

OBEDIÊNCIA DISSIMULADA: UMA POSSIBILIDADE DE LEITURA DE “AMELIA AND THE DWARFS”¹

Cleide Antonia Rapucci
Guilherme Magri da Rocha

Resumo: Entre as contribuições da crítica feminista na teoria literária estão a recuperação de escritoras que foram negligenciadas pelo cânone literário e a apresentação de novas leituras e avaliações de sua produção. Em consonância com esses propósitos, este texto busca apresentar ao leitor uma notável escritora infantil pouco conhecida pelo público brasileiro, chamada Juliana Horatia Ewing (1841-1885) e discutir uma de suas obras, o conto “Amelia and the Dwarfs” (1870), sobretudo a partir de seu discurso de duas vozes (GILBERT; GUBAR, 2020): se, superficialmente, a narradora apresenta uma história consonante à moralidade que marcava as histórias infantis da época; numa camada mais profunda, manifesta-se uma protagonista que vence as desventuras através de sua sagacidade e capacidade de dissimulação.

Palavras-chave: Literatura de autoria feminina. Literatura infantil. Personagem feminina.

Abstract: The recovery of women writers who were neglected by the literary canon and the re-readings and re-evaluations of their production are among feminist criticism’s main contributions to literary theory. In line with these purposes, this text seeks to introduce Juliana Horatia Ewing (1841-1885): a notable children’s literature writer who is little known to the Brazilian public, and to discuss her short-story “Amelia and the Dwarfs” (1870), focusing on the double-voiced discourse (GILBERT; GUBAR, 2020): if, on the surface, the narrator presents a story in line with the morality that marked Victorian children’s stories; in a deeper layer, the protagonist overcomes her misfortunes through her sagacity and capacity to feign.

Keywords: Literature by women. Children’s literature. Female character.

1 Pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processos 14/21627-4 e 15/22913-3.

INTRODUÇÃO

Os pesquisadores Nina Auerbach e U.C. Knoepfelmacher concordam que as “[...] escritoras da era vitoriana² consideravam o conto-de-fadas como uma literatura adormecida propriamente dita”³ (1993, p. 11), isso porque havia uma tendência ao realismo em seus textos, que costumam se distanciar da fantasia, relegando-a a um segundo plano, num nível mais profundo de suas narrativas. *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, por exemplo, possui padrões extraídos de contos folclóricos como “Cinderela”, “A Bela Adormecida” e “O Barba Azul”. Essas histórias, de tradição oral, foram consideradas sublitterárias pelos críticos e pelos escritores, ao longo dos anos, até o surgimento da fascinação romântica com o primitivismo, a infância e o folclore dos camponeses. No vitorianismo, esse material foi apropriado por escritores, homens, que assimilaram, em suas produções, contos populares de origem diversa: inglesa, escocesa, escandinava, irlandesa (AUERBACH; KNOEPFLMACHER, 1993).

Ainda conforme os pesquisadores acima mencionados, as mulheres, por sua vez, com receio de serem estereotipadas como fantasistas, voltaram-se ao realismo social, pelo qual

2 Período do reinado da rainha Vitória, no Reino Unido, de junho de 1838 a janeiro de 1901.

3 “[w]omen writers of the Victorian era regarded the fairy tale as a dormant literature of their own”. Todas as traduções são nossas.

pretendiam ser reconhecidas. Por essa razão, se associavam aos contos-de-fadas de maneira mais sutil, como no exemplo mencionado (*Jane Eyre*). Assim, as escritoras se aproximavam da origem mítica feminina dos contos-de-fadas, ao resgatar textos folclóricos conhecidos como ferramenta narrativa ou recriação. Nas palavras de Auerbach e Knoepfmacher: “[...] ao posarem como meras tradutoras ou adaptadoras, elas podem ativar os materiais tradicionais apropriados, sem correr o risco de serem acusadas de terem se entregue a fantasias infantis”⁴ (1993, p. 13). É neste contexto que Juliana Horatia Ewing (1841-1885) publica “*Amelia and the Dwarfs*” [Amelia e os Anões], conto eleito, nesta contribuição, para investigação.

Assim, este artigo tem como propósito discutir as noções de infância a imagem da criança vitoriana no conto “*Amelia and the Dwarfs*”, sobre o qual se faz uma leitura comentada e também seu contexto de produção. Neste texto, a protagonista, uma criança agressiva, sem empatia e que necessita de atenção sobrecomum, é enviada ao mundo fantástico e, nele, é humilhada por anões, que voltam seu inconsciente anárquico contra ela mesma e buscam, dessa forma, reformá-la, tornando-a um ser plenamente sociável. Considerado por U.C. Knoepfmacher como uma “contra-

4 “[...] by posing as mere translators or adapters, they can activate the traditional materials they appropriate without having to risk being accused of indulging in child-like fantasies”.

fantasia” ao *Alice* de Lewis Carroll (1983, p. 25), trata-se de um conto publicado por Juliana Horatia Ewing, importante escritora vitoriana, que influenciou a obra de Rudyard Kipling e E. Nesbit (SIGLER, 2015). Ademais, como comprova Talairach-Vielmas, em harmonia com Knoepfelmacher (1983), “[...] escritoras de contos-de-fadas da década de 1870 revisitaram a fantasia de Carroll para destacar de maneira mais sarcástica e pessimista a construção do ideal feminino”⁵ (2007, p. 67), como é o caso do conto eleito, conforme exploraremos. Justifica-se a eleição dessa escritora, pois, conforme Patricia Demers (1996), ela foi, em diversos aspectos, produto de uma era e de uma comunidade específica, que incluía escritores renomados, como Charlotte Yonge e John Ruskin e ilustradores, como Randolph Caldecott e Gordon Browne. Dessa forma, torna-se uma personagem representativa tanto da literatura infantil vitoriana para as crianças, quanto da expressão de autoria feminina.

Publicado pela primeira vez em 1870, no volume 8.1 (Fevereiro-Março) da revista infantil *Aunt Judy's Magazine* [Revista da Tia Judy], “Amelia and the Dwarfs” foi, em 1871⁶,

5 “[...] fairy-tale women writers of the 1870s revisited Carroll’s fantasy to highlight more sarcastically and more pessimistically the construction of the feminine ideal”.

6 Esta informação foi retirada de Gatty (1885). Entretanto, conseguimos encontrar um exemplar, deste mesmo livro, também de 1871, publicado pela Society for Promoting Christian Knowledge. Tanto Sigler (2015), quando Talairach-Vielmas (2007) atribuem a publicação, erroneamente, ao ano de 1870.

reunido na coletânea *The Brownies, and other Tales* [Os *Brownies*⁷ e outros Contos], de Juliana H. Ewing, impressa pela editora inglesa Bell & Daldy⁸. Trata-se de um texto cujas últimas publicações, desconsiderando as edições das editoras que hoje fabricam exemplares a pedido de seus leitores, aconteceram em dois volumes acadêmicos: *Forbidden Journeys: Fairy Tales and Fantasies by Victorian Women Writers* (1993), organizado por U. C Knoepfmacher e Nina Auerbach e *Alternative Alices: Visions and Revisions of Lewis Carroll's Alice Books* (1997), de Carolyn Sigler.

JULIANA EWING: UMA BREVE APRESENTAÇÃO

Embora Juliana Horatia Ewing tenha sido uma escritora bastante profícua no século XIX, sua obra não resistiu ao século posterior, o que a relegou a um ostracismo que acometeu diversas escritoras dessa mesma época, omitidas da história da literatura. Essa lacuna tem sido preenchida graças a projetos como o *Victorian Women Writers Project* (Projeto de Autoras Vitorianas), da Universidade de Indiana, que desde 1995 se compromete com a divulgação de autoras inglesas menos conhecidas. Há um único trabalho acadêmico, publicado no Brasil, que trata de Ewing: “As Alices alternativas de Christina Rossetti, Jean

7 “Brownie” é uma figura folclórica do Reino Unido. Trata-se de um espírito benevolente.

8 A editora, originalmente, chamava-se George Bell & Sons e funcionou de 1839 a 1986.

Ingelow e Juliana Horatia Ewing” (2017), defendida por Guilherme Magri da Rocha, que buscou apresentar uma possibilidade de leitura das obras *Mopsa the Fairy* [Mopsa, a Fada] (1869), “Amelia and the Dwarfs” (1870) e *Speaking Likenesses* [Falando sobre Semelhanças] (1874), escritas, respectivamente, por Jean Ingelow, Juliana Horatia Ewing e Christina Rossetti, feita a partir de um cotejo entre esses textos e seu hipotexto em comum: *Alice’s Adventures in Wonderland* [As Aventuras de Alice no País das Maravilhas] (1865), de Lewis Carroll. Tendo em vista este contexto e partindo do pressuposto de que parte do trabalho da crítica feminista é redescobrir escritoras e suas obras, devemos apresentar a autora e seu contexto de produção.

Ewing⁹ é a segunda de dez filhos (KNOEPLMACHER, 1983) do reverendo Alfred Gatty com a escritora Margaret (Scott) Gatty. Apesar do anglicanismo, “[...] ela não escreveu sermões, seus personagens infantis não experimentaram conversões repentinas ou transformaram os mais velhos”¹⁰ (AVERY, 1996, p. 47). Quando discute a tradição de autoria feminina, Ellen Moers (1976) percebe que poucas autoras

9 Seus textos pessoais e não-ficcionais foram publicados em dois volumes: *Leaves from Juliana Horatia Ewing’s “Canada Home”* [Folhas do Lar Canadense de Juliana Horatia Ewing] (1896) e *Canada Home: Juliana Ewing’s Fredericton Letters* [Lar Canadense: as Cartas de Juliana Ewing Enviadas de Fredericton] (1983), organizadas, respectivamente, por Elizabeth S. Tucker e Margaret Howard Blom e Thomas E. Blom.

10 “[...] she did not write sermons, her children did not experience sudden conversions, or reform their elders”.

notáveis, inglesas e estadunidenses, nos séculos XVIII e XIX, foram mães. A maioria delas era virgem e solteira. Ewing não teve filhos, mas casou-se com um militar, Alexander Ewing. Tendo em vista esse contexto, seus textos apresentavam um “[...] conhecimento em primeira mão e carinho pelos militares; a vida em um bangalô, as mudanças frequentes de uma estação para outra e os esforços contínuos para embelezar novos ambientes e criar um jardim no qual elementos de sua experiência refletiam em seus textos”¹¹ (DEMERS, 1996, p. 92).

Embora o livro de Gillian Avery seja um dos únicos textos biográficos em que Ewing não divide o protagonismo com Margaret Gatty, a primeira frase do volume é a seguinte: “[a] história de Juliana Horatia Ewing deve começar com a história de sua mãe, pois, fora dos escritos de sua mãe, que os seus se desenvolveram”¹² (1996, p. 9). Assim, devemos compreender a escrita de Ewing como parte de uma tradição familiar cujas motivações não eram somente artísticas mas, também, financeiras e particulares. Mãe e filhas (não apenas Ewing) criaram uma pequena comunidade literária, embora apenas Margarett Gatty e Juliana Ewing escrevessem para

11 “[...] firsthand knowledge and real affection about the military; life in a camp bungalow, the frequency of moves from one station to another, and the continuing efforts to beautify new surroundings and create a garden where elements of her experience reflected in her writing”.

12 “[t]he history of Juliana Horatia Ewing must begin with the history of her mother, for out of her mother’s writing developed the daughter’s”.

crianças. Ademais, a produção da mãe de Gatty também tinha leitores ilustres, como a Rainha Vitória, o primeiro-ministro William Ewart Gladstone e Lord Tennyson, de quem a escritora se tornaria próxima. Muito do dinheiro de Margaret Gatty era investido na educação dos filhos homens e, por isso, ela aceitou, em 1866, a proposta de George Bell e passou a editar uma revista para crianças, a já mencionada *Aunt Judy's Magazine*.

Gatty influenciou Ewing a escrever para crianças e a encorajou a publicar seus textos. Seus três primeiros contos foram publicados em 1861, na *Monthly Packet*, pois sua mãe era próxima de Charlotte Yonge, que comandava a publicação. São eles: “A Bit of Green” [Um Pouco de Verde], “The Blackbird’s Nest” [O Ninho do Melro-Preto] e “Melchior’s Dream” [O Sonho de Melchior]. Esses contos também foram publicados, acompanhados de dois outros, em formato livro, na coletânea *Melchior’s Dreams and Other Tales* [O Sonho de Melchior e Outros Contos], em 1862. Ewing também contribuiu com a revista da mãe, com uma diversidade de contos. Gatty editou a *Aunt Judy's Magazine* até sua morte, em 1873. Depois, Ewing assumiu tal função com sua irmã, Horatia Eden e a revista foi publicada até 1885. Ela contou com importantes contribuintes, como Lewis

Carroll, que publicou, em 1867, os textos “Fairy Sylvie” [Sílvia Fada] e “Bruno’s Revenge” [A Vingança de Bruno], excertos do que viria a se tornar seu último romance, *Sylvie and Bruno* [Sílvia e Bruno] (1889) (DRAIN, 2007). Entre 1867 e 1876, 29 histórias de Hans Andersen foram publicadas na *Aunt Judy’s Magazine*, além de dois artigos sobre ele (BAILEY, 1979).

Por conta do emprego do marido, Ewing se mudava muito. Entretanto, sua saúde começou a se deteriorar muito rápido, o que não permitiu que ela o acompanhasse para Malta, nem para o Sri Lanka. Ela faleceu em 1885, com apenas 43 anos. Patricia Demers afirma que, ao contrário de muitas escritoras da época, Ewing escrevia exclusivamente para crianças. Além disso, a autora é uma contadora de histórias por excelência, tendo abordado uma diversidade de temas da vida dos pequenos vitorianos, que iam desde o berçário às salas de aula: “[...] ela tendia a favorecer os personagens centrais pensativos, de inclinação estética, tratáveis, mas de alto astral, que gostam de jardinagem, animais e aventura”¹³ (1996, p. 92).

Ainda conforme a pesquisadora, Ewing hoje, provavelmente, é conhecida apenas pelos vitorianistas e pesquisadores de literatura infanto-juvenil. F.J. Havey Darton,

13 “[...] she tended to favor the pensive, aesthetically inclined, tractable, but high-spirited central characters, who enjoy gardening, animals, and adventure”.

em sua pesquisa pioneira sobre a literatura infantil numa perspectiva histórica, observa, já em 1982, que o apelo da escritora foi bastante restrito ao seu período de produção. Isso pode justificar a baixa quantidade de publicações de seus trabalhos nos séculos XX e XXI e, também, o pouco interesse acadêmico por ela e por sua produção (ROCHA, 2017). Não quer dizer, entretanto, que sua influência tenha sido inexistente. Pois, como esboça Demers (1996), há elementos ewinguanos nas obras de Rudyard Kipling, E. Nesbit e Louisa Molesworth.

Em consonância com Jessi Snider, acreditamos que as últimas décadas foram bastante importantes para a recuperação de escritoras do século XIX, sobretudo as não-canônicas, e para releituras de obras que, porventura, entraram em ostracismo ao longo do tempo. Ademais, compreendemos que os estudos feministas e de gênero como categoria de análise possibilitaram a expansão de um cânone literário até então bastante monolítico, na medida em que um grupo maior de escritoras e obras foram sendo redescobertas e passaram a fazer parte de antologias e arquivos literários. Dessa forma, em harmonia com a estudiosa, acreditamos que “a inclusão de outras vozes [no cânone] resulta num corpo mais abrangente de obras,

produzindo uma recém-diversificada estética, que confunde e diferencia a nossa compreensão da literatura”¹⁴ (2009, p. 33).

AMELIA AND THE DWARFS: UMA HISTÓRIA CONTADA DE GERAÇÃO EM GERAÇÃO

“Amelia and the Dwarfs” é dividido em seis partes: uma introdução não titulada, “Amelia”, “Under the Haycocks” [Debaixo das Pilhas de Feno], “By Moonlight” [Á Luz do Luar], “At Home Again” [Em Casa Novamente] e uma espécie de posfácio, também sem título. Essa divisão é bastante importante, pois fragmenta o conto em módulos de leitura, operantes numa relação causa-consequência: “Amelia” apresenta um apanhado de ocasiões em que a menina foi mal criada; “Under the Haycocks” corresponde ao processo de “reforma” da personagem: no mundo dos anões, ela deve cumprir uma série de tarefas; e “By the Moonlight”, por sua vez, traz a garota de volta ao mundo real, teoricamente transformada numa criança com os requintes que idealizavam a criança vitoriana.

A introdução do texto se trata de um depoimento da narradora, que contará as aventuras de Amelia. Na condição de personagem de sua própria história, ela afirma que se trata de um conto de autoria desconhecida, que chegou até

14 “The inclusion of other voices features a more comprehensive body of writings, producing a newly diverse aesthetic that complicates and nuances our understanding of literature”.

ela através de sua madrinha, para quem “[...] uma história sem moral era como uma noz sem semente: não valia a pena quebrar”¹⁵ (EWING, Kindle). A genealogia dessa história se inicia com a bisavó dessa madrinha, que sabia bastante sobre fadas, pois ela “[...] vira uma fada desfilar numa véspera de Roodmas¹⁶, e ela própria se lembrava de um vaso de cobre, de formato estranho, que havia sido deixado pelos elfos, em alguma ocasião, em uma antiga fazenda entre as colinas¹⁷” (EWING, Kindle). Assim, a eleição da história é devidamente justificada: ela tem valor, pois tem algo de instrutivo a dizer. Por ser moralizante, deve ser contada. Em carta datada de 19 de abril de 1869, Ewing diz à sua mãe: “[...] todos os ‘contos-de-fadas’ devem ser escritos como se fossem tradições orais tiradas dos lábios de um ‘contador de histórias’. É aqui que os [contos] modernos [...] falham”¹⁸ (2005, p. 182), o que justifica a criação de uma narradora que, inicialmente, na condição de personagem, busca inserir o conto dentro de uma tradição específica e conferir a ele certa veracidade, além de demonstrar o interesse pelo folclore.

15 “[...] a tale without a moral was like a nut without a kernel; not worth the cracking”.

16 Nome cristão para a celebração celta “Beltane”, festa em comemoração ao começo do verão, em que se comemorava a sexualidade humana e a fertilidade.

17 “[...] had seen a fairy rade on a Roodmas Eve, and she herself could remember a copper vessel of a queer shape which had been left by the elves on some occasion at an old farmhouse among the hills”.

18 “[...] all real ‘fairy tales’ should be written as if they were oral traditions taken down from the lips of a ‘story teller’. This is where modern ones [...] fail”.

Em “Little Girls without Their Curls: Female Aggression in Victorian Children’s Literature”, U.C. Knoepfelmacher nos conta que “Amelia and the Dwarfs” foi inspirado no folclore irlandês, mais especificamente, no texto “Wee Meg Barnileg and the Fairies”. Na concepção do autor, ao expandir a história e sua protagonista, “[...] [Ewing] não apenas descreveu a domesticação de uma criança descontrolada e terrível, mas também conseguiu, no processo, derramar alguns dos poderes anárquicos de Meg e de Amelia em adultos vitorianos preguiçosos e ultracivilizados, incapazes de reprimir a hostilidade infantil”¹⁹ (1983, p. 16). Dessa forma, pode-se dizer que o texto pertence ao gênero *Kunstmärchen*, definido por Godinho como um tipo de conto-de-fadas “[...] que não é transmitido oralmente, mas sim pela escrita, não fazendo parte de uma tradição oral. Sendo uma espécie de conto-de-fadas, resulta de uma invenção individual do autor, que tem como base um conto transmitido oralmente” (2009, s.p.).

“TUDO ABAIXO DO SOL PERTENCE AOS HOMENS”: A ATERRORIZANTE AMELIA

No segundo segmento, “Amelia”, somos apresentados à pequena protagonista. Em certa parte da Inglaterra, a menina

19 “[...] she not only depicted the domestication of an unruly enfant terrible, but also managed, in the process, to pour some of Meg-Amelia’s anarchic powers onto priggish and over-civilized Victorian adults incapable of repressing the child’s hostility”.

vive com seus pais, pessoas tranquilas e bem-humoradas, vindas do sul. Deve-se observar que a narradora, neste momento, retoma as palavras de sua madrinha, que define os pais da protagonista como “[...] bastante moles”²⁰ (EWING, Kindle, l. 1475), o que não só coloca essa personagem como autoridade narrativa, como adianta a culpabilidade dos pais na má-criação que caracteriza a criança. Filha única, a menina “[...] tinha uma vontade resoluta e era inteligente, embora fosse apenas uma criança. Ela também tinha um jeito próprio, era bastante singular. [...] Ela era, sem dúvida, a menininha mais cansativa daquele ou de qualquer outro bairro”²¹ (EWING, Kindle, l. 1476-1478), afirmação que sumariza este segmento do texto: Amelia trata os pais e os amigos deles como a própria Rainha de Copas do primeiro livro de *Alice*, que age conforme seu bel prazer.

Em 1997, Carolyn Sigler editou o volume *Alternative Alices: Visions and Revisions of Lewis Carroll's Alice Books*, no qual reuniu hipertextos²² dos livros de *Alice* de Lewis Carroll publicados entre 1869 e 1830. A justificativa desse recorte temporal justifica-se porque ele abarca textos

20 “[...] rather soft”.

21 “[...] had a strong resolute will, and a clever head of her own, though she was but a child. She had a way of her own too, and had it very completely. [...] She was, beyond question, the most tiresome little girl in that or any other neighbourhood”.

22 Hipertextualidade, na compreensão de Gérard Genette (1997), é qualquer relação capaz de unir um texto B (hipertexto) a um texto A, anterior a ele (hipotexto).

que respondem aos volumes de Lewis Carroll de maneira crítica, coerente e criativa. Os textos lançados depois deste período, para a pesquisadora, “[...] tendem simplesmente a fazer referências aos mitos de *Alice* enquanto comentam questões e preocupações distantes do mundo de *Alice*”²³ (1997, p. xi). Ewing, em “*Amelia and the Dwarfs*”, que é um dos textos reunidos por Sigler, recupera Carroll em diferentes instâncias, sobretudo, para parodiá-lo. Aliás, para Auerbach e Knoepfelmacher, autoras como Juliana Ewing, Jean Ingelow e Christina Rossetti evocam Lewis Carroll e Charles Dickens em seus textos de maneira sutil, mas firme ao repudiá-los. Nas palavras deles:

[...] paradoxalmente, o endividamento especial dessas mulheres com Lewis Carroll, que institucionalizou a amoralidade na literatura juvenil, também foi um fardo. Se, por um lado, o sucesso dos livros de *Alice* certificou sonhos femininos e liberou subtextos agressivos para mulheres escritoras, a nostalgia de Carroll, sua resistência ao crescimento feminino e à sexualidade feminina dificilmente inspiraria Ewing, Ingelow e Rossetti ao transportar suas próprias heroínas infantis aos reinos proibidos.²⁴ (1993, p. 6)

23 “[...] tend simply to make references to the *Alice* mythos while commenting upon issues and concerns far from *Alice*’s world”.

24 “[...] paradoxically, the special indebtedness of these women to Lewis Carroll, who institutionalized the amorality in juvenile literature, was also a burden. If, on the one hand, the success of the *Alice* books had licensed female dreaming and liberated aggressive subtexts for women writers, Carroll’s nostalgia, his resistance to female growth and female sexuality, could

Como dizíamos, Amelia torna-se o pesadelo dos amigos da família. Sua mãe sempre a levava, quando ia visitar seus conhecidos. Estes, quando percebiam a criança pela janela, “[...] costumavam pegar bugigangas delicadas ou ornamentos quebradiços espalhados e guardá-los, reclamando: ‘O que se pode fazer? Aí vem Amelia!’”²⁵ (EWING, Kindle, l.1480-1481). A jovem fazia um exame minucioso nos cômodos das casas, interrompendo a conversa dos adultos com suas observações e mostrando objetos que ela tinha encontrado, balançando a porcelana em seus dedos. Destacamos que a mãe de Amelia, diante dessas travessuras, apenas a define como “[...] uma criança bastante observadora”²⁶ (EWING, Kindle, l. 1484) e chama a atenção da criança apenas com a frase “[m]inha querida Amelia!”²⁷ (Kindle, l. 1488) e algumas variações: “[m]inha querida Amelia, você não pode”²⁸ (Kindle, l. 1489), “[v]ocê não pode”²⁹ (Kindle, l. 1489-1490) e, por fim, “[m]inha quer-r-r-rida Amelia! Você não pode”³⁰ (Kindle, l. 1491-

hardly inspire Ewing, Ingelow, and Rossetti as they transported their own child heroines into realms of the forbidden (p. 6).

25 “[...] used to snatch up any delicate knick-knacks, or brittle ornaments lying about, and put them away, crying, ‘What is to be done? Here comes Amelia!’”.

26 “[...] a very observing child”.

27 “[m]y dear Amelia!”.

28 “[m]y dear Amelia, you must not”.

29 “[y]ou must not”.

30 “[m]y dear-r-r-r-Ramelia! You must not.”.

1492). Em última instância, quando a menina, finalmente, quebrava a porcelana, a mãe dizia: “Oh, quer-r-rida, oh, quer-r-rida Amelia”³¹ (EWING, Kindle, l. 1493).

Chama atenção do leitor a forma como as amigas da mãe da protagonista agem diante deste cenário. Se, inicialmente, seu silêncio conota certa cumplicidade com a progenitora, percebemos que, quando as personagens vão embora, as demais fazem troça com Amelia e sua mãe, ora lamentando as atitudes, ora ironizando a situação. Chegam a combinar, por exemplo, o envio das despesas causadas pela criança indomesticável. Assim, em consonância com Talaraich-Vielmas, compreendemos que “[...] longe de ser calma e sem conserto, dócil e domesticada, Amelia é uma versão em miniatura da fúria feminina, e seu apetite desinibido a tipifica como uma mulher que ameaça o ideal feminino”³² (2007, p. 70).

Conforme Gillian Avery, uma característica que difere Ewing das demais escritoras de sua época, sobretudo Charlotte Yonge, é a representação dos adultos como “[...] seres humanos falíveis, enquanto alcançam um equilíbrio perfeito entre tratar as crianças como irremediavelmente

31 “Oh, dear-r-r-r, oh, dear-r-Ramelia”.

32 “[...] far from being smooth and seamless, docile and domesticated, Amelia is a miniature version of female fury, and her uninhibited appetite typifies her as a female Other threatening the feminine ideal”.

contaminadas com o pecado original, ou como anjos de luz, condenadas a morrer jovens”³³ (1996, p. 46).

Marie-José Ch. de Lauwe (1991), ao estudar as representações da sociedade francesa sobre a criança, ao longo dos séculos XIX e XX, identifica um tipo de personagem muito similar à mãe de Amelia: a mãe em simbiose com a criança – seu amor apaixonado por ela. Trata-se da personagem materna mais comumente encontrada pela pesquisadora. No conto de Ewing, embora a protagonista não verbalize, enxerga a mãe como sua propriedade e utiliza a suposta autoridade dessa personagem apenas para realizar o que bem entende. Ela é sempre repreendida, mas tem conhecimento de que se trata de uma repreensão de aparência e poderá fazer o que quiser. Se através da mãe se esboça a primeira representação de mundo da criança, para Amelia, esse mundo é seu e deve se moldar aos seus desejos. Essa proteção permissiva da mãe provoca nela uma ansiedade que, podemos inferir, foi se tornando alienadora com o passar do tempo. Já na filha, acarreta uma satisfação momentânea. Entretanto, o potencial destrutivo da menina nunca se contenta e ela precisa, cada vez mais, bagunçar, sujar, destruir. O comportamento aterrorizante de Amelia

33 “fallible human beings whilst striking a perfect balance between treating the children as hopelessly contaminated with original sin, or else as angels of light, doomed to die young”.

a afasta cada vez mais do ideal feminino que a Alice de Carroll, por exemplo, a princípio, representa. Além disso, como logo veremos, a domesticidade, nesse caso, precisa da ajuda do sobrenatural para ser atingida. Os pais de Amelia são paródias dos adultos vitorianos.

Para Elizabeth Thiel, a noção de família vitoriana englobava uma estrutura fixa (marido-esposa-filhos, conforme o censo de 1871), organizada numa unidade patriarcal, em que os papéis de cada um eram claramente divididos. A importância de se manter o *status quo*, na literatura, era feito a partir de reafirmações constantes de valores domésticos. Nos livros infantis, mais especificamente, essa mitologia familiar era realizada com o intuito de “[...] criar um modelo para um mundo em que pai e mãe, devotos ao bem-estar moral e/ou espiritual de seus filhos, estejam sempre presentes e atentos a seus deveres”³⁴ (2013, p. 5).

Amelia, então, se desmembra em dois tipos de personagens, conforme elencados por Ch. de Lauwe: a criança que troça dos adultos e desmonta seus estereótipos e a criança que brinca com o adulto ou o utiliza. Nesse sentido, a protagonista desmonta os estereótipos, principalmente, da mãe e de suas amigas: a atenção é

34 “[...] create a template for a world in which father and mother, devoted to the moral and/or spiritual well-being of their offspring, were ever-present and ever-mindful of their duties”.

toda voltada às vitorianas. Ela utiliza os amigos de sua mãe como benefício e se diverte com eles, expondo sua hipocrisia. Afinal, nenhum deles se manifesta acerca do mau-comportamento da criança. Entretanto, conforme nos conta a narradora, várias vezes essa insatisfação com a menina é exteriorizada para os demais colegas, quando a mãe da personagem está ausente. Não só de aprontar com adultos vivia a protagonista. Ela também atormentava os cães: “[...] ela pisava nas pontas de suas caudas, fingia lhes dar biscoito e depois batia em seus focinhos, além de puxar aqueles poucos pêlos longos e sensíveis que os cães de pele fina têm no lábio superior”³⁵ (EWING, Kindle, l. 1511-1513). Entretanto, os animais, ao contrário dos humanos, não eram nada polidos. Certa vez, um buldogue branco mordeu a perna de Amelia. Desesperada que a filha pudesse contrair hidrofobia ou morresse pelo uso de clorofórmio, a mãe sugere:

[s]e atiramos em Amelia e usamos o anestésico no buldogue – quero dizer, atiramos no bulldog e usamos o anestésico Amelia, com um atizador de brasa - ou deixamos como está; e se Amelia ou o buldogue tem clorofórmio ou o suportam sem... parece ser morte ou loucura em

35 “[...] she used to tread on the tips of their tails, and pretend to give them biscuit, and then hit them on the nose, besides pulling at those few, long, sensitive hairs which thin-skinned dogs wear on the upper lip.

todos os sentidos!”³⁶ (EWING, Kindle, l. 1523-1524)

O ponto de vista de Auerbach e Knoepfmacher é de que, “[a]o atribuir esse deslize freudiano à mãe, Ewing aprimora sutilmente o conto popular irlandês original, em que um vizinho irritado propôs seriamente que se atirasse na criança irritante e se recompensasse o cachorro que a mordeu”³⁷ (1993, p. 19). Deve-se notar, também a cumplicidade de Amelia e do cão. Ela afirma ao médico, que vai consultá-la, que o animal não deve ser abatido, pois o acontecido foi culpa dela. O médico, ao examinar a criança e constatar que o ferimento não era grave, olha para o cachorro e percebe que, “[...] longe de parecer louco, ele parecia muito mais sensível do que qualquer um na casa”³⁸ (EWING, Kindle, l. 1532).

Deve-se considerar, também, a relação de Amelia com a empregada, tal como é apresentada. A menina destruiu suas roupas intencionalmente, o que obrigava a mulher a remendá-las e lavá-las constantemente. Ao interrogar a criança, a empregada, que não tem nome, escuta: “[...]

36 “[w]hether we shoot Amelia and burn the bulldog – at least I mean shoot the bulldog and burn Amelia with a red-hot poker – or leave it alone; and whether Amelia or the bulldog has chloroform or bears it without – it seems to be death or madness every way!”.

37 “[b]y assigning this Freudian slip to the mother, Ewing subtly improves on the original Irish folktale, where one annoyed neighbor quite seriously proposed shooting the pesky Meg and rewarding the dog who bit her”.

38 “[...] so far from looking mad, he looked a great deal more sensible than anybody in the house”.

você está aqui pra quê?”³⁹ (EWING, Kindle, l. 1547), como indicativo de que ela era, praticamente, uma escrava. Enquanto a mãe conseguia descansar, para a outra mulher, não havia horário de descanso, pois ela “[...] deve sentar-se por horas, desgastando seus olhos à luz de uma vela de sebo, nos belos e pequenos buracos finos, irregulares e desnecessários nos vestidos de musselina de Amelia. Ou talvez ela tivesse que lavar e passar roupas para Amelia usar no dia seguinte”⁴⁰ (Kindle, l. 1552-1553). Ademais, Amelia também desperdiçava comida. Se a mãe logo entendia que a menina não tinha apetite, a empregada afirmava: “[c]rianças carentes agradeceriam a DEUS pelo que a senhorita desperdiça a cada refeição”⁴¹ (EWING, Kindle, l. 1562).

Conforme Jacquelyn Rogers, havia uma alta taxa de mortalidade entre as crianças vitorianas, por conta das condições de trabalho, baixa nutrição e doenças. Entre 1700 e 1900 eram poucos os pequenos que, numa única família, sobreviviam. Não eram poucas as crianças que morriam antes de completar cinco anos. Os adultos ignoravam essa vulnerabilidade e buscavam trazê-las para o seu universo

39 “[...] what are you here for?”.

40 “[...] must sit up for hours wearing out her eyes by the light of a tallow candle, in fine-darning great, jagged, and most unnecessary holes in Amelia’s muslin dresses. Or perhaps she had to wash and iron clothes for Amelia’s wear next day”.

41 “[m]any a poor child would thank GOD for what you waste every meal-time, Miss Amelia”.

o mais rápido possível, pois o envolvimento emocional era muito arriscado: roupas, trabalho, responsabilidades de adultos e crianças eram similares. Ainda conforme a pesquisadora, pode-se supor que não se reconhecia a infância por conta da demanda provocada pela Revolução Industrial por mão-de-obra barata. Para ela, é irônico que a literatura infantil tenha se proliferado nessa época, mas isso pode ser explicado “[...] pela economia da invenção (incentivando o uso do trabalho infantil nas fábricas) mais a oferta e a demanda (materiais de leitura prazerosos para crianças, possibilitados pela eficiência das máquinas nas fábricas)”⁴² (2008, p. 42).

Como vimos até aqui, Ewing dedica a primeira metade de seu conto a uma documentação cuidadosa da conduta de Amelia, representando-a como uma criança agressiva, temida pelos adultos vitorianos. O tópico anterior lidava com recorrências no universo de Amelia e, focalizando-a, mostrou-nos seu comportamento, de forma a corroborar com a afirmativa inicial da madrinha da narradora, para quem uma boa história deve ter uma moral explícita. Assim, observamos que não há, em Amelia, resquícios da criança idealizada pelos românticos. Nesse sentido, deve-se notar

42 “[...] by the economics of invention (encouraging the use of child labor in factory work) plus supply and demand (pleasure reading materials for children made possible by more efficient machinery in the factories)”.

a importância do estudo de Marah Gubar, *Artful Dodgers: Reconceiving the Golden age of Children's Literature* (2010). Ao analisar textos de Juliana Ewing, Mary Louisa Molesworth, Hesba Stretton, Frances Crompton, entre outros, a pesquisadora nos mostra que a noção da literatura infantil vitoriana como propagadora, exclusivamente, do culto à criança, deve ser reconsiderada. Para ela, embora muitos escritores evoquem um ideal de infância associado ao romantismo, eles frequentemente questionam e ironizam o paradigma da “criança da natureza”. Nas palavras de Gubar, os vitorianos “[...] frequentemente caracterizam a criança como um colaborador que está envolvido nas restrições da cultura que ele habita - assim como acontece com as pessoas mais velhas - e ainda não é inevitavelmente vitimado como resultado desse contato com adultos e seu mundo”⁴³ (2010, p. viii). Assim, pode-se observar que não há uma concepção única para a criança vitoriana, que não é singular, mas plural, complexa.

TUDO DEBAIXO DA LUA PERTENCE ÀS FADAS: AMELIA “DOMESTICADA”

O próximo tópico, “Under the Haycocks”, vai, finalmente, tratar do tempo presente. Ele pode ser entendido como

43 “[...] frequently characterize the child as a collaborator who is caught up in the constraints of the culture he inhabits – just as older people are – and yet not inevitably victimized as a result of this contact with adults and their world”.

apenas um prelúdio da parte seguinte, em que Amelia passará por um processo de reeducação por parte dos anões. Dessa forma, trata-se de um recorte na vida criança. No verão, a menina está constantemente brincando entre os montes de feno, em um campo que pertence a seu pai, para o desespero dos trabalhadores, pois “[e]la perdeu os ancinhos, quase se matou e a várias outras pessoas com um garfo e derrubou uma pilha de feno atrás de outra, logo depois que estas eram feitas. Na hora do chá, esperava-se que ela partisse, mas ela persuadiu sua mãe, para que se trouxesse o chá para o campo [...]”⁴⁴ (EWING, Kindle, l. 1565-1567). Ao anoitecer, ela insiste em brincar no campo, apesar da represália de sua mãe e da empregada, que alerta que ela poderia encontrar fadas. Essa personagem havia visto um pássaro pega-rabuda perto da casa e isso era sinal de má sorte.

Amelia ignora as indicações e vai ao campo. Lá, encontra um ambiente que é descrito pela narradora como bastante onírico, o que nos dá a entender que se tratava de uma espécie de entre-lugar, entre a realidade e a fantasia: se ouvia apenas “metade” dos sons, por exemplo. Nesse lugar, a menina é surpreendida por anões. Um deles é descrito como “[...] um homenzinho vestido de verde, com um chapéu

44 “[s]he mislaid the rakes, nearly killed herself and several other persons with a fork, and overturned one haycock after another as fast as they were made. At tea-time it was hoped that she would depart, but she teased her mamma to have the tea brought into the field [...]”.

alto e pontudo e sapatos, também pontiagudos, amarrando o cadarço com o pé em uma haste de restolho. Ele tinha o rosto mais enrugado já visto [...]”⁴⁵ (EWING, Kindle, l. 1581-1582), que reclamam da protagonista. Os seres mágicos querem festejar entre o feno, mas não conseguem, pois estes estão todos sujos e mal cuidados, pois neles estão cacos dos objetos quebrados pela menina, sua roupa suja, seus alimentos desperdiçados.

Ao apresentar-se, dizendo que, por se tratar do terreno de seu pai, ela pode fazer o que bem entender, Amelia é raptada pelos anões, que cantam: “[t]udo debaixo do sol pertence aos homens/e tudo debaixo da lua pertence às fadas”⁴⁶ (EWING, Kindle, l. 1600-1601). As regras, então, são outras. Assim,

o homenzinho, que estava atrás dela, beliscou seu cotovelo com os dedos magros e, como todos sabem, isso dá agonia; então, Amelia correu e tentou fugir. Mas, quando ela correu muito rápido, o anão pisou em seus calcanhares com o sapato pontudo e, quando ela não era rápida o suficiente, ele beliscava seu cotovelo. Então, pela primeira vez na vida, ela foi obrigada a fazer o que lhe foi mandado.⁴⁷ (EWING, Kindle, l. 1606-1608)

45 “[...] a tiny man dressed in green, with a tall, pointed hat, and very, very long tips to his shoes, tying his shoestring with his foot on a stubble stalk. He had the most wizened of faces [...]”.

46 “[a]ll under the sun belongs to men,/And all under the moon to the fairies”.

47 “[...] the little man, who was behind her, pinched her funny-bone with his lean fingers, and, as everybody knows, that is agony; so Amelia ran on, and tried to get away. But when she

Eles, então, substituem Amelia, no mundo real, por um boneco vivo (Stock) que, inicialmente, parecia exatamente com ela. Entretanto, logo depois, a personagem percebe que ele, na verdade, “[...] não passava de um diabrete peludo, com um rosto parecido com o mais antigo e grotesco dos macacos”⁴⁸ (EWING, Kindle, l. 1624).

A capacidade de criação de um universo de atmosfera mágica, fez com que Margaret Gatty insistisse para que sua Juliana Ewing permanecesse no viés fantástico. Em carta à Ewing, depois de ler “Amelia and the Dwarfs”, ela diz: “[...] você é singular em manter a parte doméstica tão real, apesar da introdução de dispositivos sobrenaturais. Em nove de cada dez casos, o real sai perdendo, mas no seu caso, não. E você parece ter uma tendência a fazer isso, como uma vocação”⁴⁹ (GATTY apud KNOEPLMACHER, 1998, p. 378). Infelizmente, a escritora não seguiu com essa vocação apontada pela mãe. Conforme nos conta Demmers, “[e]mbora ela não tenha dado nenhuma explicação para não continuar nesta veia, as especulações incluem seu possível desconforto com

went too fast, the dwarf trod on her heels with his long-pointed shoe, and if she did not go fast enough, he pinched her funny-bone. So for once in her life she was obliged to do as she was told” (Locais do Kindle 1606-1608).

48 “[...] was nothing but a hairy imp, with a face like the oldest and most grotesque of apes”.

49 “[...] you are rather singular in keeping the domestic part so real in spite of the introduction of supernatural machinery. In nine case out of ten the real suffers, but in your case not, and you seem to have such a tendency to it that I say it is a vocation”.

a administração do sobrenatural e com uma malevolência quase não regenerada”⁵⁰ (1996, p. 93).

Debaixo do feno, para onde Amelia é levada, tudo é diferente: a iluminação lembrava o início do alvorecer e diversas flores se espalhavam pelo ambiente: uma pequena charneca. Esse ambiente era estático, assim, não havia noção de dia, nem de noite. Nunca estava frio, nunca chovia. Tudo seria lindo, não fosse a bagunça da personagem. Por isso, ela devia começar seu trabalho lavando suas próprias roupas. Diz o anão: “[o] que a babá poderia ter feito, ela já fez, agora é sua vez”⁵¹ (EWING, Kindle, l. 1633). Ao afirmar que não sabia como realizar essa atividade, a personagem é apresentada a uma mulher, identificada como a criada dos anões. Trata-se de uma representação da mulher servil e inerte, em negação a seus desejos e vontades. Quando se irritava, Amelia era, novamente, agredida pelos anões, que apertavam seus cotovelos e suas costelas. Quando fica com fome, deve comer seus próprios restos de comida. Isso nos permite notar como o mundo dos anões, em vez de fornecer à personagem uma versão alternativa da realidade, como acontece em *Alice’s Adventures in Wonderland*, reflete

50 “[a]lthough she offered no explanation for not continuing in this vein, speculations include her possible discomfort with stage-managing the supernatural and with an almost unregenerate malevolence”.

51 “[w]hat Nurse can do she has done, and now it’s time for you to begin”.

a natureza de Amelia. Esses personagens amplificam e expandem o comportamento da menina no mundo real, ao humilhá-la e transformá-la em sua escrava, independente de suas necessidades como um ser semelhante a eles, com suas necessidades específicas.

Com o passar do tempo, Amelia e a criada dos anões começaram a se tornar amigas: a menina, inclusive, passa a ganhar momentos de folga. Essa personagem, também não-identificada por um nome próprio, passa a ajudar Amelia a costurar suas roupas guardadas, enquanto a menina cozinhava e a entretinha recitando poemas e contando histórias: “‘Como estou feliz por ter aprendido alguma coisa!’ pensou a pobre criança: ‘tudo o que se aprende parece útil em algum momento’”⁵² (EWING, Kindle). Este excerto já mostra como, em vez de domesticar Amelia, os anões apenas fazem com que ela desenvolva outras habilidades, como a dissimulação. Afinal, a menina está contente, não por ter feito uma nova amiga, mas porque, ao entreter a escrava dos seres mágicos, esta a auxiliava em suas tarefas e permitia que ela descansasse.

Essa personagem, entretanto, observando o desenvolvimento de Amelia, afirma: “[...] agora que você é uma coisinha tão disposta, prática e civil, e tão bonita e

52 “How glad I am that I ever learnt anything!” thought the poor child: “everything one learns seems to come in useful some time”.

graciosa, acho que é muito provável que eles [os anões] queiram mantê-la por completo”⁵³ (EWING, Kindle). O boneco, seu duplo, possuiria um gato preto e retornaria para debaixo do feno e, Amelia, aos olhos de seus pais, estaria morta. Ela, então, dá um conselho à menina: os anões deveriam vê-la dançar e se encantariam por ela. Com isso, a chamariam para festejar com eles sob o luar, no mundo real. Nessa oportunidade, ela deveria encontrar um trevo de quatro folhas e desejar voltar para casa. Isso seria mais fácil se a menina conseguisse fingir que está feliz e que esqueceu do mundo exterior. Essa personagem revela à Amelia que sua domesticação a tornará sexualmente desejável aos anões, os quais ela deve seduzir, também, através da dança.

A próxima tarefa de Amelia é em conjunto com outro anão, mais velho, que está forjando rebites para consertar porcelana e vidro numa parte mais rochosa da charneca. Depois de cumprir pobremente parte de sua tarefa, a menina para e começa a dançar. O ser mágico fica tão animado ao assisti-la, que ensina a ela um passo de dança de sua preferência. Ao vê-la realizando o movimento, ele faz todo seu trabalho. Depois, ela o ensina a polka-mazurka⁵⁴.

53 “[...] now you are such a willing, handy, and civil little thing, and so pretty and graceful withal, that I think it is very likely that they will want to keep you altogether”.

54 Um tipo de dança musicalmente semelhante à mazurka, de origem polonesa, mas cujos passos remetem à polca, de origem tcheca.

Entusiasmado, ele diz: “[a]gora eu vou aprender o passo, e então eu vou colocar meu braço em volta da sua cintura e dançar com você”⁵⁵ (EWING, Kindle). Isso se repete na última tarefa de Amelia: juntar os “fios” das conversas que ela interrompeu, pois o que o velho anão quer mesmo, é que a menina dance com ele, acompanhados de outros anões.

Por fim, no segmento seguinte, “By Moonlight”, depois de enganar as criaturas mágicas com a sensualidade de sua dança e com sua suposta felicidade, a pequena é convidada para juntar-se a eles à luz do luar, para festejar. Todas as precauções são tomadas. Um dos anões, inclusive, propõe fazer “[...] um chapéu de madeira, [...] para que, mesmo que ela seja vista [por humanos], pareça um João-galafoice⁵⁶ balançando para cima e para baixo”⁵⁷ (EWING, Kindle). Paciente e dissimulada, é apenas no segundo dia que Amelia consegue pôr as mãos num trevo de quatro folhas e, para a tristeza dos anões, ela exclama: “[e]u quero ir pra casa!”⁵⁸ (EWING, Kindle). Nesse mesmo instante, ela troca de lugar com o boneco e se encontra em sua própria cama. Esse espaço em que ela dança com os anões, o campo, borra a

55 “[n]ow I will learn the step, and then I will put my arm round your waist and dance with you.”

56 Will-o'-the-wisp, no original. Equivale ao mito brasileiro do João Galafuz (Fogo Fátuo), duende representado como um facho de luz colorido.

57 “[...] a hat of touchwood, [...] so that even if she is seen [by humans] it will look like a will-o'-the-wisp bobbing up and down”.

58 “I want to go home!”

divisão entre o real e a ficção. Trata-se de uma artimanha dos anões, para passearem no mundo real. Dessa forma, torna-se um espaço fronteiro.

Conforme Demers (1996), as flores têm um papel importante na obra de Ewing, tornando-se mais do que apenas parte do cenário. Muitas vezes, refletem a personalidade de seus personagens e marcam o início de uma ação. A pesquisadora utiliza como exemplo a flor de três pétalas de “The Blind Hermit and the Trinity Flower” [O Eremita Cego e a Flor da Trindade] (1871), que se trata de um emblema do esvanecimento da fé e da perseverança de um homem à beira da morte. As flores elencadas pela narradora para compor o cenário da charneca dos anões, ao mesmo tempo que embelezam o lugar, contribuem, ao misturarem-se com a sujeira de Amelia, com a criação de ambiente claustrofóbico. Ademais, somente o trevo de quatro folhas pode libertá-la. Conforme Harry Oliver (2009), trata-se de um dos mais famosos símbolos de boa sorte e sua origem como tal pode anteceder o século XVII. A superstição popular diz que cada folha deve representar bonança em diferentes áreas: riqueza material, fama, amor e saúde. Entretanto, conforme o autor, no passado, acreditava-se que tal trevo oferecesse proteção contra as bruxas. Dessa forma, aquele que tivesse em sua posse um trevo de quatro folhas, conseguiria ver os truques

e as armadilhas dos seres mágicos. Amelia, travestida de fogo-fátuo, não pode ser identificada por seus pais. Seu próprio pai pensa ter visto essa luz azulada no campo. Mas, em posse de um trevo, a menina consegue se desvencilhar dos poderes mágicos que a aprisionam, e volta para casa.

“At Home Again”, o último segmento, apesar de narrativamente funcionar apenas como um epílogo, traz algumas questões essenciais, sobretudo no que se refere à cumplicidade entre a narradora e sua protagonista. Apesar de astuta, a personagem mostra-se vingativa, ao se deleitar com a quantidade de remédios que seu duplo teve que engolir. Entretanto, ao chamar a atenção de sua voz, esta se assusta, pois “[o] tom de voz terno, humilde e amoroso era tão diferente do velho rosnado imperioso de Amelia, que sua mãe mal o reconheceu [...]”⁵⁹ (EWING, Kindle). Mesmo relutante, para acalmar sua mãe, ela toma um remédio, rotulado como “sacudir bem antes de ingerir”⁶⁰ (EWING, Kindle) e afirma que a mulher nunca mais sofrerá com sua obstinação. A menina conta ao médico o que aconteceu, para o desespero de sua mãe, que acredita se tratar de um delírio, causado pela febre. O médico, entretanto, a acalma.

Nem a empregada acredita em sua história. Mas, ao ouvir

59 “[t]he tender, humble, loving tone of voice was so unlike Amelia’s old imperious snarl, that her mother hardly recognized it [...]”.

60 “[t]o be well shaken before taken”.

sobre seus serviços, enquanto escrava dos anões, lembra-a de que “muitas são as pobres crianças que têm de [trabalhar] e ficam gastas e velhas antes do tempo”⁶¹ (EWING, Kindle).

O único que notou que o boneco não era Amelia foi o cachorro. Conforme relata a narradora, “[s]eu bom humor usual parecia ter sido trocado por uma fúria incompreensível, e precisou ser impedido de voar no boneco, que por sua vez demonstrou uma raiva e antipatia totalmente iguais a do cão”⁶² (EWING, Kindle). O cão, dado o retorno de Amelia, termina a história promovido a “babá chefe”. Dessa forma, atribui-se a ele características antropomórficas que o aproximam, por exemplo, a Nana, da babá das crianças Darling, em *Peter and Wendy*, cadela da raça Terra Nova.

Ao discutir sobre as representações de animais em seu corpus, Ch. de Lauwe afirma que “[c]lassificando os animais segundo a lógica do mundo real e segundo sua primeira aparência, agrupam-se em animais familiares, selvagens, ou desempenhando diretamente um papel simbólico e, conseqüentemente, possuindo características um pouco insólitas” (1991, p. 285). Em “Amelia and the Dwarfs”, há uma certa assimilação de um pelo outro. No início do texto, a

61 “many’s the poor child that has to [work], and gets worn and old before her time”.

62 “[h]is usual good-humour appeared to have been exchanged for incomprehensible fury, and he was with difficulty prevented from flying at the stock, who on her part showed an anger and dislike fully equal to his”.

mordida que o cão dá na menina resulta na cumplicidade entre ambos. É a primeira vez, ao longo do texto, que ela demonstra empatia por algo. Depois, quando o boneco toma o lugar da protagonista, ele é mal recebido pelo cão, que é preso fora da casa. Enfim, quando a verdadeira criança retorna, ele consegue se libertar para recebê-la afetuosamente. No fim, “[...] apesar do passado, Amelia cresceu boa e gentil, altruísta e atenciosa com os outros”⁶³ (EWING, Kindle) e se tornou tão popular com os conhecidos de sua mãe, que estes passaram a chamá-la de “Amy” [Amada].

Sandra Gilbert e Susan Gubar (2020) afirmam que a escrita de Edwing carrega em si um discurso de duas vozes, isto é, traz consigo o discurso do dominante e do silenciado. A essa duplicidade textual elas chamam “palimpsesto” e consideram que o texto literário de autoria feminina é compilado a partir de diferentes camadas, que se distribuem de forma que as camadas mais superficiais disfarçam as mais profundas. Se tomarmos o supracitado romance de Brontë, *Jane Eyre*, como exemplo, podemos dizer que sua trama superficial engloba o romance da protagonista com o senhor Rochester. Por outro lado, essa trama apenas mascara outra, uma segunda camada, mais profunda, que é caracterizada

63 “[...] in spite of the past, Amelia grew up good and gentle, unselfish and considerate for others”.

pela raiva insana de Bertha Masons, trancada no porão de sua própria casa, por seu próprio marido.

As mudanças que Juliana Ewing faz do folclore original são vistas por Talairach-Vielmas como uma “[...] reescrita do didatismo de suas antepassadas em uma narrativa ambígua, que transforma a escrita de mulheres em uma leitura dos códigos de domesticação. A feminilidade adequada flerta com fingimento e engano, enquanto a moralidade do conto soa irônica”⁶⁴ (2007, p. 68). Em “Amelia and the Dwarfs”, a protagonista sofre, a partir das humilhações promovidas contra ela no mundo fantástico, uma transformação de ordem social que, num primeiro nível, a aproxima da criança romântica, conforme idealizada no vitorianismo: torna-se uma boa filha, que ama sua mãe, cai nas graças dos amigos dela, não suja seus vestidos, não desperdiça comida, não interrompe as conversas dos adultos e respeita sua empregada. Amelia, portanto, se torna um membro aceitável e exemplar em seu meio social.

Entretanto, enquanto os personagens do mundo real continuam os mesmos, devemos observar, num nível mais profundo, que a menina simplesmente domou seus impulsos anárquicos, mas manteve sua sagacidade. Afinal

64 “[...] rewrite her foremothers’ didacticism into an ambiguous narrative which turns female writing into a reading of the codes of domestication. Proper femininity flirts with pretence and deceit while the morality of the tale sounds ironical”.

de contas, a partir de muita paciência e dissimulação é que ela conseguiu enganar as criaturas mágicas que, ao raptá-la, conseguiram, por um momento, domesticá-la. Dessa forma, observa-se que o tema crime-castigo que sinaliza o processo de socialização da protagonista se trata, apenas, de uma camada mais superficial da narrativa, dissimulando o fato de ela ter utilizado sua sagacidade e ter adquirido a capacidade de disfarçar seus impulsos agressivos, que se tornam uma piscadela da narradora para seu leitor implícito.

A última parte do texto, também não titulada, se trata de apenas um parágrafo, provavelmente de autoria da madrinha da narradora, que se pergunta se a avó de sua avó acreditava se Amelia teve febre ou se conheceu mesmo as fadas. Ela própria responde: “[...] mas ela sempre observou que era uma história agradável, com uma boa moral, que certamente era suficiente para qualquer um”⁶⁵ (EWING, Kindle). Dessa maneira, podemos notar que a própria narradora, a partir dos artifícios escolhidos por ela para contar este conto, de tradição geracional, ironiza sua contação de histórias, mantendo-se, de maneira mascarada, em um nível primeiro das camadas de sua narrativa: aquela que aponta para a conversão de Amelia, depois de suas andanças no mundo

65 “[...] but she always observed that it was a pleasant tale with a good moral, which was surely enough for anybody”.

dos anões. Por essa razão, Knoepflmacher (1998) considera o texto uma “comédia de conduta” [comedy of manners].

CONCLUSÃO

Tendo em vista o que foi apresentado, podemos considerar o conto “Amelia and the Dwarfs”, em harmonia com Talairach-Vielmas, como “[...] um exemplo relevante neste estudo da representação feminina, pois reutiliza a mitologia matriarcal, explorando o folclore feminino e reescreve um conto de fadas irlandês”⁶⁶ (2007, p. 68). Concluimos que o processo de aculturação pelo qual Amelia passa é moldado a seu bel prazer. Afinal, ela ainda lança mão de sua sagacidade e capacidade de dissimulação para conseguir o que quer: é ensinada a se comportar pelos anões, mas utiliza seu novo conhecimento para sobrepor suas vontades e conseguir fugir. Então, termina sua história como uma criança romântica subversiva, que utiliza sua própria idealização cultural em prol de seus desejos.

Por sua vez, Juliana Horatia Ewing demonstra uma comunidade de mulheres dentro da tradição literária (ROCHA, 2017). Além de seu conto-de-fadas se aproximar tematicamente de outros, escritos por Anne Thackeray Ritchie e Maria Louisa Malesworth, ela também revê o

66 “[...] a relevant example in this study of feminine representation, for it re-uses matriarchal mythology by tapping into female folklore and rewriting an Irish fairy tale”.

texto de Lewis Carroll, como fizeram Christina Rossetti, Jean Ingelow, Frances Burnett, entre outras escritoras vitorianas. Ademais, observa-se sua parceria com Charlotte Yonge, que publica seus primeiros textos, com a mãe, Margaret Gatty, sua grande influenciadora e, anos mais tarde, com sua própria irmã, Horatia Eden, quando co-editam a *Aunt Judy's Magazine*, o que nos mostra a dedicação dessas mulheres não só na literatura, no caso, infantil, como arte, mas como forma de aquisição monetária. A redescoberta dessas escritoras e sua análise no século XXI aponta para uma noção plural de cânone e seu discurso de duas vozes, para maneiras de se subverter a tradição literária.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Nina; KNOEPFLMACHER, Ulrich Camillus (Ed.). *Forbidden Journeys: fairy tales and fantasies by Victorian women writers*. London: University of Chicago Press, 1993.
- VERY, Gillian. *Mrs Ewing*. New York: H.Z. Walck, 1964.
- BAILEY, Diana Vera. *A Critical Study of the Work of Juliana Horatia Ewing (1841-1885)*. 1979. 418f. Tese (Doutorado) - Bedford College, University of London, 1979.
- DARTON, Frederick Joseph Harvey. *Children's Books In England: Five centuries of social life*. London: Cambridge University Press, 2011.
- DE LAUWE, Marie-Jose Chombart. *Um Outro Mundo: a infância*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- DEMERS, Patricia; Juliana Horatia Ewing. In: KHORANA, Meena (Ed.). *Dictionary of Literary Biography: British Children's Writers, 1800-1880*. Detroit: Gale Research, vol. 163, p. 91-99, 1996.

DRAIN, Susan. Family Matters: Margaret Gatty And Aunt Judy's Magazine 1. *Publishing History*, v. 61, p. 5, 2007.

EWING, Juliana Horatia Gatty. Amelia and the Dwarfs. In: EWING, Juliana Horatia Gatty. *The Brownies And Other Tales*. London: SPCK, [1871]. [E-Book].

EWING, Juliana Horatia. *Canada Home: Juliana Horatia Ewing's Fredericton Letters 1867-1869*. Margaret Howard Blom and Thomas E. Blom (Ed.). Vancouver: University of British Columbia Press, 1983.

GENETTE, Gerard. *Palimpsest: Literature in the Second Degree*. [S.l.]: University of Nebraska Press, 1997.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The Madwoman In The Attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. [S.l.]: Veritas Paperbacks, 2020.

GODINHO, Carla. Kunstmärchen. *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/kunstmaerchen/>. Acesso em: 1 jul. 2020.

GUBAR, Marah. *Artful Dodgers: reconceiving the golden age of children's literature*. New York: Oxford University Press, 2010.

HAYTER, Alethea. *Charlotte Yonge*. [S.l.]: Northcote House Pub Limited, 1996.

KNOEPFLMACHER, U. C. Little girls without their curls: Female aggression in Victorian children's literature. *Children's Literature*, v. 11, n. 1, p. 14-31, 1983.

KNOEPFLMACHER, Ulrich Camillus. *Ventures Into Childland: Victorians, fairy tales, and femininity*. London: University of Chicago Press, 1998.

LASKI, Marghanita. *Mrs Ewing, Mrs Molesworth, and Mrs Hodgson Burnett*. London: A. Barker, 1950.

MAXWELL, Christabel Ward. *Mrs Gatty and Mrs Ewing*. London: Constable, 1949.

MOERS, Ellen. *Literary Women*. New York: Doubleday, 1976.

OLIVER, Harry. *Black Cats & April Fools-Origins of Old Wives Tales and Superstitions in Our Daily Lives*. Berkeley: Metro Publishing, 2009.

ROCHA, Guilherme Magri da. *As Alices Alternativas De Christina Rossetti, Jean Ingelow E Juliana Horatia Ewing*. 2017. 272 f. Dissertação

(Mestrado) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Ciências e Letras [Campus de Assis], 2017.

SIGLER, Carolyn (Ed.). *Alternative Alices: visions and revisions of Lewis Carroll's Alice books*. Lexington. Kentucky: University Press of Kentucky, 1997.

SIGLER, Carolyn. Authorizing Alice: Professional Authority, the Literary Marketplace, and Victorian Women's Re-Visions of the Alice Books. *The Lion And The Unicorn*, v. 22, n. 3, p. 351-363, 1998.

SNIDER, Jessi. A permanent place among the English poets: recovery, scholarly praxis, and the critical reception of Jean Ingelow. *Victorians: A Journal of Culture and Literature*, n. 125, p. 33-51, 2014.

STOCKTON, Kathryn B. *Developing a Counter-Canon*. Available at: <https://victorianweb.org/gender/canon/femcan2.html>. Accessed on: 1st July 2020.

TALAIRACH-VIELMAS, Laurence. *Moulding The Female Body In Victorian Fairy Tales And Sensation Novels*. Aldershot, UK: Ashgate, 2007.

THIEL, Elizabeth. *The Fantasy Of Family: Nineteenth-Century Children's Literature and the Myth of the Domestic Ideal*. London: Routledge, 2013.

TUCKER, Elizabeth S. *Leaves From Juliana Horatia Ewing's "Canada Home"*. Boston: Roberts Brothers, 1896.

Cleide Antonia Rapucci

Doutora em Letras pela UNESP/Assis, pesquisa financiada pela FAPESP.
Professora dos cursos de Graduação e de Pós-graduação em Letras da UNESP/Assis, orienta Mestrado e Doutorado na área de literatura de autoria feminina e crítica feminista.

E-mail: cleide.rapucci@unesp.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5721222081499042>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1388-8470>

Guilherme Magri da Rocha

Doutorando em Letras pela UNESP/Assis, pesquisa financiada pela FAPESP.

E-mail: guilherme.magri@unesp.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2650245075221070>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2091-9116>