

**A PRINCESA E O GOBLIN, DE GEORGE MACDONALD:
UMA BREVE ANÁLISE DAS EDIÇÕES**

The princess and the goblin, by George MacDonald: a brief analysis on the editions

Ana Laura de Brum Kury da Silva
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
anabrumk@gmail.com

RESUMO

George MacDonald (1824-1905), escritor escocês do século XIX, é considerado um grande autor de ficção para crianças e adultos em países de língua inglesa. Uma parte significativa de sua importância dentro da literatura é atribuída a sua influência em autores como C.S. Lewis (1898-1963) e J.R.R. Tolkien (1892-1973) a partir de suas obras literárias e não literárias – como ensaios e sermões religiosos. Em *A Princesa e o Goblin*, conto de fadas publicado em 1871, MacDonald explora recursos narrativos incomuns em obras daquela época a partir da figura do próprio narrador e do autor-modelo e leitor-modelo – nomenclaturas utilizadas por Umberto Eco (1994). Observa-se que, embora o manuscrito e as primeiras edições inglesas e americanas de *A princesa e o goblin* apresentem esses recursos, versões recentes suprimem os esses trechos, omitindo explicações e comentários que podem auxiliar na leitura da obra. O destaque que esses componentes possuem no manuscrito do livro reforça o nosso interesse em destacar essa diferença entre as versões de *A princesa e o goblin*.

PALAVRAS-CHAVE: Contos de fadas; autor-modelo; crítica genética.

ABSTRACT

George MacDonald (1824-1905), a Scottish writer from the Nineteenth century, is considered a great writer of children and adult fiction in English speaking countries. A significant part of his importance within literature is attributed to his influence over writers such as C.S. Lewis (1898-1963) and J.R.R. Tolkien (1892-1973) through his literary and non-literary works – essays and religious sermons. In *The princess and the goblin*, a fairy tale published in 1871, MacDonald explores narrative resources that were uncommon at the time through the figures of the narrator himself and the Model Author and Model Reader – names used by Umberto Eco (1994). It can be observed that, even though the manuscript and the first British and American editions of *The princess and the goblin* include those resources, more recent versions suppress the passages, leaving out explanations and comments that can assist the reading. The highlight that these components have in the manuscript of the book reinforces our interest in stressing this difference between the versions of *The princess and the goblin*.

KEYWORDS: Fairy tales; model-author; genetic criticism.

George MacDonald (Aberdeenshire, 1824; Surrey, 1905) foi um autor escocês de grande prestígio literário durante o Período Vitoriano. Sua carreira como escritor começou com objetivo financeiro pois, embora pregasse sermões – MacDonald vinha de uma família calvinista, além de ter frequentado o seminário – e fosse popular com seu público, sua família de esposa e onze filhos (LEWIS, 2001; PARTRIDGE, 2013; REIS, 1973) exigia mais financeiramente do que seu emprego supria. A maneira que encontrou para prover à sua família foi com a literatura. Suas experiências em relação ao que aprendera dentro do Calvinismo foram de grande importância e inspiração para a produção de suas obras, sendo estas dirigidas ao público infantil ou ao público adulto.

Seu primeiro trabalho publicado foi o poema “Within and without” em 1855, seguido de sua primeira obra de ficção, *Phantastes: a faerie romance for men and women*, em 1858. *Phantastes* foi, possivelmente, a obra que impulsionou a carreira literária de MacDonald. Embora apresente um mundo

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

Embora a maior parte do acervo literário de MacDonald seja composto de romances, sermões, ensaios e poemas, sua contribuição literária mais importante – e também a mais conhecida atualmente – são suas obras de fantasia, principalmente aquelas voltadas especialmente para o público infantil, como *The light princess* (1864), *The golden key* (1867), *At the back of the North Wind* (1871) e *The princess and the goblin* (1871), obra cujas diferentes edições serão analisadas neste artigo.

The princess and the goblin narra a história da princesa Irene, que descobre uma tetravó morando em uma das torres de sua casa. Paralelamente à história da menina, também se narra a história de Curdie, um pequeno mineiro que salva a princesa e sua babá de goblins, seres horrorosos que habitavam o mundo subterrâneo. A obra foi publicada pela primeira vez de forma seriada na revista *Good Words for the Young*¹ - da editora escocesa Strahan & Co. –, entre novembro de 1870 e junho de 1871 – época em que George MacDonald foi também editor da revista. Surgiu como livro em 1871 pela mesma editora, a qual já havia publicado outras obras do autor, como *Dealings with the fairies*, de 1867. Uma edição americana foi publicada logo em seguida, em 1872, pela editora J. B. Lippincott & Co.

O reconhecimento e estudo dessas edições é pertinente pois elas apresentam diferenças que alteram a compreensão e interpretação do texto. Neste trabalho será discutida a alteração que nos parece mais valiosa: a supressão dos diálogos entre contador e ouvinte em meio à história principal. A importância desses trechos pode ser observada desde o próprio manuscrito da obra, no qual o escritor assinala que essas partes do texto devem vir distinguidas do restante pelo uso do *itálico* – palavra que aparece ao lado desses trechos (como marcado nas imagens abaixo). Para tanto, será feito primeiramente a análise dos diálogos originais – provenientes do manuscrito² – e mais à frente, serão comparadas as demais versões publicadas.

¹ Inspirada na revista *Good Words*, da mesma editora, *Good Words for the Young* foi publicada pela primeira vez em 1868 e seus vários editores eram também autores de obras para crianças e adultos – como, por exemplo, Hans Christian Andersen (cf. OAKLEY, 2013)

² O manuscrito da obra pode ser encontrado no *site* da cidade natal de George MacDonald, online.aberdeenshire.gov.uk.

IMAGEM 1 – Página do manuscrito (1)

The ~~little~~ Princess and the Goblin
 Chapter 1. ^{Why the princess has a story about her.}
 There was once a little princess, who
 "But, Mr. Editor, why do you always write about princesses?"
 "Because every little girl is a princess."
 "Will you ^{will} make them vain if you tell them that?"
 "Not if they understand what I mean."
 "Then what do you mean?"
 "What do you mean by a princess?"
 "The daughter of a king, or an emperor."
 "Very well; ~~I don't mean any particular princess, for I mean to~~
^{say anything about it, except that she is always in danger of forgetting}
~~say anything about it, except that they are a little bit like the~~
^{her rank} ~~and behaving as if they had grown out of the mud.~~
~~and she looks, and then they say, and then they say, and then they say,~~

IMAGEM 2 – Página do manuscrito (2)

~~king tells them, as if it was the only thing fit for a princess.~~
 "I have seen little princesses, who behaved like the children of
 the poor, and being beggars, ~~and that is why they need~~
 to be told they are princesses. And that is why, when I tell a story of
 this kind, I like to tell it about a princess, ^{then} and can say better what
 I mean ~~when I can then~~ ^{because I can then} ~~and give her every beautiful thing~~
 I want her to have. ^{the}
 "Very well." "Please go on."
 There was once a little princess whose father was king, and a great

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

There was once a little princess who
 "But, Mr. Editor, why do you always write about princesses?"
 "Because every little girl is a princess."
 "You will make them vain if you tell them that."
 "Not if they understand what I mean."
 "Then what do you mean?"
 "What do you mean by a princess?"
 "The daughter of a king."
 "Very well, then every little girl is a princess, and there would be no need to say anything about it, except that she is always in danger of forgetting her rank, and behaving as if she had grown out of the mud."

I have seen little princesses behave like the children of thieves and lying beggars, and that is why they need to be told they are princesses. And that is why, when I tell a story of this kind, I like to tell it about a princess. Then I can say better what I mean, because I can then give her every beautiful thing I want her to have.”
 “Please go on”. (MACDONALD)³

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

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

De acordo com Eco, autor empírico é aquele que escreve a obra. No nosso caso, ele é George MacDonald, uma pessoa real, de carne e osso. Da mesma forma, o leitor empírico é o leitor de carne e osso que lê o que George MacDonald escreveu, como o leitor da revista ou como o da primeira edição de 1872, ou como eu e você que lemos a narrativa em tradução ou no original. Autor-modelo e leitor-modelo, por sua vez, são entidades abstratas que se relacionam apenas dentro do universo da escrita⁴. Podemos relacionar a ideia de Eco sobre o leitor-modelo com a de Vincent Jouve, para o qual o leitor-modelo é, “antes de mais nada [...] uma figura virtual: o destinatário implícito para quem o discurso se dirige” (JOUVE, 2002, p. 37). Da mesma forma, o autor-modelo de Eco foi descrito por *Dedalus* (alter ego de James Joyce transformado em personagem) “como o Deus da criação [e] permanece dentro ou atrás ou além ou acima de sua obra, invisível, refinado, fora da existência” (JOYCE, apud ECO, 1994, p. 21).

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

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

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

³ Esta e demais transcrições da obra *The princess and the goblin* presentes neste artigo foram feitas por mim.

⁴ Os conceitos de autor e leitor-modelos não são exclusivos de textos literários, mas também de textos técnicos, científicos, jornalísticos etc.

e leitor-modelo que abrangem essas duas narrativas: a de dentro do conto de fadas e a externa a ele.

Dessa maneira, o mecanismo *autor-modelo* conceituado por Eco como uma “estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo” (ECO, 1994, p. 21), e o *leitor-modelo* conceituado por Pugliatti como um elemento que “nasce com o texto, sendo o sustentáculo de sua estratégia de interpretação” (PUGLIATTI, apud ECO, 1994, p. 22) transcendem à condição de estratégias narrativas e ganham contornos de personagens em *A princesa e o goblin* quando MacDonald os personifica, tornando-os semelhantes a personagens que se relacionam dentro do texto a partir de uma situação narrativa oral. O autor-modelo é representado pelo sr. Editor enquanto o leitor-modelo é convertido em interlocutor, e ambos interagem de forma explícita em poucos momentos da narrativa, simulando estratégias de leitura plausíveis, verossímeis.

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

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

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

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

atribuindo-lhe sua própria compreensão.

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

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

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

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

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

O Sr. Editor corrige a associação feita pelo narratário, explicando que não há razão para que conte uma história que “todas as crianças decentemente educadas já conhecem”. Ao dizer isso, o Editor está explicitando para os leitores empíricos duas coisas: o leitor-modelo é uma criança⁵ e essa criança conhece um clássico dos contos de fadas. Além disso, ele também esclarece que, diferentemente da “Bela Adormecida”, a história que ele conta é um *conto de goblins* e não de *fadas*. Como veremos adiante, porém, embora não haja fadas na história, há sim uma entidade mágica. Podemos supor que o autor-modelo considere sua história como um conto de goblins pois são eles que fazem a trama acontecer, causando o problema, a complicação da narrativa.

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

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

⁵ Sobre isso, voltaremos mais adiante.

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

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

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

“But we want to know more about them.”

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

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

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

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

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

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

Mesmo que essas conversas entre autor-modelo e leitor-modelo presentes no manuscrito e na primeira edição de *A princesa e o goblin* sejam parte integrante da obra, elas não são reproduzidas fielmente nas edições impressas. Na 1ª edição, houve alterações sutis com relação ao manuscrito. Mas em edições subsequentes houve alterações mais importantes, chegando até à supressão dessas conversas. Na publicação feita pela Blackie & Sons, de 1911 – e acredita-se que na de 1900 também – e também na edição brasileira, esses diálogos não existem. No primeiro capítulo da narrativa, o narrador prossegue com a história sem que ninguém o interrompa e apresentando diretamente a personagem título, enquanto que a ausência da segunda interrupção do narratário – no momento em que Irene encontra sua avó pela primeira vez – omite do leitor a suposição do leitor-modelo sobre quem poderia ser a mulher que fiava dentro do quarto. Sem a intervenção do narratário, não sabemos que o Sr. Editor está lendo ou contando oralmente uma história para crianças – que conhecem as histórias de Perrault – e muito menos que elas estão impacientes com o ritmo da leitura. Essa versão também não permite que o leitor se pergunte por que o autor-modelo considera essa história como de goblins e não de fadas. Houve, portanto, uma simplificação e perda da complexidade estrutural da narrativa.

Por último, o terceiro diálogo – o qual explicita um número plural de ouvintes e que alega que histórias não têm fim – é substituído pela frase “O restante da história de *A princesa e Curdie* será

guardada para um próximo volume”⁶. Enquanto o Editor apenas *sugere*, no manuscrito e em algumas edições, que haverá uma continuação para a história dos protagonistas, nessa edição de 1911 há essa certeza, inclusive por trazer o nome do livro, *The princess and Curdie* – publicado em 1882 – em itálico. No original, o nome aparece como um *prelúdio* a partir do desejo do narratário em ouvir mais sobre “a princesa e Curdie”. Muitas edições mais recentes adotam a versão da Blackie & Sons, como a da *Puffin Classics* (2016), versão jovem da *Penguin Random House*.

Entretanto, a publicação original feita pela *J. B. Lippincott & Co*, assim como suas reedições, e a de 1920 pela *David McKay Company* reproduzem esses diálogos, mas com algumas diferenças. Aquela que chama maior atenção é a maneira com que o interlocutor se refere ao Sr. Editor (*Mr. Editor* no original): esse vocativo é algumas vezes substituído por Sr. Autor (*Mr. Author*).

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

A escolha do interlocutor em usar “author” e “editor” para a mesma pessoa pode parecer confusa aos falantes de português brasileiro pois, no Brasil, *editor* é aquele que publica as obras e *organizador* é aquele que seleciona, supervisiona e revisa os originais. Em inglês, entretanto, o profissional que faz as publicações é o *publisher*, enquanto aquele que seleciona, supervisiona e edita é o *editor* (ARAÚJO, 1986). “Author” e “editor” – ou autor e organizador – poderiam ser, então, a mesma pessoa, ou seja, aquele que escreve o livro e aquele que o organiza antes de enviá-lo ao editor, isto é, ao *publisher*. Ao lembrarmos que a primeira versão de *A princess e o goblin* foi publicada de maneira seriada em uma revista que o próprio MacDonald organizava, podemos dizer que o uso intercambiável de “autor” e “editor” pelo interlocutor não indica um equívoco, pois o autor-modelo a quem ele interrompe poderia muito bem ser tanto autor como organizador – como é o caso de MacDonald.

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

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

A identidade infantil do leitor-modelo, seja ele menino ou menina, não exclui outros tipos de leitor, inclusive leitores mais maduros. A sugestão de que adultos poderiam ser esses leitores, entretanto, não é feita a partir de uma conversa entre autor-modelo e leitor-modelo. Por exemplo, quando o interlocutor confessa ao autor na terceira – e última – conversa que os goblins o assustam e

⁶ “The rest of the history of *The princess and Curdie* must be kept for another volume”.

que, por isso, não quer mais ouvir sobre eles, não seria intuitivo supor um adulto teria falado isso. Um exemplo de que a interação entre autor-modelo e leitor-modelo não é exclusiva de *A princesa e o goblin* está numa narrativa contemporânea à de George MacDonald: *As aventuras de Pinóquio* (1883), de Carlo Collodi (1826-1890).

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

Era uma vez...

– Um rei – dirão logo os meus pequenos leitores.

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

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

(COLLODI, 2012, p. 8)

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

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

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

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

Embora as intromissões feitas por esse leitor-modelo não afetem o enredo da obra, esses questionamentos ao autor-modelo, quanto às suas escolhas, à maneira de narrar e ao próprio enredo da narrativa complementam a leitura. Essas interrupções são ricas tanto para uma compreensão mais ampla da história quanto para uma aproximação entre o que o leitor-empírico e o leitor-modelo

pensam. A falta desses momentos – considerados tão importantes que o próprio MacDonald salientou no manuscrito que deveriam estar em itálico – prejudica a experiência completa da leitura, logo novas edições e, possivelmente, uma nova tradução brasileira, deveriam considerar a manutenção desses trechos.

Referências

- ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- COLASSANTI, Marina. *Marina Colasanti e o tempo nos contos de fada*. 2017. (3:09). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DGIjjoyKibE>. Acesso em: fev. de 2019.
- COLLODI, C. *As aventuras de Pinóquio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. W. Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- JOUBE, Vincent. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: Ed. da UNESP, 2002.
- LOUSADA, Eliane Gouvêa.; ROCHA, Suélen Maria (Org.). *Gêneros textuais no ensino e na aprendizagem das línguas: dos estudos teóricos às práticas didáticas*. Curitiba: Appris, 2018
- MACDONALD, George. *The princess and the goblin*. Aberdeenshire Council. Disponível em: <<https://online.aberdeenshire.gov.uk/apps/ebooks/the%20princess%20and%20the%20goblin/index.htm> >. Acesso em: nov. de 2018.
- _____. *The princess and the goblin*. Philadelphia: J.B. Lippincott & Co: 1872. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=e749AAAAAYAAJ&pg=GBS.PP6>. Acesso em: jun. de 2018.
- _____. *The princess and the goblin*. London and Glasgow: Blackie & Son Limited, 1911. Disponível em: <https://archive.org/details/princessgoblin00macd2>. Acesso em: jun. de 2018.
- _____. *At the back of the North Wind*. Philadelphia: David MacKay Publisher, 1919. Disponível em: <https://archive.org/details/atbackofnorthwin00macd>. Acesso em: Nov. de 2018.
- _____. *The princess and the goblin*. Philadelphia: David McKay Publisher, 1920. Disponível em: <https://archive.org/details/princessgoblin00macd>. Acesso em: jun. de 2018.
- PERRAULT, Charles. *Contes en prose et en vers*. Paris: Librairie de la Bibliothèque Nationale, 1886.
- TATAR, Maria (Org.). *Contos de fadas*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. 2º ed. com. e il. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

Recebido em: 30 set. 2020.

Aprovado em: 30 out. 2020.