, normalmente, costuma perder um pouco da capacidade de aceitação de elementos demasiadamente insólitos. Em contrapartida, a maioria das crianças não se incomoda que situações aconteçam sem que lhes seja dada uma explicação lógica. Para elas, as coisas podem acontecer “de repente”.

Em *Sílvia e Bruno*, talvez com o interesse de atingir um público maior, Carroll escreveu parte de sua trama com um conteúdo mais adulto. A história passada no mundo real apresenta temas como: casamento, religião e política. Em compensação, a parte do mundo mágico estaria mais voltada para o público infantil e mais próxima do que o autor já havia escrito.

No entanto, a nenhuma das histórias é vetada a leitura pelo outro público. Uma criança pode ler a parte do mundo real, com ou sem a ajuda dos pais, compreendê-la e dela tirar lições para sua vida futura. E um adulto, pode-se deixar encantar pelas situações inesperadas e engraçadas do mundo mágico.

Segundo Sérgio de Medeiros, no prefácio de *Algumas Aventuras de Sílvia e Bruno* (1997), o público alvo dessa obra seria uma criança-adulto, ou seja, aquela capaz de entender que existem coisas além do mundo infantil ao seu redor; e um adulto-criança, que, sem preconceitos, se deixa levar pela magia da infância.

### 1.5 A recepção da crítica

*Sílvia e Bruno* não foi uma obra aclamada pela crítica, no entanto, talvez seja possível dizer que, apesar de desagradá-la, não passou despercebida, pois conseguiu incomodar. Aliás, não causou estranhamento apenas aos críticos, mas também aos leitores. A grande quantidade de situações mal resolvidas dentro do enredo do primeiro volume, juntamente com o fato de Lewis Carroll não dizer que haveria uma continuação, deixou público e crítica desconcertados.

Porém, mesmo após a publicação da segunda parte, a opinião dos estudiosos não mudou, afinal, apesar de algumas resoluções serem dadas, o livro continha capítulos que pareciam estar soltos, como se Carroll os tivesse colocado apenas com o intuito de provar que havia feito o romance da maneira narrada nos prefácios. “Assim, o livro mais ambicioso do escritor inglês permaneceu à sombra da estante, ofuscado pelo brilho mais evidente das *Alices*”. (MEDEIROS, 1997, p. 21, grifo nosso).

A respeito de *Sílvia e Bruno*, como mostra Sérgio de Medeiros em seu prefácio (1997, p. 22), em 1954, Derek Hugson, biógrafo de Carroll, disse que a obra era “um dos malogros mais interessantes da literatura inglesa” e, em 1962, Florence Becker Lennon severamente caracterizou o romance como “‘book of infernal dullness’ (‘livro terrivelmente enfadonho’)”. Porém, ainda que poucas, existem críticas positivas à obra. Em um ensaio de 1993, no qual faz um resumo de suas ideias sobre o nonsense, Deleuze diz que se trata de uma obra prima “Les deux histoires silmutanéés de Sylvie et Bruno forment le dernier terme de la trilogie de Carroll, chef-d’oeuvre égal aux autres”(citado por MEDEIROS, 1997, p.22).

No Brasil, *Sílvia e Bruno* é praticamente desconhecido. Até hoje existem poucas traduções do livro na íntegra - entre elas está a de Eugênio Amado publicada em uma edição das obras de Carroll lançada pela Editora Itatiaia/Vila Rica, porém não é fácil encontrar tal volume. Dessa forma, *Algumas Aventuras de Sílvia e Bruno* é um dos únicos materiais que permitem o acesso a esse romance. Nele, Sérgio de Medeiros

apresenta 24 capítulos dentre os 50 que compõem a primeira e a segunda parte da obra. Segundo o autor, com tal coletânea ele tenta fazer “uma versão taticamente experimental de uma obra congenialmente experimental”. (1997, p. 22). Assim, o livro de Medeiros, apesar de trabalhar com o romance de Carroll, o mantém ainda às escuras, pois o método escolhido não é capaz de mostrar a imensidão de detalhes que o escritor inglês demorou mais de uma década para construir.

## 2. CONTO DE FADAS: DO POPULAR AO ARTÍSTICO

### 2.1 O gênero literário

Ao contrário do que acontece com *Sílvia e Bruno*, os contos de fadas são textos amplamente conhecidos. *A Bela Adormecida*, *Branca de Neve e os sete anões*, *Chapeuzinho Vermelho*, *A Pequena Sereia*, *O Gato de Botas*, entre outras, são histórias que permeiam não só o imaginário infantil, mas também o adulto, afinal poucos são aqueles que nunca sonharam em escrever, ao término de sua própria vida, a clássica frase “... e eles viveram felizes para sempre”. Porém, por trás da aparente simplicidade de seus finais felizes, os contos de fadas guardam em si uma gama de particularidades que fazem com que sobrevivam através dos séculos.

Em *Formas Simples*, André Jolles afirma que:

O conto só adotou verdadeiramente o sentido de forma literária determinada no momento em que os irmãos Grimm deram a uma coletânea de narrativas o título de *Kinder-und Hausmarchen* (*Contos para Crianças e Famílias*). Assim fazendo, contentaram-se em aplicar às narrativas por eles compiladas uma palavra que já vinha sendo usada há muito tempo. (JOLLES, 1976, p. 181).

Assim, a partir de *Contos para Crianças e Famílias* todas as narrativas - presentes em coletâneas posteriores - que continham características semelhantes às recolhidas pelos Grimm passaram a ser reconhecidas como contos. Segundo Wieland, autor alemão do século XVIII, “O conto é uma forma de arte em que se reúnem e podem ser satisfeitas em conjunto duas tendências opostas da natureza humana, que são a tendência para o maravilhoso e o amor ao verdadeiro e ao natural” (citado por, JOLLES, 1976, p. 191).

Em *A Narrativa Fantástica* (2004), Tzvetan Todorov afirma que os contos de fadas fazem parte do gênero *Maravilhoso*. Nele, estão reunidas obras em que o insólito – tudo aquilo que foge às leis regentes do mundo dito real - é tratado com naturalidade, tanto pelos personagens quanto pelos leitores. Assim, a utilização de objetos mágicos (medalhões, varinhas, poções), a aparição de seres encantados (fadas, duendes, bruxas), acontecimentos inusitados (sono de cem anos, lobos que falam, sapos transformando-se em príncipes, princesas em cisnes) não causam nenhum susto ou

surpresa. Dessa forma, pode-se dizer que nesse tipo de história “(...) o maravilhoso, não é maravilhoso, mas natural” (JOLLES, 1976, p. 202).

Em contraposição ao *Maravilhoso* existe o *Estranho*. Segundo Todorov (2004), em tal gênero encontram-se as narrativas nas quais os acontecimentos sobrenaturais não parecem comuns nem aos personagens, nem aos leitores e ao final, apresentam uma explicação racional (loucura, uso de drogas, sonhos, ilusões, tapeações). Dessa maneira, se, por exemplo, no decorrer de um enredo um fantasma aparece, os personagens e leitores se surpreendem com isso e depois descobre-se que tudo se deu graças a um plano arquitetado por alguém, tem-se a certeza de que o texto foi construído na esfera do *Estranho*.

Entre os dois gêneros apresentados (*Maravilhoso* e *Estranho*) está o *Fantástico*. Este, de acordo com o crítico (2004), dura o momento de uma hesitação. Enquanto leitor e personagens estão na dúvida se tudo que se dá ao seu redor de fato acontece ou não, o fantástico existe. Porém, a partir do momento em que se chega a uma conclusão a narrativa passa: a ser estranha, se apresentar uma explicação racional, ou maravilhosa, se os acontecimentos insólitos não causarem assombro algum.

Ao analisar o *Maravilhoso* talvez seja possível pensar que as narrativas inseridas em tal gênero – em especial os contos de fadas - constituam, na verdade, um mundo à parte. Por possuírem as suas próprias regras, tais histórias não se encaixam no universo comum. O crítico André Jolles trabalha um pouco com essa temática. Segundo o autor (1976), ao se criar um conto, é possível trazer para ele elementos do universo ao seu redor, mas, em contrapartida, há uma impossibilidade em se aplicar a outros lugares o que acontece em seu interior:

Se examinarmos em seu todo o domínio do Conto, aí encontraremos também uma infinidade de fatos das mais diversas espécies, todos eles ligados, ao que parece, por certa maneira de representar as coisas. Mas desde que se procure aplicar igualmente essa forma ao universo, sente-se que é impossível: não é que os fatos tenham de ser forçosamente maravilhosos no Conto, ao passo que não no universo; trata-se, antes, de que os fatos, tal como os encontramos no Conto, só podem ser concebidos no Conto. Numa palavra: pode aplicar-se o universo ao conto e não o conto ao universo. (JOLLES, 1976, p. 202).

Se acaso isso não acontecesse e o mundo do conto de fadas pudesse ser aplicado ao universo comum, tal tipo de narrativa possivelmente perderia o que Jolles chama de *disposição mental*, ou seja, o princípio que a rege, o que impulsiona sua existência.

Segundo o autor, muitos acreditam que a principal característica que faz com que um conto exista é o seu tom moralizante. Charles Perrault, por exemplo, um dos mais conhecidos compiladores dessas histórias, demonstrou tal opinião no título de seu livro *Contes du temps passé avec des Moralités (Contos do Passado com Moralidades)* e, no final de cada conto. Nessa obra, que mais tarde ficou conhecida como *Contos da Mamãe Gansa*, todas as narrativas terminam com “uma moral da história”. A seguir, tem-se uma das morais apresentadas pelo francês no conto de fadas *Cinderela ou O sapatinho de vidro*:

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

Foi isso que Cinderela aprendeu com a madrinha,  
Que a educou e instruiu com zelo tal,  
Que um dia, finalmente, dela fez uma rainha.  
(Pois também deste conto extraímos uma moral)

Beldade, ela vale mais do que roupas enfeitadas.  
Para ganhar um coração, chegar ao fim da batalha,  
A doçura é que é a dádiva preciosa das fadas.  
Adorne-se com ela, pois que esta virtude não falha  
(PERRAULT, 2010, p. 30)

Na introdução de sua obra Perrault diz:

Em todos eles a virtude é recompensada e o vício é punido. Tendem todos a mostrar a vantagem que existe em sermos honestos, pacientes, refletidos, trabalhadores, obedientes, e o mal que recai sobre todos os que não o são... Por muito frívolas e estranhas que estas fábulas sejam em suas aventuras, é certo que estimulam nas crianças o desejo de se assemelharem aos que elas vêem tornar-se felizes e, ao mesmo tempo, o temor que lhe ocorram os infortúnios com que os perversos foram punidos por suas maldades... São essas as sementes que se lançam, que no começo apenas produzem movimentos de alegria e de tristeza, mas não tardaram muito a frutificar em inclinações para o Bem. (citado por JOLLES, 1976, p. 198).

André Jolles, no entanto, não concorda com a ideia de que a disposição mental dos contos de fadas seja o seu tom moralizante. Para ele “A ideia de que tudo deva passar-se no universo de acordo com a nossa expectativa” (1976, p. 199) é o que rege esse tipo de história.

As personagens e as aventuras do Conto não nos propiciam, pois, a impressão de serem verdadeiramente morais; mas é inegável que nos propiciam certa satisfação. Por quê? (...), sobretudo, porque as coisas se passam nessas histórias como gostaríamos que acontecessem no universo, como deveriam acontecer (JOLLES, 1976, p. 198).

Sendo assim, segundo Jolles, quando se lê um conto de fadas, espera-se que o mal seja vencido pelo bem, que não haja injustiças, que o amor seja maior do que tudo. Mas os seus personagens não são necessariamente exemplos a serem seguidos. A Bela Adormecida, por exemplo, toca na roca desobedecendo à ordem dos pais, o Gato de Botas engana o rei para que seu dono consiga ter uma vida melhor.

O conto de fadas seria, pois, o mundo perfeito em que o leitor gostaria de viver, mas que sabe ser impossível. Assim, tal gênero teria como objetivo afastá-lo o máximo possível das imperfeições do mundo em que habita. Dessa maneira, as histórias acontecem em regiões e épocas desconhecidas; “O tempo não exerce ação destruidora” (VOLOBUEF, 1993, p. 102), assim um personagem pode dormir cem anos e acordar como se nem um minuto sequer tivesse passado; pode também sofrer de fome, frio, maus tratos, enfrentar dragões, correr por léguas sem adquirir uma imagem cansada ou desfigurada. O leitor é levado para um lugar onde tudo que o incomoda é derrotado, inclusive a morte. É interessante observar que nesse tipo de texto, os heróis nunca morrem, pois esse acontecimento natural talvez seja, no mundo real, aquele que mais traz sofrimento. A perda de alguém querido é considerada, aos olhos de grande parte das pessoas, uma das maiores injustiças existentes. E como dito anteriormente, nos contos de fadas, todas as injustiças são vencidas.

Contudo, o tom moralizante evidenciado por Charles Perrault não pode ser esquecido. Mesmo que os contos de fadas sirvam para satisfazer desejos impossíveis no mundo real, eles são, muitas vezes, tomados como uma forma de ensinar algo e acabam, realmente, por ensinar. A história da *Chapeuzinho Vermelho* talvez seja uma das melhores para mostrar esse fenômeno, afinal quantas não são as mães que ensinam seus filhos a não dar atenção a estranhos por meio desse conto? É claro que, nem todos os contos de fadas transmitem algum ensinamento, mas tantos outros mostram a importância da amizade, da família, de não desistir dos sonhos. A disposição mental do conto pode sim ser, como afirma Jolles (1976), a sua capacidade de gerar satisfação, mas as características moralizantes de algumas histórias não podem ser renegadas.

Além disso, esse modelo de narrativa, mesmo ao levar o leitor para ambientes com elementos tão diferentes dos que lhe são naturais, possui também um

caráter aproximativo. Baseada no pensamento de Vladimir Propp “Não há dúvida de que o conto encontra, geralmente, sua fonte na vida” (citado por COELHO, 2008, p. 119), Nelly Novaes Coelho em *O Conto de Fadas* (2008), afirma que os personagens percorrem, em certa medida, caminhos comuns aos do mundo real: momentos de crise, busca de autorrealização, desenlace - que no mundo real nem sempre é feliz -.

Além do mais, os personagens demonstram sentimentos muito comuns às pessoas: amor, ódio, inveja, ciúme, amizade; não são caracterizados psicologicamente; muitas vezes são chamados não por um nome próprio, mas pelo papel que desempenham (princesa, bruxa, camponês). A união desses elementos faz com que os contos de fadas adquiram um tom de universalidade. Talvez isso permita ao leitor colocar-se com maior facilidade no lugar do personagem e tenha, efetivamente, a sensação de satisfação. Se acaso não houvesse tal aproximação e os personagens dos contos de fadas tivessem uma vida muito particular ou completamente distinta da do mundo real, possivelmente esses escritos não seriam tão atraentes.

## 2.2 O Conto de Fadas Popular

Quando e onde foram criados, qual ou quais são os autores dos primeiros contos de fadas populares, são questões que frequentemente permeiam o pensamento daqueles que estudam esse gênero textual. No decorrer dos anos, diversas investigações foram realizadas na tentativa de desvendar o mistério da origem dessas narrativas. Segundo Nelly Novaes Coelho:

O cruzamento de várias pesquisas acabou revelando, nas raízes daqueles textos populares, uma grande fonte narrativa, de expansão popular: a fonte oriental (procedente da Índia, séculos antes de Cristo), que vai fundir-se, através dos séculos, com a fonte latina (grego-romana) e com a fonte céltico bretã (...). (2008, p. 36).

A autora aponta que pesquisadores encontraram na Índia o que seria a fonte primeira dos contos de fadas, a coletânea *Calila e Dimna* – trata-se da fusão de três livros sagrados indianos: *Pantschatantra*, *Mahabharata* e *Vischno Sarna*. Esses textos eram narrativas exemplares ou fantásticas que serviam de apoio para os ensinamentos dados pelos budistas a partir do século VI a.C.

A fonte latina, por sua vez, teria sido descoberta e fundida à oriental ao longo da Idade Média (da queda do Império Romano, século V, ao Renascimento, século X). Sabe-se que o período medieval foi bastante violento e tal característica teria sido passada para as histórias criadas na época:

Nos contos populares medievais, o mundo feudal está representado em toda a sua crueza: o marido que brutaliza a esposa (Grisélidis); o pai que deseja a própria filha (Pele de Asno); as grandes fomes que levavam os pais a abandonarem seus filhos na floresta (João e Maria); a antropofagia de certos povos, que se transforma no gigante comedor de crianças (João e o pé de feijão). (COELHO, 2009, p. 45).

Sobre o que diz respeito à fonte céltico-bretã apontada anteriormente, Nelly Novaes Coelho afirma que:

Foi pelo encontro da espiritualidade misteriosa dos celtas com a cultura bretã e germânica que, nas cortes da Bretanha, França e Alemanha (...) as histórias de encantamento, bruxedos e magias, que, com os séculos e por longos e emaranhados caminhos, se popularizaram e se transformaram nos contos de fadas da literatura Infantil Clássica. (2009, p. 53).

Contudo, sobre esse tipo de narrativa, talvez o que realmente possa-se afirmar é que “constituem um legado da tradição oral popular” (VOLOBUEF, 1993, p. 100). São histórias que, levadas por viajantes, passadas de boca em boca, transmitidas de geração em geração, ganharam o mundo e, posteriormente, foram reunidas em livros.

Além disso, apesar de hoje os contos de fadas serem tidos como uma literatura destinada ao público infantil, eles eram, inicialmente, um entretenimento para adultos – aliás, o conceito de criança é moderno: anteriormente, elas eram tratadas como pequenos adultos que não mereciam considerações especiais. As histórias eram contadas à noite, à beira do fogo, na casa dos camponeses ou durante a feitura, em grupos, de trabalhos manuais, como a fiação ou o conserto de ferramentas.

Para que pudessem e ainda possam ser memorizados, contados com facilidade e bem compreendidos por quem os ouve, os contos de fadas populares possuem uma *tendência à nitidez*, segundo o teórico M. Lüthi (1964), citado por Karin Volobuef em *Um Estudo do Conto de Fadas* (1993, p. 101 e 102). Assim não há espaço para ambiguidades, insinuações e distorções; o narrador é sempre em terceira pessoa para que uma atmosfera de objetividade seja criada; os acontecimentos se dão cronologicamente e em rápida sucessão. Não há tempo para minuciosas descrições.

Essas só acontecem quando são essenciais para a trama, por exemplo, o sapatinho de cristal da Cinderela é caracterizado por ser muito importante para o desfecho da história; as qualidades, os defeitos, os sentimentos das personagens são descobertos com o desenrolar de suas ações. Assim, em *O Gato de Botas*, por exemplo, a grande inteligência do Gato é mostrada através de cada atitude por ele tomada para ajudar o seu amo. Ademais, não há lugar para meio termo. Um personagem ou é bom ou é mau, ou é feio ou é bonito.

Além disso,

A adequação à transmissão oral é realizada por meio do emprego de versos rimados (como a bruxa de João e Maria perguntando aos garotos quem estava comendo da sua casinha açucarada ‘Ouço um barulhinho engraçado. Quem está roendo meu telhado? / As crianças responderam: é o vento leve e ligeiro que sopra no seu terreiro’<sup>5</sup>), fórmulas (‘Era uma vez...’, ‘... e eles viveram felizes para sempre’), repetições (três vezes a gata borralheira consegue ir ao baile, dançar com o príncipe e fugir em seguida sem ser descoberta). Esses recursos auxiliam a exteriorização de sentimentos e reforçam a clareza na exposição dos acontecimentos (como é o caso de Chapeuzinho Vermelho, cuja surpresa diante do lobo é mostrada pela repetição de perguntas – quanto ao tamanho dos olhos, orelhas, boca). (Volobuef, 1993, p.103).

Não há dúvida de que ao longo dos séculos diversos contos de fadas foram criados, porém, quando se entra em contato com uma grande quantidade deles e começa-se a compará-los, é possível perceber que não são raros os elementos que se repetem. Em *João e Maria* e em *O Pequeno Polegar*, por exemplo, os pais abandonam os filhos na floresta por não terem condições de mantê-los e os filhos marcam o caminho de volta para casa, primeiramente com pedrinhas e conseguem regressar. Posteriormente, são novamente abandonados, no entanto, não logram encontrar o caminho para casa por terem-no marcado com pedacinhos de pão que foram comidos pelos animais da floresta. Vê-se, dessa forma, que, as duas histórias citadas possuem inícios praticamente idênticos.

Não foram poucos os estudiosos que perceberam tal característica e tentaram dividir os contos de fadas de acordo com a suas compatibilidades de motivos, de enredos. Vladimir Propp, no entanto, em *Morfologia do Conto Maravilhoso* (1984), rebate as ideias de vários desses pesquisadores e afirma que, quando se tem a intenção de entender as repetições existentes nas narrativas maravilhosas o elemento que se deve

---

<sup>5</sup> GRIMM, 2010, p. 166.

analisar são as funções dos personagens: “Por função, compreende-se o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação” (PROPP, 1984, p. 26). Os motivos podem sempre mudar, assim como os enredos – apesar de *João e Maria* e *O Pequeno Polegar* começarem da mesma maneira, as histórias continuam de formas bastante distintas –, mas as funções dos personagens são sempre as mesmas.

Assim como as propriedades e funções dos deuses se deslocam de uns para os outros, chegando finalmente até os santos do cristianismo, as funções de certos personagens dos contos maravilhosos se transferem para outros personagens. (...) Podemos dizer que existem bem poucas funções, enquanto que os personagens são numerosíssimos. Isto explica o duplo aspecto do conto maravilhoso: de um lado, sua extraordinária diversidade, seu caráter variegado; de outro, sua uniformidade, não menos extraordinária, e sua repetibilidade. (PROPP, 1984, p. 26).

Dessa maneira, Propp afirma serem as funções as partes básicas que constituem um conto. Elas existem em um número limitado e seguem, dentro da história, sempre a mesma ordem. Em *Morfologia do Conto Maravilhoso* são elencadas 31 possíveis funções, mas é importante saber que não é obrigatória a presença de todas essas, cada conto costuma apresentar apenas algumas. Porém, segundo Vladimir Propp, independente das funções presentes, como mencionado, elas sempre aparecem em uma mesma ordem, não há possibilidade de mudança. De acordo com Volobuef (1993), seguindo essa teoria, resumidamente, as unidades básicas do conto de fadas popular seriam:

- Situação introdutória: segundo Propp, não constitui uma função, mas é um elemento morfológico importante. É nela que os elementos de uma família ou o herói são, normalmente, apresentados ;
- Surgimento de um problema: doença grave, pobreza da família, perda ocasionada pela desobediência a alguma proibição, maldades infligidas pelo malfeitor, tais como rapto, abandono;
- Procura por solução: protagonista ou “herói” sai em viagem com o propósito de cumprir a tarefa que lhe foi imposta (resgatar a princesa, achar um objeto encantado, salvar os irmãos);

- Submissão a uma prova: o herói tem de mostrar sua humildade, força, inteligência, coragem, astúcia;
- Êxito na prova: em consequência de sua boa conduta ou qualidades, o herói conquista a ajuda de um benfeitor (fada madrinha, animal falante) ou adquire um objeto mágico (bota das sete léguas, bolsa de fortunatus, chapéu que o torna invisível);
- Superação da dificuldade imposta pelo malfeitor (que raptou a princesa, mantém guardada a água da vida): com o auxílio mágico recebido, o herói realiza a sua tarefa;
- Punição do malfeitor: bruxa, dragão, lobo mau são mortos;
- Final ditoso: a princesa encontra seu príncipe encantado, o herói enriquece<sup>6</sup>.

Ao analisar tais funções é possível dizer que “o conto de fadas é (...) um pequeno drama em que as coisas se complicam bastante, mas possui um final onde tudo se ajeita” (citado por CORSO, 2006, p. 178).

### 2.3 A Passagem para a escrita

Durante séculos, a sobrevivência e a expansão dos contos de fadas foram garantidas por meio da transmissão oral. Porém, por volta do século XVI essas histórias começaram a ser compiladas. Em 1550, na Itália, Gianfrancesco Straparola publica a coletânea *Piacevoli Notti*. Quase cem anos depois, ainda na Itália, é publicada postumamente, entre os anos de 1634-1636, uma coletânea idealizada por Giambattista Basile e intitulada *Cunto de li Cunti*, que mais tarde ficou conhecida como *Pentameron*.

Contudo, apesar de diversos autores terem se empenhado na transcrição dos contos de fadas populares, foram o francês Charles Perrault e os alemães Jacob e Wilhelm Grimm que lograram ser amplamente conhecidos até os dias atuais. No entanto, os motivos que os incitaram à realização de tal trabalho foram, de certa forma, distintos.

---

<sup>6</sup>Tópicos retirados do texto de Karin Volobuef. Apenas algumas modificações foram realizadas: no primeiro tópico foi colocada a explicação sobre a situação introdutória, e mais exemplos foram inseridos no decorrer dos outros tópicos.

Graças a sua coletânea *Contos da Mamãe Gansa* (1697) - que continha narrativas como: *A Bela Adormecida no Bosque*, *Chapeuzinho Vermelho*, *O Barba Azul*, *Henrique de Topete*, entre outras – Perrault entrou para a História da Literatura como aquele que inaugurou a Literatura Infantil Clássica. Porém, quando começou a recolher narrativas da memória popular o autor francês não pensava no público infantil.

Perrault era membro da Academia Francesa de Letras e foi um dos mais inflamados participantes da grande polêmica intelectual que marcou o reinado de Luís XIV, a “Querela dos Antigos e dos Modernos” (Paris, 1687). Nela, os intelectuais franceses se dividiram em dois grupos: de um lado, os que defendiam a utilização do conhecimento clássico (greco-romano) como melhor forma de expressão, e do outro, aqueles que acreditavam ser os conhecimentos modernos, a língua francesa, os meios mais recomendados para demonstrar os pensamentos da época.

Charles Perrault fazia parte desse último grupo e talvez essa tenha sido uma das suas principais motivações para sair em busca das histórias folclóricas francesas - é importante ressaltar que as coletâneas de narrativas maravilhosas serviram na França, dos séculos XVII e XVIII, primordialmente como entretenimento da corte. Apenas anos depois o autor começou a demonstrar interesse no público infantil, o que culminou na publicação de *Contos da Mamãe Gansa*.

Após reunir as histórias, Perrault não se limitou a transcrevê-las como as tinha ouvido. O autor inseriu no meio dos contos de fadas “aportes maliciosos e comentários sofisticados” (MACHADO, 2010, p. 18), além de, muitas vezes, parecer falar ao leitor. No conto *Pele de Asno*, é possível ver um exemplo disso:

Dizem que, trabalhando um pouco afobada, (Pele de Asno) deixou cair na massa, sem perceber, um de seus valiosos anéis. Mas os que afirmam saber o fim dessa história garantem que foi de propósito que o anel foi deixado na massa. Palavra que, de minha parte, posso acreditar nisso perfeitamente, É que estou convencido de que, quando o príncipe a espiou pelo buraco da fechadura, ela soube muito bem o que estava acontecendo. Nesse ponto a mulher é tão esperta e seu olho tão rápido que não podemos olhar um só momento sem que ela saiba que está sendo olhada. (PERRAULT, 2010, p. 43).

Outra parte muito importante dentro da história das compilações dos contos de fadas acontece na Alemanha muitos anos após a publicação da obra de Perrault.

Entre o fim do século XVIII e início do XIX, esse país vivia um verdadeiro caos político. Não havia uma nação unificada, o território estava sob o poderio das

tropas de Napoleão Bonaparte. Em meio a esse cenário, os membros do Círculo Intelectual de Heidelberg<sup>7</sup>, Jacob e Wilhelm Grimm - filólogos, folcloristas e estudiosos da mitologia germânica - decidiram iniciar a busca pelos contos populares alemães.

A compilação das histórias era, portanto, de cunho nacionalista e os irmãos Grimm tinham como intuito, através das narrativas, determinar uma autêntica língua nacional e, assim, fazer inflar o espírito alemão.

Esse espírito nacionalista era uma das características da corrente literária dominante naquele tempo, o romantismo. Movimento que demonstrava “fome e sede de forças vivas e de beleza interior da realidade popular nacional” (JOLLES, 1930, p. 182). Assim como outros autores, “Jacob e Wilhelm Grimm empenharam-se em redigir as narrativas populares nas múltiplas formas em que elas se apresentavam” (JOLLES, 1930, p. 182).

Para entrar em contato com os contos populares, eles receberam ajuda, principalmente, de duas mulheres: uma velha camponesa chamada Katherina Wieckmann, de excelente memória, e de uma amiga íntima da família Grimm, Jeannette Hassenpflug. Das centenas de histórias recolhidas da memória do povo pode-se citar: *A Bela Adormecida*, *Branca de Neve e os Sete Anões*, *Chapeuzinho Vermelho*, *A Gata Borralheira*, *Os Músicos de Bremen*, entre outras.

As narrativas foram publicadas avulsamente entre os anos de 1812 e 1822, mas posteriormente foram reunidas no volume *Contos para Crianças e Famílias*. Ao que tudo indica, na primeira edição da obra, os contos de fadas apareciam da maneira como foram ouvidos. Porém, na segunda, sob influência do pensamento cristão que se consolidava na época entre os românticos e devido à contestação de alguns intelectuais, os irmãos Grimm omitiram das narrativas suas partes mais violentas, principalmente quando tais atos eram voltados à crianças.

---

<sup>7</sup> Segundo Otto Maria Carpeaux, “Os românticos de Heidelberg são definidos pela teoria de Zilsel: opositoristas contra o insipiente espírito burguês da época. Primeiro quiseram *épater le bourgeois*, levando uma vida boêmia escandalosa. Depois, quiseram desmentir a cultura estética de Weimar, desenterrando as manifestações da poesia popular, velha literatura de cordel e das feiras, superstições esquecidas. Enfim, enfrentaram decisivamente o racionalismo, convertendo-se ao catolicismo, quando eram de origem protestante, ou então, voltando à Igreja na qual tinham nascido” (1994, p. 113). Carpeaux diz ainda que Joseph Goerres (1776-1848) foi o mentor dos românticos do Círculo de Heidelberg e o responsável pelo início da *Germanistik*, estudo histórico da língua e literatura alemã cujos grandes representantes foram justamente os irmãos Grimm. (1994, p. 114).

## 2.4 Jacob Grimm x Achim von Arnim

As discussões entre Jacob Grimm e Achim von Arnim – também coletor de narrativas populares - se deram em uma troca de correspondências entre os anos 1808 e 1811. O assunto das cartas era a oposição entre poesia natural ou popular, e poesia artística ou moderna.

Para Jacob Grimm (citado por JOLLES, 1976), a poesia natural era incomparavelmente melhor que a artística. Por esse motivo, ao transcrever as histórias, ele e seu irmão disseram tê-lo feito de maneira pura, ou seja, escreveram-nas assim como as tinham escutado. Grimm não julgava correto modificar algo que havia sido criado há tanto tempo e através dos anos por uma coletividade. Segundo Jacob Grimm:

A poesia é aquilo que passa em estado de pureza e sem alterações; por conseguinte, é algo que brota incessantemente de um impulso natural e é captado por uma faculdade inata; a poesia popular sai do coração do Todo; o que entendo por poesia artística sai da alma individual. Por isso é que a poesia moderna assinala seus autores, ao passo que a antiga não sabe nome algum; ela não é produzida por um, dois ou três, é a soma do Todo; já disse que não sei explicar como essas coisas foram arranjadas e feitas, mas, para mim, não é mais misterioso do que as águas que confluem num rio para correr juntas. (citado por JOLLES, 1976, p. 183).

Em contrapartida, Arnim (citado por JOLLES, 1976) defendia serem as narrativas populares materiais para a criação de novas histórias. Segundo ele, sem as recriações o popular não sobreviveria:

(...) se não nos instiga a contá-lo de novo, se não nos mostra como voltá-lo a contar em termos atuais, o conto antigo perde todo o seu valor e poder de atração. Arnim insiste vigorosamente nesse ponto: ‘O conto fixado acabaria por ser a morte de todo o universo do conto’. O valor das coisas antigas consistiria, essencialmente, em incitar e fazer progredir as coisas novas. ‘A poesia não é velha nem nova, ela não tem história alguma; podemos apenas indicar certas séries de relações a partir de suas características anteriores’. Portanto, o poeta moderno dá continuidade, fora do tempo, à obra iniciada pelo poeta antigo. (citado por JOLLES, 1976, p. 186).

O ponto de vista de Arnim, aparentemente, se aproxima mais do que se sabe sobre a história de vida dos contos de fadas. Afinal, essas histórias passadas de boca em boca, provavelmente sofriam algum tipo de modificação, ganhavam algum elemento

quando recontadas. Haja vista que existem diversas versões para uma mesma narrativa. Portanto, de fato, recriar baseando-se nelas, não as mataria, dar-lhes-ia uma oportunidade a mais de sobreviver. Talvez, o ideal fosse existir uma transcrição tal qual a história era contada em meio ao povo e um acompanhamento de como foi se criando em cima dela. Algo efetivamente impossível, a menos que se pudesse voltar no tempo e estar presente no dia e no lugar onde cada conto foi narrado pela primeira vez.

Em uma das últimas cartas, Arnim rebate a afirmação de Jacob Grimm de ter feito justamente essa transcrição pura dos contos populares. Segundo ele, um linguista como Jacob não conseguiria refrear seus instintos de trabalhar com o texto. Sem encontrar uma saída para a argumentação de Arnim, Grimm acabou por assumir ter feito algumas modificações em suas transcrições - como visto anteriormente, na segunda edição de *Contos para Crianças e Famílias*, as partes violentas foram retiradas, o que significa que a narrativa não aparece mais como foi contada -, no entanto, continuou a dizer que foi fiel ao popular, pois apesar de ter mudado a forma de narrar as histórias, não alterou seus significados, seus conteúdos.

Não podes escrever uma narrativa perfeitamente fiel e conforme, assim como não podes quebrar um ovo sem que uma parte da clara adira à casca; é a consequência inevitável de todo labor humano e é a *façon* que muda constantemente. Para mim, a verdadeira fidelidade, nessa imagem, seria não quebrar a gema do ovo. Se duvidas da fidelidade dos nossos Contos, não podes duvidar dessa outra fidelidade, pois ela existe. Quanto à outra e impossível fidelidade, nós próprios e outros que no-los narraram outrora, com palavras, em grande parte diferentes, nem por isso fomos menos fiéis: nada de fundamental foi acrescentado ou mudado (citado por JOLLES, 1976, p. 187 e 188).

## 2.5 O Conto de Fadas Artístico

Os contos de fadas artísticos, tão defendidos por Arnim e rechaçados por Jacob Grimm, são como derivações dos contos populares. Eles, por vezes, se aproximam destes últimos, mas, normalmente, possuem uma maior complexidade. Assim,

(...) embora possa ser inspirado no conto de origem popular, é uma criação inteiramente nova, com características próprias e traços inusitados em relação ao conto tradicional. O conto artístico é, assim,

um texto único e diferenciado, fruto não de uma coletividade, mas da imaginação e habilidade narrativa de um determinado autor, e expressão de uma individualidade poética (VOLOBUEF, 1993, p. 104).

Foi no período romântico que, na Alemanha, deu-se a maior produção de contos de fadas artísticos. Esse acontecimento ficou marcado pelo apoio de nomes como Friedrich Schlegell e Novalis.

Em geral, apesar das diferenças existentes entre os representantes deste movimento, o conto de fadas constitui para os românticos um campo fértil para a expansão de sua fantasia, sendo capaz de comportar um grande potencial simbólico e veicular ideias e sentimentos típicos da época, traduzindo a emergência de novos valores estéticos e a redescoberta da própria identidade nacional (como visto no caso dos irmãos Grimm)<sup>8</sup>. (VOLOBUEF, 1993, p. 105).

Esteticamente mais elaborados, os contos de fadas artísticos são construídos de tal forma que, além de possuírem elementos que lhes são próprios, diversos aspectos das narrativas populares ganham maior caracterização, significação e profundidade.

Enquanto, segundo Todorov (2004), os contos de fadas populares pertencem ao *Maravilhoso*, aparentemente não é possível fazer uma classificação geral dos contos artísticos quanto ao gênero. Isso porque em algumas produções os elementos insólitos não são plenamente aceitos, causam alguma inquietação, mas em tantas outras existe uma tranquila aceitação. O sobrenatural é tomado como algo normal.

Como visto no início do presente capítulo, as narrativas populares se dão em local e época desconhecidos. O leitor é levado para um mundo completamente diferente do seu, o que não, necessariamente, acontece nos contos artísticos. Nestes, por vezes, o autor diz claramente onde e quando os acontecimentos ocorrem, em outros casos, dá elementos que possibilitam ao leitor descobrir, por exemplo, faz menção a uma epidemia, a um costume muito característico de alguma época, a fatos políticos – em *O Pequeno Zacarias chamado Cinábrio*, E.T.A. Hoffmann, segundo Volobuef (1993), fornece, de maneira camuflada, uma retrato crítico e realista de sua época, por exemplo.

A questão do tempo é também importante nessa diferenciação entre contos populares e artísticos. Nos primeiros, normalmente, não se costuma mencionar o tempo transcorrido. Obviamente, existem histórias em que é possível se localizar

---

<sup>8</sup> Comparação de minha autoria.

temporalmente. Em *A Bela Adormecida*, por exemplo, com dezesseis anos Aurora toca na roca, dorme por cem anos. No entanto, o tempo não marca os personagens. Esses passam por diversos percalços e continuam jovens, bonitos, fortes. Em contrapartida, nos contos de fadas artísticos é mais comum que seja dito quanto tempo se passou desde o início da narrativa e, as destruições impostas pela sua passagem também costumam ser mais evidentes. Em *Peter Schlemihl*, de Adelbert von Chamisso, o personagem envelhece “Minhas botas não se desgastam (...). Sua força continua inquebrantável; apenas as minhas vão indo embora” (1989, p. 86), carrega no corpo as marcas de todo o sofrimento passado.

Outro aspecto essencial são as caracterizações. Nos contos de fadas artísticos, essas são muito mais trabalhadas. Dessa maneira, enquanto nas narrativas populares dificilmente algo é minuciosamente descrito, nas artísticas o autor não se limita a delinear somente aquilo que será essencial para o desenrolar da história, se permite descrever com maior riqueza de detalhes, os cenários, as paisagens, os objetos, os personagens. Assim, os objetos mágicos, por exemplo, passam a ter a possibilidade de serem providos de maior sentido. Deixam, por vezes, de servir apenas como uma simples ajuda ao herói e começam a funcionar como uma alegoria que esconde um sentido real.

Os personagens são parte fundamental quando se diferencia o popular do artístico. Neste, eles, além de serem, normalmente, mais bem descritos fisicamente, possuem uma caracterização psicológica, tornam-se mais complexos. Assim, não há mais aquele que é só puramente bom, ou inteiramente mal. Os personagens titubeiam em suas decisões, podem ser bons, mas não livres de cometer graves erros. Dessa forma, talvez possa se dizer que estão mais próximos de uma pessoa real. Os personagens passam a ter suas particularidades, como nomes – não são mais a bruxa, o camponês - e sensações que lhe são próprias. Tudo isso significa dizer que nos contos de fadas artísticos há uma preferência pelos elementos individualizantes em detrimento dos universais. O que acaba por distanciar leitor e personagem, pois existe uma maior dificuldade para aquele se colocar plenamente no lugar deste. Afinal, há ali, na verdade, uma pessoa (personagem) cheia de meandros muito peculiares.

As maneiras como as histórias são contadas também podem diferir bastante nos contos de fadas artísticos. O narrador, por exemplo, pode aparecer em primeira pessoa, o que, de certa forma, impede a *tendência à nitidez*, tão presente nos contos populares. Além dessa possibilidade de maior subjetividade, as histórias não

obrigatoriamente precisam ser cronológicas. Muitas vezes, uma narrativa secundária pode aparecer inserida em meio a principal. Ou seja, não há aquela preocupação com a rápida compreensão do leitor. Este precisa estar muito mais atento para não perder o fio condutor da narrativa.

Ao se falar em condução narrativa é possível lembrar das funções apresentadas por Propp, ou melhor, das unidades básicas formadoras do conto de fadas popular. Os contos de fadas artísticos não necessariamente precisam apresentar essas funções, mas é comum que exista o surgimento de um problema, que faz a ação iniciar, o herói começar sua empreitada - é interessante perceber que, enquanto nos contos populares tudo que acontece se dá ao redor do herói, nos artísticos, personagens secundários podem receber mais atenção à medida que seus conflitos interiores são apresentados. Outro elemento que não pode ser esquecido é o final da narrativa. Diferentemente do que foi apresentado por Propp, nem sempre os textos modernos têm um final ditoso, muitas vezes o herói fracassa, ou se frustra. Em *A Pequena Sereia*, de Andersen, a personagem principal, não termina seus dias com um “felizes para sempre”, mesmo tendo feito de tudo para conseguir o amor do príncipe, inclusive dar à bruxa seu dom mais precioso, sua voz, e se submeter a passar o resto da vida a sentir, a cada passo dado, como se facas entrassem em seus pés:

No navio havia alvoroço e sons de vida para todo lado. A Pequena Sereia viu o príncipe e a bela noiva dele à sua procura. Com grande tristeza, eles fitavam a espuma aperolada, como se soubessem que ela se jogara nas ondas. Invisível, ela beijou a testa da noiva, sorriu para o príncipe e em seguida, com as outras filhas do ar, subiu para uma nuvem rosa-avermelhada que navegava para o céu. (ANDERSEN, 2010, p. 246).

Segundo Hugo Moser (1970)<sup>9</sup>, os contos de fadas artísticos do Romantismo podem, de acordo com a proximidade que mantém com os contos populares, ser divididos em três grupos:

- Contos de fadas artísticos no estilo do popular: utilizam muito os traços do conto tradicional (figuras, motivos, enredo baseado na luta vitoriosa do herói bom contra o oponente mau etc.), no entanto inserem uma perspectiva crítica e apresentam uma construção

---

<sup>9</sup>Citado por VOLOBUEF, 1993, p. 105 e 106.

esteticamente mais elaborada. Como exemplo pode-se citar Clemens Brentano – Otto Maria Carpeaux, em *Literatura Alemã*, considera esse autor “o gênio entre os românticos de Heidelberg” (1994, p. 114);

- Contos artísticos portadores de ideias: mantêm a integração harmoniosa entre o mágico e o real, porém são os escritos que mais se distanciam da narrativa popular, pois possuem uma dimensão alegórica que extrapola a simplicidade do conto tradicional. Os autores Adelbert von Chamisso e Novalis, produziram contos desse tipo;
- Narrativas Maravilhosas: destaca-se a complexidade psicológica dos personagens, a tensão entre aspectos naturais e mágicos e grande quantidade de elementos realistas. Ludwig Tieck, E.T.A Hoffmann, Adelbert von Chamisso e Achim von Arnim são exemplos de autores que produziram esse tipo de texto<sup>10</sup>.

A partir de tudo que foi anteriormente dito, apreende-se que os contos de fadas artísticos formam um conjunto de narrativas extremamente variado. Existem textos que são praticamente como os populares e há aqueles que pouco se assemelham a eles. Porém, é possível perceber que, em comum, todos carregam, de uma forma ou de outra, as ideologias dos seus autores. São assim, uma forma de expressão individual de cada escritor.

---

<sup>10</sup> Tais tópicos foram produzidos a partir do texto de Karin Volobuef.

### 3. O POPULAR E O ARTÍSTICO EM *SÍLVIA E BRUNO*

#### 3.1 *Sílvia e Bruno* como Conto de Fadas

Como mencionado, *Sílvia e Bruno* foi criado a partir de um pequeno conto de fadas artístico, *A Vingança de Bruno*, escrito por Lewis Carroll para a Aunt Judy's Magazine. Porém, ao se pensar nesse livro e recordar-se de que se trata de uma obra de estrutura complexa, em que duas narrativas, dois mundos, se entrelaçam de tal forma que por vezes o leitor demora a perceber onde (mundo real ou mágico) determinada ação se passa, e no qual há uma gama de situações mal resolvidas, é quase inevitável o questionamento sobre se, após a transformação do pequeno conto em romance, algo restou neste que possa fazer dele também um conto de fadas.

No entanto, antes que uma possível relação seja traçada entre *Sílvia e Bruno* e os contos de fadas, é preciso atentar para o fato de, neste trabalho, contos de fadas serem narrativas as quais se enquadram no que Vladimir Propp chamou de contos maravilhosos<sup>11</sup> em função da presença de magia. Histórias em que não necessariamente há a presença de fadas, mas sim de algo singular, encantador - a palavra fada não faz menção somente ao personagem. Fada vem do latim, *fatum*, que significa destino, ou seja, contos de fadas são narrativas nas quais se pode ver o desenrolar da vida dos personagens; histórias que há séculos surgiram em meio ao povo e com o tempo ganharam versões, adaptações ou serviram de inspiração para a criação dos contos artísticos, que, apesar de possuírem diversas outras características, continuaram e continuam (afinal novos contos de fadas não param de surgir. *Enrolados, Valente, A Princesa e O Sapo, A Garota do Capuz Vermelho*, são exemplos disso) a ter um caráter mágico.

Apesar de Carroll (1991) afirmar que *Sílvia e Bruno* nasceu de um conto de fadas por ele inventado, em nenhum momento, nem no prefácio ao primeiro volume da obra, nem no que inicia o segundo, o autor faz referência aos contos de fadas em geral.

---

<sup>11</sup> Maravilhoso provém do latim *mirabilis*, que significa admirável, espantoso, extraordinário, singular. Muitos optaram por essa denominação justamente para dar conta da vastidão de personagens e fenômenos mágicos, absurdos ou fantasiosos que podem povoar os reinos encantados (Corso, Diana Lichtenstein e Mário Corso, p. 27

Não diz se, porventura, baseou-se em alguma narrativa popular, se tentou seguir as estruturas destas ou se o romance criado é também um conto de fadas. Poderia se pensar que Carroll chamou a *Vingança de Bruno* de conto de fadas, em especial, por conter fadas. Aliás, no prólogo ao segundo tomo, o autor inglês demonstrou ter bastante interesse por esses seres mágicos:

Certos leitores ficarão talvez felizes por conhecer a teoria a partir da qual se acha construída essa história. Trata-se de uma tentativa de mostrar o que poderia eventualmente passar se as fadas tivessem uma existência real; que elas fossem às vezes visíveis e capazes de ver-nos; que lhes fosse às vezes possível assumir forma humana; se, enfim, os seres humanos pudessem às vezes ter consciência do que se passa no mundo das fadas (...) (Carroll, 1991, p.245).

Contudo, apesar de Carroll não assegurar que a estrutura de sua obra foi baseada nas construções maravilhosas, em *Sylvie et Bruno ou L'envers et L'endroit*, Jean Gattégno (1972) afirma, sobre a parte do romance que se passa nos mundos mágicos:

Cette deuxième intrigue se présente comme un conte populaire traditionnel: le héros (le gouverneur) s'en va; en son absence, sa place est prise par d'autres (Sibimet e son épouse) aux dépens de ses deux enfants; mais le héros revient, rétablit l'ordre, pardonne, et s'en va de nouveau, emmenant ses enfants (GATTÉGNO, 1972, p.15).

Sobre o que diz respeito à parte real do romance Gattégno comenta:

La première se rattache au roman d'amour, également traditionnel: le héros (Arthur) est amoureux d'une jeune femme qu'un rival (Eric) manqué lui enlever; il en triomphe, mais doit partir; on le croit mort, mais il revient finalement et trouve le bonheur (GATTÉGNO, 1972, p.15).

Assim, segundo o crítico francês, os momentos da obra passados no País do Exterior e no País das Fadas se apresentam tal qual um conto popular tradicional, enquanto os transcorridos em Elveston são simplesmente um romance de amor.

Os tópicos a seguir têm por finalidade apresentar alguns elementos encontrados nas partes da obra de Carroll vividas no mundo mágico que as aproximam dos contos de fadas, além, é claro, da simples presença desses seres encantados. Trabalhar-se-á também com algumas considerações sobre o enredo vivido no mundo

real, em contramão ao que Gattégno aponta, conter aspectos que, se não o fazem um conto de fadas, tampouco o permitem ser considerado um simples romance de amor.

### 3.2 Elementos do Conto de Fadas Popular

É sabido que o mundo mágico do romance de Lewis Carroll é composto por dois ambientes: o País do Exterior e o País das Fadas. No entanto, a ligação entre esses dois lugares é muito tênue dentro da obra. Durante as ações vividas no país do Exterior ouve-se falar do País das Fadas. Em contrapartida, quando Sílvia e Bruno ingressam neste último, praticamente nada é dito sobre o País do Exterior. As crianças, que após, e somente após, estarem no País das Fadas transformam-se nesses seres mágicos, fazem apenas pequenos comentários sobre a vida no País do Exterior. O leitor recebe mais informações sobre o outro ambiente quando o narrador lá está, ou quando os personagens mágicos, em especial o Professor, estão no mundo real. Devido a essa fraca relação entre as narrativas torna-se possível analisá-las separadamente quanto às características que as aproximam dos contos de fadas populares.

Apesar de, as duas histórias transportarem o leitor para um mundo que não é o real, é na parte vivida no País do Exterior que se encontra a maioria das características que permeiam os contos de fadas populares: personagens bons, ruins, objetos e ajudantes mágicos, transformação em animais, repetições, entre outros. Além disso, nessa fração do enredo podem ser visualizadas unidades básicas formadores do conto popular, ou seja, algumas das funções dos personagens elencadas em *Morfologia do Conto Maravilhoso* (1984). Dentre elas tem-se:

- Situação introdutória: no primeiro capítulo do livro “Menos pão mais impostos”, os personagens principais da trama são apresentados. Assim, o leitor tem seu primeiro contato com o Governador, seu irmão, o chanceler, o professor, Sílvia e Bruno;
- Surgimento de um problema: o Governador viaja. Vai, em segredo, para o País das Fadas, para assumir seu lugar como rei dos elfos, e deixa Sílvia e Bruno com os tios. Porém, estes estão interessados em usurpar o poder do Governador e a presença das crianças é um empecilho para seus planos, assim acabam por maltratá-los

“Toda a gente é desagradável para conosco, agora que papá partiu” (Bruno queixando-se ao Professor) (CARROLL, 1991, p.105);

- Procura por solução: Sílvia e Bruno vão à busca do pai por três vezes - é interessante observar a presença dessa repetição tripla, que segundo Karin Volobuef (1993) é muito comum dentro dos contos de fadas populares. Na primeira, encontram-no e ele dá a Sílvia um medalhão mágico e fala para as crianças voltarem para casa - ao dar o presente à menina, o Governador pede para que ela escolha entre duas joias. A primeira tratava-se de um medalhão vermelho no qual se via escrito “Sílvia amará todos” e a segunda era azul e continha os seguintes dizeres “Todos amarão Sílvia”. A criança acaba por escolher o primeiro, pois pensa que ser amado é bom, mas amar é melhor; dá segunda vez, as crianças esfregam o medalhão, um leão aparece e as leva para ver o pai. Elas lhe contam tudo que se passa no País do Exterior e ele lhes diz:

Isto vai de mal a pior! (...) De mal a pior! Assim é o destino. Eu vejo-o, mas não posso mudar-lhe nada. O egoísmo de um homem astuto e hábil, o de uma mulher estúpida e ambiciosa, e o de uma criança sem coração e má, apenas seguem num sentido: o pior! E receio, meu queridos, que devam ainda suportar mais. Todavia, quando as coisas forem mal demais, podem vir ter comigo, Não posso fazer grande coisa ainda... (CARROLL, 1991, p. 96).

Na última vez, com a ajuda do rei do País dos Cães, as crianças chegam ao País das Fadas, transformam-se e lá permanecem. Porém, não há indício algum de que se encontram com o pai;

- Punição do malfeitor: Sibimet e sua esposa somente perdem perdão para o Governador que os deixa continuar governando o País do Exterior, porém Uggug, que era um menino insuportável, sem nenhuma real explicação, transforma-se em um enorme porco-espinho e passa a viver em uma gaiola;

- Final ditoso: tudo indica que Sílvia e Bruno partirão com o pai. As crianças descobrem que os medalhões mostrados pelo Governador são na verdade apenas um, porém com duas faces e a história termina celebrando o amor.

É interessante atentar para o fato de que, apesar de Jean Gattégno (1972) ter apontado o Governador como o herói da história, quem efetivamente durante toda a narrativa realiza tal papel são Sílvia e Bruno. São as crianças que sofrem e que saem em busca do pai. Somente no final o Governador assume sua figura como herói, pois é com a sua chegada que o mal se mostra arrependido e tudo termina bem. Assim, pode-

se dizer que a figura do herói se mostra dividida nessa história – característica que já foge ao padrão do conto popular.

A nomeação genérica de alguns personagens do País do Exterior como: Governador, Chancellor, Jardineiro, Professor, é também uma característica a aproximar a narrativa do País do Exterior aos contos populares. Como visto, essa é uma forma de o enredo acerca-se do universal, qualquer um pode se colocar no lugar do Governador ou do Chancellor, não são personagens com uma individualidade definida.

A narrativa passada no País das Fadas, por sua vez, talvez possa ser considerada um conto de fadas, principalmente, por nela Sílvia e Bruno aparecerem transmutados nesses seres mágicos. Ao contrário do que acontece na história do País do Exterior, afora a situação inicial, não é possível visualizar as unidades básicas de um conto maravilhoso popular.

O enredo ambientado em meio a esse cenário inicia-se no capítulo intitulado *A Fada Sílvia*. Nele, é como se, por vezes, o narrador não conhecesse Sílvia e Bruno, não soubesse de tudo que as crianças viveram até chegar ao País das Fadas. Na verdade, talvez possa se dizer que é como se uma nova história realmente começasse. Em tal capítulo vê-se uma apresentação dos personagens, do tema:

E, para começar, gostaria de saber, querida criança que me lê, porque é que as Fadas deveriam ditar-nos sempre o nosso dever, pregar-nos um sermão quando agimos mal, e nós nunca lhes ensinamos nada? Não me vai dizer que as Fadas nunca são gulosas, nem egoístas, nem ficam de mau humor, nem mentirosas, porque isso não faria nenhum sentido. Assim, não acham que não lhes faria mal fazerem-se repreender e castigar de vez em quando? (CARROLL, 1991, p. 136).

A história no País das Fadas nada mais é do que uma demonstração da vida cotidiana de duas fadas, das suas qualidades e defeitos. O leitor presencia, através da figura do narrador: as tentativas de Sílvia em educar seu irmão mais novo, as teimosias de Bruno, suas malcriações, as histórias criadas pelos dois irmãos, ora para distrair os animais, ora para distrair o narrador e, acima de tudo, o amor incondicional que Sílvia e Bruno têm um pelo outro.

Quanto à disposição mental dessas histórias, talvez seja possível dizer que a narrativa do País do Exterior atende à sensação de satisfação trabalhada por André Jolles (1976). A injustiça das crianças serem maltratadas pelos tios é vencida. Pelo menos um dos personagens considerados ruins é punido (Uggug, que sempre fazia de tudo para irritar Sílvia e Bruno, até mesmo quando o Governador ainda não havia

partido, transforma-se em porco-espinho) e os outros (Sibimet e Tabikat) são perdoados demonstrando assim, a superioridade dos bons. Em contrapartida, não se tem uma sensação de satisfação na história passada no País das Fadas, mas pode-se afirmar que nela várias lições são dadas, como o fato de a vingança nunca ser a melhor solução (capítulo “A Vingança de Bruno”), o que traz à tona o caráter de ensinamento trabalhado por Perrault.

### 3.3 Elementos do Conto de Fadas Artístico

Por meio do que foi exposto, as partes mágicas de *Sílvia e Bruno* talvez possam ser tomadas como contos de fadas. Mas é claro que contos de fadas artísticos, pois não nasceram em meio ao povo, de uma coletividade. Pelo contrário, foram produzidos graças à imaginação e habilidade de um autor cujo nome é mundialmente conhecido. Como visto no capítulo anterior, as criações artísticas são derivações dos contos populares, nas quais alguns elementos recebem maior atenção, ganham mais profundidade, além da possibilidade do autor poder falar sobre a sociedade da sua época, suas ideologias, em meio a situações mágicas e personagens encantados, ou seja, de maneira um tanto quanto camuflada. A seguir, têm-se alguns aspectos do uso peculiar dado por Carroll a alguns elementos do conto de fadas popular.

Enquanto um conto de fadas popular é facilmente classificado como *Maravilhoso*, sabe-se que, com uma produção artística, a classificação quanto ao gênero não é tão imediata. Ao analisar tanto a história passada no País do Exterior quanto a do País das Fadas, no que diz respeito ao gênero ao qual elas pertencem, esbarra-se no fato dessas narrativas estarem entrelaçadas com uma vivida no mundo real. No entanto, ao retirá-las desse contexto, talvez seja possível dizer que elas enquadram-se no *Maravilhoso*. Nelas, todos os acontecimentos insólitos são recebidos com naturalidade pelos personagens. Contudo, o narrador, em alguns momentos, surpreende-se com determinadas situações, o que faz com que o leitor se surpreenda também e no *Maravilhoso*, segundo Todorov (2004), personagens e leitor tem de encarar acontecimentos estranhos como naturais:

(...) — Uma grande jaula! — replicou prontamente o Professor. —  
Tragam-me uma grande jaula — disse pra os bastidores —, com

sólidas barras de aço, e uma porta deslizante que funcione como uma ratoeira! Ninguém tem uma coisa assim?

Não era muito verossímil que alguém tivesse este gênero de coisa consigo; todavia, trouxeram-lhe uma imediatamente; muito estranhamente, havia precisamente uma no corredor. (CARROLL, 1991, 441).

Apesar de o narrador não fazer parte do mundo mágico e por vezes nem ao menos ser visto pelos outros personagens, é preciso ter em mente que ele está lá e que algumas situações o incomodam, porém tantas outras não. Dessa forma, talvez essa parte do romance esteja inserida no *Fantástico-Maravilhoso*, que é quando um acontecimento insólito causa certo incômodo, porém posteriormente é aceito, afinal o narrador não fica preso a essas situações estranhas. Mas, de qualquer modo, continua difícil afirmar categoricamente a qual gênero pertencem as narrativas do País do Exterior e do País das Fadas.

O velho narrador de *Sílvia e Bruno*, Mister Sir, protagoniza um outro aspecto que diferencia a obra dos contos populares. Nestes, os narradores se mantêm somente como simples observadores, sendo assim, estão sempre em terceira pessoa. Já o narrador do romance de Carroll, além de contar a história, também participa dela. Mas o mais interessante dessa criação carrolliana não é o fato de se tratar de um narrador-personagem, mas é o de ele ser um personagem e não ser visto durante grande parte da história passada no mundo mágico. Assim, ele funciona por vezes como um narrador em terceira pessoa com a diferença de olhar tudo, realmente, de dentro da cena.

Apesar da existência clara de um único narrador, não são raros os momentos da obra em que outros personagens tomam a palavra para contar uma história. Nos capítulos intitulados “O Piquenique de Bruno” e, especialmente, em “Raposinhos” (ambientados no País das Fadas), por exemplo, é Sílvia quem conta uma história, cujo personagem principal chama-se Bruno, que a todo o momento é entrecortada pelas intromissões do verdadeiro Bruno:

Então, quando chegaram ao cimo da colina, Bruno abriu a cesta, e tirou o pão, as maçãs e o leite e comeram e beberam. E quando acabaram o leite e comeram a metade do pão e a metade das maçãs, o cordeiro disse: 'Os meus dedos estão todos pegajosos! Gostava de lavar as mãos.' E o leão disse: 'Bom, vai lá abaixo lavar as mãos ao ribeiro, que nós ficamos à espera!'

— E ele nunca mais voltou! — murmurou-me solenemente Bruno. (CARROLL, 1991, p. 368).

No início dessa passagem é Sílvia quem fala até o momento em que é interrompida pelo comentário, destinado ao narrador, do pequeno Bruno. Durante as partes em que outros personagens pegam para si a função de Mister Sir, ele, normalmente, faz apenas pequenos comentários destinados ao leitor, como o visto anteriormente, ou fala algo destinado ao personagem.

Como é sabido, a forma de apresentação dos personagens é um dos aspectos essenciais de um conto de fadas artístico. Nestes, eles são mais bem descritos, possuem profundidade psicológica. Em *Sílvia e Bruno*, nas narrativas vividas no País do Exterior e no País das Fadas, apesar de serem as duas crianças os personagens mais importantes, é Bruno o mais bem desenvolvido. Por intermédio das descrições do pequeno menino, não há dúvidas do aspecto individualizante que, normalmente, caracteriza um personagem de um conto de fadas artístico. Bruno tem, provavelmente, cinco anos, mas possui opinião sobre tudo, odeia fazer as lições que sua irmã deseja que ele aprenda, é preguiçoso, sente raiva de Sílvia, mas momentos depois se arrepende, tem seu próprio jeito de falar, simples e direto. Bruno desafia a autoridade dos mais velhos. Apesar de muito jovem se impõe e não se prende ao desejo daqueles.

(...)— Não— disse Bruno—, Tinha uma razão muito melhor. Recuperarei o pires porque ele não estava contente!  
 — Não tinha ar disso — disse o Chanceler. — O que é que o levou a pensar assim?  
 — Resmungava com a garganta.  
 — Oh, Bruno! — exclamou Sílvia. — É assim que os gatos mostram que estão contentes.  
 Bruno pareceu perplexo.  
 —Não é uma boa maneira — objectou. — Tu dirias que eu estava contente se fizesse esse barulho com a garganta?  
 — Que criança singular! - murmurou o Chanceler, mas Bruno tinha — o ouvido.  
 —O que quer dizer singular? — perguntou a Sílvia.  
 —Quer dizer um só, e plural quer dizer dois ou três.  
 —Nesse caso estou por ser uma criança singular! — disse energeticamente Bruno. — Seria horrível ser duas ou três crianças! Talvez nem quisessem brincar comigo! (...). (CARROLL, 1991, p. 426 e 427).

Bruno é um personagem repleto de particularidades como uma pessoa comum. Aliás, pelos apontamentos de Carroll (1991), é possível pensar que ele queria justamente aproximar as fadas dos seres humanos, mostrando que aquelas podem ser muito mais parecidas com estes do que se costuma imaginar. Talvez seja por isso que, primeiramente, o autor apresenta as crianças como pessoas normais, mas já evidencia

suas personalidades, e só posteriormente as transforma em fadas, porém, mesmo como seres mágicos, as faz continuar a ser exatamente as mesmas, com seus defeitos e qualidades, não as torna perfeitas.

O aspecto do romance que mais foge aos padrões dos contos de fadas populares é a ausência de nitidez. O leitor de *Sílvia e Bruno* tem de permanecer atento durante toda a narrativa para conseguir entendê-la e mesmo assim, ao final da leitura, permanece sem compreender diversas situações. Um dos eventos menos claros é a busca das crianças pelo Governador. Ao entrarem no País das Fadas, elas parecem esquecer o pai. Nunca o mencionam – algumas vezes falam do País do Exterior, mas nada sobre o pai. É como se em nenhum momento estivessem interessados em estar ao lado dele, o que contradiz suas atitudes anteriores. A volta de Sílvia e Bruno para o País do Exterior tampouco é bem retratada. Sem que nenhuma informação seja previamente dada, de repente, as crianças estão de volta a sua antiga casa, recebendo as boas-vindas do Professor. Dessa maneira, o leitor fica sem saber o porquê do retorno das crianças e precisa preencher as lacunas do texto com a sua própria imaginação – atitude a qual é repetida em diversas partes do livro. Assim, como poucas páginas adiante o Governador volta do País das Fadas, pode-se pensar que as crianças já sabiam ou sentiam que isso aconteceria e desejavam estar com o pai no momento em que todos os problemas fossem resolvidos.

### **3.4 O Conto de Fadas no Romance de Amor**

Em *Sílvia e Bruno*, segundo Jean Gattégno (1972), o segmento vivido no mundo real associa-se a um romance de amor tradicional. Com tal aproximação, aparentemente, o crítico francês exclui a possibilidade dessa parte da história poder também ser comparada a um conto de fadas.

É certo que, se acaso a narrativa transcorrida em Elveston pudesse ser retirada do todo da obra e expurgada dos elementos mágicos, de fato, constituiria um romance de amor, com a simples demonstração de um triângulo amoroso comum, no qual o cavalheiro mais romântico consegue ficar com a dama. No entanto, se a magia fosse subtraída, parte importante da história de amor se perderia. São justamente Sílvia e Bruno que, durante um passeio com Mister Sir, no mundo real, fazem com que Muriel

e Arthur se encontrem em uma praia e, a partir daí, a história de amor deles, efetivamente, começa:

(...) Quanto tempo teria esta cena humilhante, se tivesse sido só eu a tentar influenciá-lo, eis o que é impossível dizer; porque neste momento Sílvia, graças a uma hábil decisão digna de Napoleão em pessoa, tomou em mão as coisas.

—Tu vais conduzi-la por aqui — disse a Bruno. — E eu vou dirigi-lo para o mar!

Agarrou na bengala que Arthur usava e puxou-a devagarinho. Ele estava totalmente inconsciente de que uma outra vontade além da sua animava a bengala e parecia pensar que esta tomara uma posição horizontal unicamente porque ele estava a mostra qualquer coisa (...).

Entretanto, Bruno correra atrás de Lady Muriel e, com abundantes saltinhos e gritos (gritos inaudíveis, exceto para Sílvia e para mim), tal como se conduzisse um carneiro, conseguira fazer com que ela se voltasse e caminhasse na nossa direção, com olhos os modestamente pregados no chão.

A vitória pertencia-nos! E porque era evidente que os namorados, assim impelidos um para o outro, deveriam encontrar-se no minuto seguinte, virei e continuei a caminhar, esperando que Sílvia e Bruno seguissem meu exemplo (...). (CARROLL, 1991, p. 279).

Assim, se toda a magia fosse retirada da parte real, algo novo teria de ser criado para que o casal se aproximasse, porém ter-se-ia uma outra história, não a criada por Lewis Carroll.

Não há dúvidas de que essa parte do livro possua traços muito realistas. Sabe-se, por exemplo, através de comentários de Mister Sir, que, do início da história até suas páginas finais, passou-se um ano. Devido à epidemia retratada pode-se inclusive pensar que a narrativa se dá em 1848 (ano em que a Inglaterra vitoriana sofreu com uma forte epidemia de cólera responsável pela morte de mais de 14 mil pessoas). Além disso, em diversas passagens, Carroll faz um retrato da época ao colocar na boca de seus personagens falas sobre economia, religião, política e costumes, como os casamentos e as Luas-de-Mel. Em contrapartida, diversos outros momentos são permeados pela magia da outra fração do enredo.

Um dos mais evidentes elementos mágicos na parte real da história é a própria presença de Sílvia e Bruno. É a partir da segunda parte do romance que as fadas começam a passear pelo mundo real, transmutadas em crianças humanas. Durante suas visitas, algo de diferente sempre acontece: uma cauda de cachorro aparece passeando pelo campo (Sílvia, com auxílio do medalhão mágico, pode deixar animais e pessoas invisíveis, e nesse episódio não terminou de transformar o rei dos cães), Sílvia canta e

as pessoas ficam como que enfeitiçadas, as crianças desaparecem de repente e deixam só suas roupas – que mais tarde também somem sem deixar vestígio-, flores raríssimas na Inglaterra são encontradas em um dia e no outro não existem mais.

Contudo, os acontecimentos insólitos não estão somente intimamente relacionados às crianças. No capítulo “Um relógio do País do Exterior”, o narrador resolve testar um vira-tempo<sup>12</sup> que o Professor havia lhe emprestado. Assim, adentra à casa de uma família e a assiste tudo que se deu anteriormente a sua entrada, faz o tempo voltar para que um leiteiro não sofra um acidente de bicicleta. Porém acaba por descobrir que tal aparelho, que a princípio lhe parece ser a solução para os erros cometidos, todavia não detém a capacidade de mudar o que já aconteceu, só torna possível reviver as situações:

'O enganador relógio mágico!' pensei, quando deixei a cidadezinha e tomei o caminho do mar a fim de voltar para casa. 'O bem que julgava poder fazer desvaneceu-se como um sonho; só o mal, neste mundo molesto, é a única realidade durável'. (CARROLL, 1991, p. 216).

Segundo o crítico João Costa (1991), tal objeto mágico é uma invenção do próprio Carroll, no entanto, *Sílvia e Bruno* não contém apenas artefatos mágicos criados pelo autor, existem também aqueles que provavelmente foram retirados dos contos populares, como a bolsa de Fortunatus. Tal objeto provavelmente apareceu pela primeira vez em um conto chamado *Fortunatus*, oriundo da cultura popular e publicado no início do século XVI, na Europa, e já foi utilizado em outras obras como: o conto artístico de Chamisso, *A História Maravilhosa de Peter Schlemihl* (1814). No entanto, em seu livro, Carroll não mostra a Bolsa de Fortunatus como um objeto que proporciona efetivamente fortuna eterna ao seu proprietário. Mein Herr, que é quem fala sobre o assunto, ensina Lady Muriel a fazer uma bolsa de Fortunatus com a união de três lenços e explica como essa funciona, de maneira realista:

— Mas por que é que se chama a “Bolsa de Fortunatus”, Mein Herr?(...)

— Não está a ver, minha menina, ou deveria dizer minha senhora? Tudo que está no interior da bolsa está no exterior; e tudo o que está no exterior está no interior. Assim, possui toda a fortuna do mundo nesta bolsinha! (CARROLL, 1991, p. 304).

---

<sup>12</sup> É interessante atentar para o fato de o vira tempo utilizado por Lewis Carroll em sua história ter sido, mais de um século depois da publicação de *Sílvia e Bruno*, usado por uma outra autora inglesa, J.K. Rowling, na famosa saga *Harry Potter*.

Quanto ao gênero, novamente é preciso dizer que a classificação é difícil, principalmente porque nem todas as situações da fração real da obra se dão ao redor de acontecimentos mágicos. Grande parte delas é realista, o que a classifica, de fato, como Gattégno (1972) afirmou, de romance de amor. Porém, ao tomar como referência alguns momentos protagonizados pelo narrador no mundo real, poderia se dizer que esses são, em princípio, *fantásticos*, pois Mister Sir não consegue entender se sonha com as crianças-fadas ou se elas, de fato, existem:

(...) Faltavam-me os amigos encantadores que deixara em Elveston, a calorosa comunicação de ideias, a simpatia que nos davam a impressão de uma realidade nova, resplandecente; e, acima de tudo, talvez, a companhia dos entes feéricos – ou crianças sonhadas, porque eu ainda não tinha resolvido o problema de saber o que elas eram ou quem elas eram – cuja meiguice jovial ornara a minha vida com um mágico esplendor. (CARROLL, 1991, p.255).

Posteriormente, no capítulo “Um duo Feérico”, aparentemente a dúvida que faz viver o fantástico se dissipa. O narrador, em uma conversa com Lady Muriel, que estava desconfiada da origem de Sílvia e Bruno, ao falar sobre suas experiências com as crianças-fadas, parece assumir que elas realmente existem. O texto entra, assim, no terreno do *maravilhoso*:

(...) — Mas o senhor não dá razões para não negar. Tem-nas mais positivas, não tem?  
— Ora bem, sim — disse eu, sentindo que podia falar agora com toda a segurança. E não teria podido encontrar um melhor sítio nem uma melhor hora para dizê-lo. — Vi-as e neste bosque. (CARROLL, 1991, p. 400).

Se o enredo passado em Elveston for comparado à divisão dos contos de fadas artísticos feita por Hugo Moser, talvez se possa dizer que ele se enquadra na terceira categoria, chamada pelo crítico de *narrativas maravilhosas*. Isso porque, há na história uma grande quantidade de elementos realistas e uma tensão entre os aspectos naturais e mágicos. Apesar disso, não se pode dizer com toda a certeza que se trata, realmente, de um conto de fadas. No entanto, por meio de tudo que foi exposto, há que se pensar novamente se toda a trama passada no mundo real constitui, de fato, somente um romance de amor, ou se existe nela algo além.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

De um lado, uma profusão de materiais a serem lidos, compreendidos, escolhidos cuidadosamente para que os pensamentos não parecessem díspares e se encaixassem no que se desejava mostrar; do outro, um vazio bibliográfico quase completo, apenas uma prateleira com alguns prefácios e algumas ideias. Assim foi tentar traçar um paralelo entre uma obra tão pouco conhecida e estudada como *Sílvia e Bruno* e os contos de fadas, tão amplamente analisados por conceituados críticos literários, folcloristas e psicólogos. Mas apesar das dificuldades, *O Era uma vez em Sílvia e Bruno* constituiu uma tarefa instigante.

Nas páginas anteriores, viu-se que as narrativas de *Sílvia e Bruno* passadas no mundo mágico podem ser consideradas, pela sua estrutura e outros elementos, um conto de fadas e que a trama vivida em Elveston, se não o é, tampouco se trata de um simples romance de amor. Porém, até o presente momento, muitas vezes, o livro de Carroll foi lido como que por um biólogo, dissecando-o, dissociando suas partes e tomando-as separadamente. No entanto, em *Sílvia e Bruno* essas não estão dissociadas, não só devido à forma de construção textual, mas também pelo próprio enredo. De alguma maneira, essas frações se complementam e formam um todo, mesmo que, por vezes, não seja fácil enxergá-lo.

Sendo assim, por meio das análises feitas nos tópicos anteriores, talvez seja possível dizer que o romance *Sílvia e Bruno* constitui, de fato, um conto de fadas, pois: seus capítulos, tanto no mundo mágico quanto no real – mesmo que nesse em escala menor-, são permeados por magia, existem objetos e seres mágicos, como as fadas – que estão presentes em ambos os mundos, apesar de, no mundo real, as crianças aparecerem como humanas, elas continuam a ser fadas –, o leitor tem contato com o desenrolar dos destinos dos personagens, há a sensação de satisfação ao término da história - afinal todo o mal e as tristezas são vencidos, tanto em Elveston quanto no País do Exterior. Dessa forma, responde-se a pergunta que originou esse trabalho.

Contudo, é preciso enfatizar que *Sílvia e Bruno* mostra-se como um conto de fadas moderno cujas estruturas artísticas foram levadas a um possível clímax. Assim, se um conto de fadas artístico não tem como obrigação ser nítido, Carroll deixou situações em aberto, porquês sem respostas, fez, com ausência total de medo, o uso do “de repente”, sem explicações precedentes ou posteriores; se um conto moderno pode

conter uma história secundária dentro da principal, em *Sílvia e Bruno*, Carroll não só criou duas narrativas em um mesmo livro, mas as entrelaçou de tal forma que uma ação começa em um mundo e termina no outro antes mesmo que o leitor se dê conta do que está acontecendo. Talvez isso, simplesmente, signifique dizer que o autor inglês não fez nada mais do que inserir o seu clássico nonsense em seu conto de fadas. Nas palavras do próprio narrador “Saltamos depressa para o meio do nonsense” (p. 203).

Apesar da comparação do romance de Carroll com os contos de fadas ter sido o cerne desse trabalho, pode-se afirmar que esse não é o único caminho de estudo ao qual a obra dá acesso. Existe em *Sílvia e Bruno* uma diversidade de temas que têm direito a receber atenção. A própria maneira como foi escrito, sua complexa estrutura textual, a questão do espelhamento, poderiam originar pesquisas muito ricas. Além disso, as páginas do livro em questão contêm um vasto material sobre a própria história da Inglaterra. De acordo com Morton N. Cohen:

Se os livros de *Sílvia e Bruno* não são emocionantes histórias de aventuras para jovens nem romances de leitura fácil para o leitor maduro, seu valor reside em outro âmbito, que não deve ser menosprezado. Eles levantam uma série de questões que intrigam a classe pensante vitoriana, como, por exemplo, o dilema entre ciência e fé proposto por Charles Lyell, Robert Chambers e Darwin. Tratam, ademais, de uma miríade de outros assuntos que despertavam interesse na época, refletindo a mentalidade vitoriana e suas crises (COHEN, 1998, p. 526).

Por mais difícil que seja a leitura de *Sílvia e Bruno*, não são raros os momentos de prazer, de aprendizagem, de reflexão. Esse romance que nasceu eclipsado pelas *Alices* e permanece até hoje no fundo das estantes, representa um desafio que merece ser enfrentado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRESEN, Hans Christian. *A Pequena Sereia*. In: Contos de Fadas. [Tradução: MARIA Luiza X. de A. Borges]. – Rio de Janeiro: Zahar, 2010.p. 209-246.
- CARPEAUX, Otto Maria. *O Romantismo*. In: Literatura Alemã. 2. ed. - São Paulo: Nova Alexandria, 1994. p. 106-136.
- CARROLL, Lewis. *The Penguin Complete Lewis Carroll*. 4. ed. - England: Penguin Books Ltd, 1984.
- CARROLL, Lewis. *Algumas Aventuras de Sílvia e Bruno*. [Tradução e Introdução: Sérgio Medeiros]. - São Paulo: Iluminuras, 1997.
- CARROLL, Lewis. *Sylvie e Bruno*. [Tradução e Prefácio: João Costa]. - Lisboa: Livros do Brasil, S.A., 1991.
- CARROLL, Lewis. *Sylvie et Bruno*. [Prefácio: Jean Gattégno] [Tradução: Fanny Deleuze]. - Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- CARROLL, Lewis. *As Aventuras de Alice*. [Tradução e Organização: Sebastião Uchoa Leite]. 8. ed. – São Paulo: Summus, 1980.
- CHAMISSO, Adelbert von. *A História Maravilhosa de Peter Schlemihl*. [Posfácio: Thomas Mann]. [Tradução: Marcus Vinicius Mazzari]. – São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de Fadas: Símbolos – Mitos – Arquétipos*. 1. ed. - São Paulo: Paulinas, 2008. - (coleção re-significando linguagens).
- COHEN, Morton N. *Lewis Carroll: Uma biografia*. [Tradução: Raffaella de Filippis]. - Rio de Janeiro: Record, 1998.
- CONTOS DE FADAS: de Perrault, Grimm, Andersen e outros. [Apresentação: Ana Maria Machado]. [Tradução: MARIA Luiza X. de A. Borges]. – Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *Fadas no Divã: psicanálise nas histórias infantis*. – Porto Alegre: Artmed, 2006.
- COSTA, João. *Aventura da Imaginação no outro lado da lógica*. In: CARROLL, Lewis. *Sylvie e Bruno*. Lisboa: Livros do Brasil, S.A., 1991.p.7-28.

- GATTÉGNO, Jean. *Sylvie et Bruno ou L'enver et L'endroit*. In: CARROLL, Lewis. *Sylvie et Bruno*. - Paris: Éditions du Seuil, 1972. p. 9-19.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos de fadas*. [Apresentação: Silvia Oberg]. [Tradução: Celso M. Paciornik] – São Paulo: Iluminuras, 2000.
- JOLLES, André. *O Conto*. In: *Formas Simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. [Tradução: Álvaro Cabral]. – São Paulo: Cultrix, 1976. p.181-204.
- LEITE, Sebastião Uchoa. *O que a Tartaruga disse a Lewis Carroll*. In: CARROLL, Lewis. *As Aventuras de Alice*. 8. ed. – São Paulo: Summus, 1980. p.7-31.
- MACHADO, Ana Maria. *Charles Perrault*. In: *Contos de Fadas*. – Rio de Janeiro: Zahar, 2010. p. 18.
- MEDEIROS, Sérgio. *Sonhos e Devaneios de um Doente do Coração*. - São Paulo: Iluminuras, 1997. p.7-22.
- PERRAULT, Charles. *Cinderela ou Sapatinho de Vidro*. In: *Contos de Fadas*. [Tradução: MARIA Luiza X. de A. Borges]. – Rio de Janeiro: Zahar, 2010.p. 19-31.
- PROPP, Vladimir I. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. [Organização e Prefácio: Boris Schnaiderman]. [Tradução: Jasna Paravich Sarhan]. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- TODOROV, Tzvetan. *A Narrativa Fantástica*. In: *As Estruturas Narrativas*. [Tradução: Leyla Perrone Moisés]. – São Paulo: Perspectiva, 2004. (Debates; 14/ dirigida por J. Guinsburg).
- VOLOBUEF, Karin. *Um Estudo do Conto de Fadas*. *Revista de Letras*, São Paulo, ano 33, n33, p.99-114, 1993.