



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO - UFMA
CENTRO DE CIÊNCIAS, EDUCAÇÃO E LINGUAGENS DE BACABAL - CCEL

DANIEL FERREIRA CARVALHO

**A FIGURAÇÃO DA CRIANÇA E DO ADULTO EM *O PEQUENO PRÍNCIPE*, DE
ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY**

BACABAL
2025

DANIEL FERREIRA CARVALHO

**A FIGURAÇÃO DA CRIANÇA E DO ADULTO EM *O PEQUENO PRÍNCIPE*, DE
ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras de Bacabal (PPGLB), do Centro de Ciências, Educação e Linguagens (CCEL) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), como requisito obrigatório para o título de Mestre em Letras.

Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber

Orientador: Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Carvalho, Daniel Ferreira.

A FIGURAÇÃO DA CRIANÇA E DO ADULTO EM O PEQUENO PRÍNCIPE, DE ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY / Daniel Ferreira Carvalho. - 2025.

70 f.

Orientador(a): Fábio José Santos de Oliveira.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Letras - Bacabal, Universidade Federal do Maranhão, Bacabal, Ma, 2025.

1. Literatura Infantojuvenil. 2. O Pequeno Príncipe. 3. Personagem Literária. 4. Alegoria. 5. Símbolo. I. Oliveira, Fábio José Santos de. II. Título.

DANIEL FERREIRA CARVALHO

**A FIGURAÇÃO DA CRIANÇA E DO ADULTO EM *O PEQUENO PRÍNCIPE*, DE
ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras de Bacabal (PPGLB), do Centro de Ciências, Educação e Linguagens (CCEL) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), como requisito obrigatório para o título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira.

Aprovada em 15 de dezembro de 2025.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira (PPGLB-UFMA)

Prof. Dr. Dílson César Devides (UFMT/ PPGLB-UFMA)

Prof. Dr. João Batista Botton (IF Baiano)

A meu afilhado Wlisses Eduardo, que partiu ainda criança, mas me ensinou lições que nenhum adulto seria capaz de ensinar. *In memoriam.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida, pela saúde, pela força e discernimento durante toda essa jornada.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira, pela paciência e pelas valiosas sugestões que nortearam este trabalho. Sua dedicação e confiança foram fundamentais para a conclusão desta pesquisa.

Aos professores Prof. Dr. Dílson César Devides e Prof. Dr. João Botton, membros da banca examinadora, por aceitarem o convite e pelas contribuições enriquecedoras que aprimoraram a qualidade final da dissertação.

À minha parceira acadêmica, Amanda, por ser minha âncora e mola propulsora durante todo o percurso, incentivando-me, encorajando-me e, quando preciso, puxando minha orelha.

À Universidade Federal do Maranhão e ao Programa de Pós-Graduação em Letras de Bacabal, por fornecerem o ambiente e a infraestrutura necessários para o desenvolvimento da pesquisa.

À FAPEMA, pelo suporte financeiro concedido por meio da bolsa de estudos, essencial para a dedicação à pesquisa.

Aos meus pais, Raimundo Nonato e Raimunda Nonata, pela crença inabalável, amor e incentivo constante, que foram o alicerce em todos os momentos.

À minha família, pelo incentivo e encorajamento em todos os momentos.

Aos meus colegas de mestrado, com os quais experimentei momentos muito enriquecedores, pelas risadas e pelas palavras de encorajamento, tornando a jornada mais leve.

Aos meus amigos de vida, pelo companheirismo, pelos momentos de descontração e pelo encorajamento.

Ao meu amigo e chefe, Iranildo Lopes, pela compreensão e companheirismo.

*“Toda infância é encantada porque ainda não
está sujeita à lógica da utilidade.”*

Walter Benjamin

RESUMO

Esta dissertação investiga a figuração da criança e do adulto na obra *O Pequeno Príncipe* (1943), de Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944), com ênfase nas dimensões simbólicas, alegóricas e figurativas das personagens. A pesquisa parte do pressuposto de que a literatura, enquanto espaço privilegiado de representação da experiência humana, pode revelar e tensionar os modos como a infância e a vida adulta são simbolicamente construídas. Nesse sentido, propõe-se analisar de que maneira a obra articula uma crítica ao mundo adulto, marcado por racionalismos estéreis e valores utilitários, por meio da construção de personagens arquetípicos que condensam modos de ser e de ver o mundo. A figura da criança — encarnada no pequeno príncipe — é interpretada como metáfora da escuta sensível, da imaginação e da afetividade, revelando-se um polo de resistência simbólica frente às estruturas rígidas da modernidade. A análise está fundamentada nos aportes teóricos de Anatol Rosenfeld, Antonio Candido e Carlos Reis, para o estudo da personagem literária; João Adolfo Hansen e Carlos Ceia, para a compreensão da alegoria; e Gilbert Durand, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no que se refere à simbologia e ao imaginário. A metodologia adotada combina leitura crítica e análise interpretativa da obra, com enfoque qualitativo e caráter descritivo-analítico, considerando tanto os aspectos formais da narrativa quanto seu contexto histórico de produção, especialmente o período da Segunda Guerra Mundial. A dissertação está organizada em quatro capítulos. O primeiro discute a centralidade da personagem na construção narrativa; o segundo examina o funcionamento da alegoria como forma de expressão de conteúdos morais e filosóficos; o terceiro situa *O Pequeno Príncipe* no contexto histórico-literário de sua criação e recepção; e o quarto analisa as tensões entre infância e vida adulta, questionando os limites genéricos da obra e suas implicações simbólicas. Ao final, conclui-se que a narrativa de Saint-Exupéry transcende os limites da literatura infantojuvenil, articulando uma noção de infância que convoca o leitor à reflexão sobre os fundamentos da existência, da escuta e do vínculo afetivo. *O Pequeno Príncipe*, nesse sentido, afirma-se como uma obra aberta, capaz de evocar múltiplas camadas de significação e de figurar arquetipos que continuam a ressoar na sensibilidade contemporânea.

Palavras-chave: Literatura Infantojuvenil; *O Pequeno Príncipe*; personagem literária; alegoria; símbolo.

ABSTRACT

This dissertation investigates the representation of children and adults in Antoine de Saint-Exupéry's (1900-1944) work *The Little Prince* (1943), with an emphasis on the symbolic, allegorical, and figurative dimensions of the characters. The research is based on the assumption that literature, as a privileged space for representing human experience, can reveal and challenge the ways in which childhood and adulthood are symbolically constructed. In this sense, it proposes to analyze how the work articulates a critique of the adult world, marked by sterile rationalisms and utilitarian values, through the construction of archetypal characters that condense ways of being and seeing the world. The figure of the child—embodied in *The Little Prince*—is interpreted as a metaphor for sensitive listening, imagination, and affectivity, revealing itself as a pole of symbolic resistance against the rigid structures of modernity. The analysis is grounded in the theoretical contributions of Anatol Rosenfeld, Antonio Candido, and Carlos Reis, for the study of literary character; João Adolfo Hansen and Carlos Ceia, for the understanding of allegory; and Gilbert Durand, Jean Chevalier, and Alain Gheerbrant, regarding symbolism and imagery. The methodology adopted combines critical reading and interpretative analysis of the work, with a qualitative approach and descriptive-analytical character, considering both the formal aspects of the narrative and its historical context of production, especially the period of World War II. The dissertation is organized into four chapters. The first discusses the centrality of character in narrative construction; the second examines the functioning of allegory as a form of expression of moral and philosophical content; the third situates *The Little Prince* within the historical-literary context of its creation and reception; and the fourth analyzes the tensions between childhood and adulthood, questioning the generic limits of the work and its symbolic implications. Ultimately, it is concluded that Saint-Exupéry's narrative transcends the limits of children's literature, articulating a notion of childhood that invites the reader to reflect on the foundations of existence, listening, and emotional bonds. In this sense, *The Little Prince* asserts itself as an open work, capable of evoking multiple layers of meaning and depicting archetypes that continue to resonate with contemporary sensibilities.

Keywords: Children's Literature; *The Little Prince*; literary character; allegory; symbol.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1º CAPÍTULO	12
TEORIA DA PERSONAGEM: da representação à figuração	12
2º CAPÍTULO	19
A ALEGORIA E O SÍMBOLO NA CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS	19
3º CAPÍTULO	28
O PEQUENO PRÍNCIPE: a questão do contexto e do gênero TEXTUAL	28
3.1 AS IMPLICÂNCIAS GUERRA NA OBRA DE SAINT-EXUPÉRY	28
3.2 A QUESTÃO DO GÊNERO DE O PEQUENO PRÍNCIPE	33
4º CAPÍTULO	41
ANÁLISE DAS FIGURAS DO MUNDO ADULTO.....	41
5º CAPÍTULO	56
ANÁLISE DAS FIGURAS DO MUNDO SENSÍVEL	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS	65
REFERÊNCIAS	67

INTRODUÇÃO

A literatura, em sua intrínseca vocação como manifestação e arquivo da experiência humana, opera como um instrumento complexo que tanto representa quanto tensiona as construções culturais, éticas e subjetivas que atravessam as sociedades. Nesse contexto, a literatura se estabelece como um espaço privilegiado de reflexão crítica e ética, não apenas por sua capacidade de mobilizar narrativas e operar o campo criativo, mas, sobretudo, por estruturar o conflito entre o visível e o invisível através da mobilização alegórica e simbólica. A obra literária, ao figurar o conflito existencial e ético, permite a condensação de conceitos abstratos em personagens concretas, possibilitando uma crítica que ultrapassa a mera exposição e incide profundamente sobre o imaginário coletivo.

É nesse horizonte de tensões que se destaca *O Pequeno Príncipe* (1943), de Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944), obra que, embora concisa e escrita em tom fabular, revela uma complexa articulação entre fantasia e filosofia. Publicada em um dos momentos mais traumáticos da história ocidental – a Segunda Guerra Mundial, período de aguda crise civilizacional e exacerbação dos conflitos ideológicos –, a narrativa conjuga elementos de fábula, conto filosófico e alegoria moral, explorando temas universais como a solidão, o sentido da existência e, crucialmente, o valor do vínculo e da responsabilidade afetiva. A presente dissertação propõe, portanto, uma leitura de *O Pequeno Príncipe* centrada na figuração da criança e do adulto como instâncias simbólicas e alegóricas, a partir das quais é possível sondar dilemas existenciais, éticos e históricos, especialmente aqueles derivados da crise da modernidade tardia.

O ponto de partida da investigação, que constitui o problema de pesquisa, é o seguinte: a polaridade figural entre a criança e o adulto em *O Pequeno Príncipe* articula uma crítica à razão instrumental da modernidade e propõe uma reconfiguração ética e simbólica da existência humana? A modernidade a que nos referimos não é a Era Moderna (séculos XV-XVIII), mas, sim, o período que se consolida entre o final do século XIX e o início do século XX e que se caracteriza pela supremacia da ciência e da técnica, e pela ascensão de uma lógica de organização social pautada na razão instrumental.

Neste contexto, os valores modernos criticados são o cálculo, o funcionalismo, o fetichismo das cifras, a superficialidade das relações e a consequente desumanização do sujeito, elementos que, como sugerem os estudos existencialistas, levam à perda do sentido e ao “desencantamento do mundo”. A crítica de Saint-Exupéry, por sua vez, incide diretamente sobre a identidade humana, uma vez que as figuras adultas dos planetas — o rei, o vaidoso, o bêbado,

o homem de negócios, o acendedor de lampiões e o geógrafo — personificam a perda da identidade como essência — o abandono do núcleo sensível e intuitivo — em favor de uma identidade meramente funcional e social. O pequeno príncipe, ao contrário, representa a busca pela reconquista dessa essência, demonstrando que a plenitude do ser se encontra na continuidade e na integração da identidade essencial que o adulto renegou.

O objetivo geral deste trabalho é demonstrar que a polarização figural na obra não é uma dicotomia rígida, mas sim uma tensão produtiva que se estabelece como dispositivo alegórico-simbólico que desvela a mutilação simbólica do sujeito no final do século XIX e início do século XX, propondo a ética do vínculo (o “cativar”) como caminho para o reencantamento do mundo. Em consonância com tal propósito, estabelece-se a hipótese de que a polarização entre as figuras da criança e do adulto é empregada por Saint-Exupéry como um aparato alegórico-simbólico que expõe e critica a lógica de funcionalidade e desumanização da razão instrumental, propondo a ética do vínculo como alternativa ontológica.

A metodologia adotada combina a análise literária estrutural com a leitura próxima do texto, o diálogo intertextual e a fundamentação na Teoria do Imaginário, tendo como foco a construção de sentido por meio das propriedades figurativas das personagens. Para tanto, o trabalho se fundamenta em um robusto referencial teórico, abrangendo as teorias sobre a personagem na literatura (Rosenfeld, Candido e Reis), a Retórica e a Crítica (Hansen e Ceia) e, fundamentalmente, a Teoria do Imaginário (Durand, Chevalier e Gheerbrant), que oferecem as ferramentas para a leitura dos arquétipos e das estruturas simbólicas.

Para cumprir a proposta da pesquisa, esta dissertação está organizada em cinco capítulos, interligados em uma progressão argumentativa que avança da teoria da personagem à análise do símbolo e da alegoria e, por fim, à interpretação das figuras.

O Capítulo 1º, de cunho teórico-narratológico, dedica-se ao embasamento sobre a centralidade da personagem e sua função na produção de sentido simbólico. Com base em abordagens mimética e estruturalista, este capítulo já se articula com a análise ao justificar o método figural para a obra, demonstrando como as figuras em *O Pequeno Príncipe* funcionam como condensadores de representações sociais, históricas e existenciais.

O Capítulo 2º aprofunda a discussão teórica ao explorar o funcionamento da alegoria e do símbolo como estratégias narrativas centrais. Valendo-se das contribuições da retórica e da Teoria do Imaginário, este capítulo discute as diferenças conceituais e, adiantando aspectos analíticos, tipifica a alegoria como o modo de figuração do mundo adulto e o símbolo como a chave para a sensibilidade da criança, preparando o terreno para a crítica aos valores da modernidade do século XX perpetrada pela figura adulta.

O Capítulo 3º inicia a análise ao situar a obra no contexto de sua produção e sua relação com a biografia do autor, notadamente o exílio durante a Segunda Guerra Mundial. O capítulo também discute a singularidade da obra em relação às demais publicações de Saint-Exupéry. Aqui se faz necessário um esclarecimento metodológico: embora o capítulo tangencie a recepção da obra para contextualizar sua singularidade histórica, esta dissertação não se ancora nos pressupostos da teoria da Estética da Recepção. A menção à reação de editores e público visa apenas a destacar a inserção da obra no ambiente cultural da época, mantendo o foco analítico nas dimensões simbólicas e figurativas da narrativa.

O Capítulo 4º se concentra na primeira parte da análise do *corpus*, focando, além da figura do narrador-piloto, as figuras alegóricas dos habitantes que habitam os asteroides por onde o príncipe viaja: o rei, o vaidoso, o bêbado, o homem de negócios, o acendedor de lampiões e o geógrafo. Este capítulo demonstra como estas encarnam a estagnação psicológica, a racionalidade improdutiva e a mutilação simbólica do sujeito que se rendeu à razão instrumental.

O Capítulo 5º dedica-se à análise da criança e dos seres que a iniciam. O pequeno príncipe, personagem infantil sobre o qual a narrativa se desdobra, é lido como símbolo da sensibilidade e da identidade como essência, em oposição radical ao funcionalismo do mundo adulto. Analisa-se também a raposa como mestra da sabedoria afetiva e do vínculo, a rosa como a figura da alteridade, e a serpente como a agente da transcendência e do retorno à origem.

Ao longo dos capítulos, busca-se demonstrar que *O Pequeno Príncipe* se estrutura como uma meditação simbólica sobre a condição humana, convocando o leitor a um retorno à escuta sensível, à imaginação e à subjetividade — elementos frequentemente silenciados pela lógica instrumental do mundo adulto. Por meio da análise das figuras da criança e do adulto, a obra revela-se não apenas como um clássico da literatura universal, mas também como um texto capaz de produzir sentidos múltiplos e duradouros, reafirmando a literatura como lugar privilegiado de reflexão crítica, ética e ontológica.

Portanto, esta dissertação, ao mergulhar na polaridade figural da obra de Saint-Exupéry, oferece um instrumento de leitura que desaloja o texto de sua classificação unicamente infantojuvenil, posicionando-o como uma crítica essencial à crise do sujeito na modernidade e validando a ética do vínculo como um imperativo ontológico. Propomos, assim, que a busca pelo “essencial invisível” é, em última análise, a busca pela recuperação da humanidade plena, o que justifica a perenidade e a profundidade filosófica deste clássico.

1º CAPÍTULO

TEORIA DA PERSONAGEM: da representação à figuração

É possível distanciar a literatura das questões sociais? Esse questionamento está no cerne de muitas, se não todas, as discussões firmadas no território da crítica e da teoria literária. A esse ponto, a questão mais premente é analisar como e em que grau a literatura e a sociedade se relacionam e que elemento possibilita a aproximação entre essas duas instâncias.

No contexto desta dissertação, trataremos da dinâmica entre literatura e sociedade por meio do papel da personagem, que dará base para a identificação das formas de alegoria — entendida como uma técnica literária padronizada, segundo João Adolfo Hansen (1986) — e figuração presentes em *O Pequeno Príncipe*. Nesta obra, a natureza atípica das personagens (muitas delas não-humanas) torna a discussão teórica sobre sua função e representatividade social ainda mais crucial, sendo o principal elo entre a ficção e a crítica existencial.

Muitos estudiosos argumentam que é impossível separar completamente a literatura das questões sociais. Afinal, ela é uma expressão cultural intrinsecamente ligada às experiências e preocupações de uma sociedade em um determinado momento histórico. Nesse sentido, Anatol Rosenfeld (1912-1973), no ensaio intitulado “Literatura e Personagem” (1970), argumenta que um dos elementos-chave que possibilita essa conexão é a representação de personagens, eventos e ambientes que refletem a realidade social. Isso é particularmente evidente em *O Pequeno Príncipe*, em que as figuras do rei, do vaidoso e do geógrafo, por exemplo, servem como alegorias diretas das patologias da vida adulta.

Devido a essa representatividade, Rosenfeld coloca as personagens como ponto central do processo de construção literária. Para ele, a ficção se faz como tal a partir desse elemento, que é principal na diferenciação entre o que é considerado literatura ficcional e outros tipos de literatura. Entende-se, pois, que o caráter mimético e verossímil das obras literárias se consubstancia a partir das personagens, capazes de dar vida à realidade ficcional. Essa verossimilhança alegórica é atingida em *O Pequeno Príncipe* pela fixidez dos traços dos adultos.

Como elementos vitais, são as personagens que dão cor e profundidade à narrativa, representando toda a complexidade das relações humanas a partir da interação com os outros elementos: enredo, narrador, tempo e espaço. Sobre isso, Rosenfeld (2011, p. 23) acrescenta:

[...] como indicadora mais manifesta da ficção é por isso bem mais marcante a função da personagem na literatura narrativa (épica). Há numerosos romances que se iniciam com a descrição de um ambiente ou paisagem. Como tal poderiam possivelmente constar de uma carta, um diário, uma obra histórica. É geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o caráter fictício (ou não-fictício) do texto, por resultar daí a totalidade de uma situação concreta em que o acréscimo de qualquer detalhe pode revelar a elaboração imaginária.

Essa definição de Rosenfeld é expandida ao se considerar a figuração de seres não-humanos, crucial para a análise de *O Pequeno Príncipe*. Aceita-se, assim, que a ideia de personagem, conforme o próprio autor esclarece, não se restringe à figura do ser humano. Há, em algumas narrativas, a presença de seres irracionais ou objetos, figurados como personagens num processo de antropomorfização. É o caso da raposa, da rosa e da serpente, cujas ações e sentimentos desempenham um papel representativo e simbólico central na jornada do príncipe. Outras obras também, como *O Cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo, ilustram como o ambiente, quando personificado, representa a complexidade das formas de interação humana, por exemplo.

Em perspectiva semelhante, a crítica de Antonio Candido (1918-2017), no ensaio “A personagem do Romance” (1970), se relaciona à de Rosenfeld ao reconhecer a centralidade da personagem e sua função simbólica na construção da obra literária. Para Candido, elas são representações simbólicas das tensões sociais e históricas. Rosenfeld, paralelamente, enfatiza a profundidade psicológica e a capacidade de simbolizar ideias e arquétipos universais. Essa função simbólica é o cerne da figuração dos adultos visitados pelo pequeno príncipe, cujos traços fixos — o poder do rei, a posse do homem de negócios — transmitem uma “lídima verdade existencial” sobre as falhas da civilização. Convém mencionar, no entanto, que a criação literária repousa sobre um paradoxo: a personagem na ficção é intencionalmente criada para ser o que não é:

No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste (Candido, 2011, p. 52).

Compreendemos, então, as personagens como entidades que revelam significados mesmo nas suas zonas de indeterminação. Essa característica, que potencializa a “vida” da obra literária, é reforçada na alegoria de Saint-Exupéry, cujas figuras são propositalmente definidas

por um único traço (a vaidade, a posse, a bebedeira). Essa percepção nos leva à atestação de Rosenfeld (2011, p. 33):

[...] este fato das zonas indeterminadas do texto possibilita até certo ponto a “vida” da obra literária, a variedade das concretizações, assim como a função do diretor de teatro, chamado a preencher as múltiplas indeterminações de um texto dramático. Isso, porém, se deve variedade dos leitores, através dos tempos, não à variabilidade da obra, cujas personagens não têm mutabilidade e a infinitude das determinações de seres humanos reais. As concretizações podem variar, mas a obra como tal não muda.

Conforme o autor menciona, as zonas indeterminadas dão ao leitor a possibilidade de as preencher, o que é imediatamente solicitado pelas descrições sintéticas das figuras alegóricas de Saint-Exupéry. Ao se relacionar a personagem ficcional com a pessoa real, percebe-se que a ideia da fragmentação, embora presente em ambas, é mais latente nesta última, visto que a observação da realidade empírica não permite construir imagens com a mesma nitidez que a realidade tecida na literatura permite.

As personagens desempenham, portanto, um papel central na construção da narrativa e na representação das complexidades sociais e humanas. Em *O Pequeno Príncipe*, essa centralidade se evidencia ao considerarmos as contribuições de Candido e Rosenfeld. É nesse horizonte que Carlos Reis (2018) introduz a ideia da trans-historicidade das personagens, sugerindo que elas transcendem o contexto de sua criação e se adaptam a diferentes épocas. Essa qualidade é vital para o pequeno príncipe, que se mantém como um símbolo universal precisamente por encarnar a crítica perene à perda da infância, servindo tanto ao propósito literário quanto ao histórico, cultural e social. Essa qualidade trans-histórica, segundo Reis, permite que as personagens literárias sobrevivam e evoluam.

Voltando à proposição de Reis, no capítulo intitulado “Estudos narrativos: a questão da personagem ou a personagem em questão”, do livro *Pessoas de Livro* (2018), ele se debruça sobre a importância e a complexidade da personagem na narrativa. É interessante observar a reflexão que o autor sugere sobre a condição das personagens: elas são apenas um elemento da narrativa ou são, de fato, o centro das tensões e discussões. Embora, seja esse um importante questionamento, não é nosso foco discutir a (não) centralidade das personagens, pois partimos dessa centralidade — já reconhecida — para entender de que maneira ela influencia a experiência do leitor e como a narrativa do pequeno príncipe explora esse aspecto.

As proposições de Reis se fazem importantes na medida em que oferecem um direcionamento para o estudo da figuração em Saint-Exupéry. O autor expõe cinco aspectos

que dão contorno à personagem dentro desses estudos, dos quais focaremos três por se relacionarem mais diretamente ao nosso objeto de estudo.

Primeiro, “a personagem compreende, como a narrativa ficcional em geral, uma dimensão trans-histórica que escapa ao controlo e ao projeto literário de quem a concebeu” (Reis, 2018, p. 15). Tal aspecto sugere que as personagens adquirem significados e relevâncias diferentes ao longo do tempo, o que explica a longevidade e a universalidade do pequeno príncipe como arquétipo da pureza, e das figuras adultas, com excessão do narrador-piloto, como alegorias da ruptura das relações pessoais fundadas na afetividade, na amizade e na espontaneidade.

Segundo, “toda a caracterização de personagem desafia e incentiva um preenchimento de vazios; esse preenchimento de vazios torna-se premente em atos transnarrativos e transliterários que trabalham a imagem (ilustrações de livros, por exemplo) [...]” (Reis, 2018, p. 15). Esse ponto é crucial para *O Pequeno Príncipe*, em que as ilustrações do próprio Saint-Exupéry fecham a lacuna da descrição verbal. O desenho do carneiro, por exemplo, é um ato de “preenchimento de vazios” que é central à narrativa. Nesses casos, as descrições verbais podem ser insuficientes, e as interpretações visuais, como as imagens do vaidoso, do bêbado, oferecem uma “completude” que fixa a identidade alegórica da personagem.

Terceiro, “um tal preenchimento consente e de certa forma requer, para que a refiguração se efetive, um tempo de suspensão da narratividade, de tal forma que a personagem é ponderada como objeto artificialmente estático” (Reis, 2018, p. 15). Entendemos que, para que a refiguração de uma personagem se concretize plenamente, é necessário que o leitor suspenda temporariamente a narrativa. Esse tempo de suspensão é o que permite ao leitor contemplar as figuras dos planetas em sua essência, como objetos separados da trama, e decodificar sua função alegórica.

A partir de tais considerações, pode-se observar a importância da figuração para além dos limites temporais da ficção literária. A visão de Reis explora como a representação visual (as ilustrações, por exemplo) enriquece a compreensão das personagens, embora reconheça os desafios inerentes à caracterização e à necessidade de preencher lacunas deixadas pelo texto verbal. Em um trabalho posterior, publicado em 2017, Carlos Reis trata da não-estaticidade das personagens, ou seja, do potencial de desenvolvimento que elas podem ter ao longo das narrativas e em diferentes mídias. Ao estabelecer um paralelo entre as narrativas digitais e alguns romances do século XIX, Reis explica que:

a personagem sobrevive não apenas como prática transliterária, mas também como categoria narrativa e como conceito operatório que nos relatos em ambiente eletrônico continua a fazer sentido. Mas esse sentido não nasce num vazio sem referências nem passado: ele está ancorado noutras narrativas, designadamente literárias, que desde o século XIX antecipam atributos próprios da personagem em ambiente eletrônico (Reis, 2017, p. 130).

Percebemos, portanto, a influência histórica na evolução da personagem e como os conceitos dados a elas contribuem para moldar as expectativas sobre sua figuração. Se olharmos para a questão sob a ótica sincrônica, de acordo com Cristina Vieira, em “Para uma Nova Tipologia da Descrição da Personagem Narrativa” (2014), compreenderemos a personagem numa perspectiva diferente, ainda que complementar à de Reis. Para Vieira,

a descrição [torna] presente um objeto ausente, criando na mente do leitor a figuração de um ser que parece vivo, quando está inscrito em folhas de papel. Por outro lado, acrescemos a este conceito de descrição como ilusão mimética o fator da sua variabilidade ao nível receptivo: aquela não é apenas o conjunto de elementos textuais fornecidos pelo autor, mas o fruto de uma simbiose entre tais elementos e o leitor ao nível da sua mundivivência (Vieira, 2014, p. 125-126).

Complementar porque, enquanto Reis aborda a personagem literária como uma entidade dinâmica, Vieira se concentra na descrição da personagem como um elemento crucial na construção narrativa. A descrição, para Vieira, cria uma “ilusão mimética” que influencia a percepção do leitor. Em *O Pequeno Príncipe*, a descrição é minimalista (o bêbado que bebe para esquecer que tem vergonha de beber), mas poderosamente alegórica, permitindo uma profunda simbiose entre os elementos textuais fornecidos pelo autor e a “mundivivência” do leitor, ou seja, o conjunto de experiências, e percepções acumulados ao longo da vida e que moldam a forma como ele enxerga e interpreta o mundo.

Entende-se, com isso, que a forma como uma personagem é descrita pode influenciar sua percepção pelo leitor e, conseqüentemente, sua sobrevida — entenda-se propriedade mutável — dentro da obra literária. Dessa forma, uma tipologia mais refinada de descrição das personagens pode levar a uma compreensão mais profunda de como elas funcionam dentro de um texto narrativo e como são interpretadas pelos leitores ao longo do tempo. Essa discussão sobre a figuração e a descrição da personagem nos leva, então, à sua recepção social e cultural. É importante compreender que diferentes sociedades e períodos históricos desenvolvem sistemas simbólicos próprios para dar sentido à realidade. Essas representações, segundo o historiador e teórico da cultura, Roger Chartier (1998), são moldadas por uma variedade de fatores. Essa recepção social é o que permite que a alegoria de Saint-Exupéry continue ressoando.

Chartier (1998) também aborda questões relacionadas à leitura e à interpretação, destacando como as pessoas atribuem significado aos textos. Ele argumenta que as representações são sempre mediadas e contestadas. Isto é essencial para a leitura de *O Pequeno Príncipe*, que não é um espelho da realidade, mas um espaço de negociação simbólica, no qual a crítica existencial é absorvida através da fábula. Além disso, é preciso considerar também que a leitura é sempre uma prática encarnada em gestos, espaços, hábitos, conforme aponta o autor:

é preciso considerar também que a leitura é sempre uma prática encarnada em gestos, espaços, hábitos. Longe de uma fenomenologia da leitura que apague todas as modalidades concretas do ato de ler e o caracterize por seus efeitos, postulados como universais, uma história das maneiras de ler deve identificar as disposições específicas que distinguem as comunidades de leitores e as tradições de leitura. O procedimento supõe o reconhecimento de diversas séries de contrastes. De início, entre as competências de leitura. A clivagem essencial, porém grosseira, entre analfabetizados e analfabetos, não esgota as diferenças na relação com o escrito (Chartier, 2002, p. 178).

Observemos que a compreensão da prática da leitura vai além de uma mera atividade cognitiva, pois ela reflete as complexidades de uma dada cultura/sociedade. Assim, Roger Chartier salienta a importância de se reconhecerem, na história, essas nuances e particularidades das maneiras de ler. Com isso o autor contrapõe-se a uma visão simplista que classifica leitores apenas como alfabetizados ou analfabetos e explora as diversas competências de leitura e as diferentes tradições de interpretação que permeiam as comunidades leitoras ao longo do tempo. Ao considerar esses contrastes, ele oferece uma compreensão mais profunda das relações entre leitores, textos e contextos culturais, destacando a riqueza e a diversidade da prática da leitura em toda sua amplitude histórica e social.

Para além da composição puramente semântica do texto, é preciso reconhecer o modo como os sentidos são produzidos nas práticas sociais de leitura e recepção. A obra literária adquire, assim, um estatuto móvel e relacional: ela não apenas representa o mundo, mas o reinscreve, reconfigurando as formas de ver, sentir e pensar. Nesse sentido, compreender o texto literário implica considerar as condições materiais e culturais que moldam sua circulação, bem como as experiências do leitor que, ao interpretá-lo, o reinscreve em novos contextos de sentido. Essa perspectiva desloca o olhar da literatura como produto acabado para entendê-la como prática viva, situada no entrelaçamento entre linguagem, história e imaginação

A partir do que se tem discutido até este ponto, podemos compreender que a personagem de ficção na literatura é um componente crucial que tem sido objeto de análise e debate sob diversas perspectivas ao longo da história literária. Desde uma visão mimética, que enfatiza a representação realista e verossímil do ser humano, até abordagens estruturalistas que

a consideram como um elemento funcional dentro da trama, os estudos sobre personagens têm se diversificado. Esclarecemos, portanto, que, como o foco desta pesquisa é analisar a propriedade figurativa das personagens de *O Pequeno Príncipe* e como ela contribui para a construção de sentido da obra, ainda que, talvez, transitamos por outras, as abordagens mimética e estruturalista correspondem bem ao nosso propósito, servindo como lentes para decodificar a alegoria de Saint-Exupéry. Ademais, reconhecer as personagens sob diferentes perspectivas em uma análise literária pode favorecer uma compreensão mais holística e contextualizada da obra, revelando camadas de significado e complexidade. De toda forma, fá-lo-emos cientes dos limites teóricos e metodológicos.

Neste capítulo apresentamos o embasamento teórico-narratológico necessário para justificar a primazia da figura sobre a personagem e a escolha do método de análise figural para uma obra de natureza arquetípica como *O Pequeno Príncipe*. Torna-se agora imperativo migrar do plano da teoria da personagem para o plano da teoria da linguagem e do sentido. Assim, o Capítulo 2º dará continuidade à fundamentação do trabalho já com alguns adiantamentos analíticos, dedicando-se a aprofundar a discussão sobre os mecanismos retóricos de construção de sentido. Exploraremos, em detalhe, a distinção crucial entre alegoria e símbolo, ferramentas conceituais que se revelam a chave para desvendar a oposição central do texto: a alegoria como o modo de figuração da rigidez do adulto na modernidade e o símbolo como o modo de expressão da polissemia e da sensibilidade da criança.

2º CAPÍTULO

A ALEGORIA E O SÍMBOLO NA CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS

“Em nossas cavernas, quem nos ajudará a descer?”
Gaston Bachelard, *A Poética do Devaneio*

Este capítulo tem como objetivo central fornecer os direcionamentos teóricos cruciais para a leitura crítica de *O Pequeno Príncipe*, estabelecendo a distinção conceitual entre alegoria e símbolo como a chave mestra para desvendar a crítica que a obra tece à modernidade, tal como compreendida no século XX. Isso se dá porque a literatura, ao longo de sua história, tem se mostrado um espaço privilegiado por sua capacidade única de mobilizar a imaginação e, ao mesmo tempo, estruturar a crítica social por meio de símbolos e alegorias.

Em *O Pequeno Príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry, essa vocação se revela de modo exemplar, pois a narrativa articula uma dimensão filosófica em torno de personagens que, embora aparentemente simples, condensam sentidos complexos sobre a condição humana. A figura do pequeno príncipe, em especial, permite uma leitura que explora a substância simbólica que coexiste com a substância alegórica presente em outras figuras. Essa coexistência, longe de ser contraditória, revela o modo como a obra integra racionalidade e sensibilidade, conhecimento e imaginação, e, fundamentalmente, como propõe uma resposta existencial à crise da modernidade ocidental.

Para delimitar o escopo desta análise, é preciso definir a “modernidade” criticada na obra. Não se trata da Era Moderna no sentido de período histórico amplo, mas, sim, da modernidade do século XX, marcada pelo triunfo da razão instrumental. Essa é a razão que, segundo a perspectiva da Escola de Frankfurt (notadamente em Horkheimer, como sugerido pelo prefácio de *Eclipse da Razão*¹), se tornou puramente utilitária, tecnicista e burocrática.

Os valores modernos condenados por Saint-Exupéry são o individualismo (o vaidoso e o rei, isolados em seus planetas), o materialismo (o empresário, que acumula estrelas para “ser rico”), e o racionalismo estéril (o geógrafo e o acendedor de lampiões, que cumprem regras sem questionar o sentido). A crítica da obra é direcionada a um mundo que sofreu o que o sociólogo Max Weber (2004) denominou de “desencantamento”, perdendo a dimensão contemplativa e essencial da vida em favor do cálculo.

No século IV a.C., Platão (428-347 a.C.) escreveu um dos diálogos mais alegóricos e influentes da filosofia ocidental, “O Mito da Caverna”, presente no Livro VII de *A República*,

¹ HORKHEIMER, Max. **Eclipse da razão**. Trad. Carlos Henrique Pissardo. São Paulo: Editora da Unesp, 2015.

obra escrita por volta de 380 a.C. No texto é elucidada a trajetória do conhecimento humano, representada por prisioneiros acorrentados dentro de uma caverna, cuja única percepção da realidade são sombras projetadas nas paredes. Tais sombras seriam a verdade última para os prisioneiros, não fosse um deles se libertar e confrontar o mundo fora da caverna, compreendendo que havia mais do que as ilusões às quais estava habituado. Esta metáfora platônica é o espelho da crítica de Saint-Exupéry: a caverna é a modernidade, e as sombras são os valores superficiais da vida adulta (como o dinheiro e o poder).

O mito de Platão é repleto de símbolos e alegorias — a distinção entres essas duas concepções será elucidada mais à frente — que evocam múltiplas leituras e permitem associá-lo a diferentes estados do “real”. Por essa razão, o mito transcende sua leitura original, adaptando-se a diversos contextos de análise: “a imagem da caverna [por exemplo] já foi associada pelo próprio Platão ao [...] mundo real, onde reside o falso conhecimento, mas na Literatura ela já foi associada ao processo de alienação, ao processo de revolução, às ideologias, às utopias, etc.” (Pinheiro Junior, 2014, p. 19). Essa riqueza interpretativa é inerente ao caráter alegórico do texto platônico, pois, “etimologicamente, o grego *allegoría* significa ‘dizer o outro’, ‘dizer alguma coisa diferente do sentido literal’, e veio substituir, ao tempo de Plutarco (c.46-120 d.C.), um termo mais antigo: *hypónoia*, que queria dizer ‘significação oculta’” (Ceia, 1998, p. 1). Assim, a alegoria da Caverna de Platão oferece uma lente interpretativa valiosa para analisar *O Pequeno Príncipe*. A figura do prisioneiro liberto em Platão é comparável ao pequeno príncipe ao passo que desafia as percepções superficiais e busca uma compreensão mais autêntica da vida, sugerindo que tanto as alegorias quanto as personagens são formas poderosas de conduzir o leitor por um processo hermenêutico e reflexivo. A libertação do prisioneiro equivale à tarefa do pequeno príncipe de desacorrentar o aviador e o leitor do pensamento utilitarista.

A construção alegórica do mito permite, pois, pensar as personagens como símbolos — o que envolve um processo de compreensão mais amplo — de ideias universais, mais do que meros indivíduos. O prisioneiro liberto, por exemplo, não é apenas uma figura isolada, ele encarna o filósofo, aquele que busca romper com as aparências para alcançar o conhecimento verdadeiro. No entanto, a distinção entre as figuras não é hermética, pois nada impede que, para outras sociedades, essa mesma personagem seja símbolo de outras questões, entendendo-se que os símbolos — compreendidos dentro e ao longo da organicidade do texto — servem à construção da alegoria, e esta é apontada por João Adolfo Hansen, em *Alegoria: construção e interpretação da metáfora* (1986), como um recurso retórico e literário que convida o leitor a participar de um processo hermenêutico:

Pensada como dispositivo retórico para a expressão, a alegoria faz parte de um conjunto de preceitos técnicos que regulamentam as ocasiões em que o discurso pode ser ornamentado. As regras fornecem *lugares-comuns* — *topoi* (grego) ou *loci* (latim) — e vocabulário para substituição figurada de determinado discurso, tido como simples ou próprio, tratando de determinado campo temático. Assim, estática ou dinâmica, descritiva ou narrativa, a alegoria é procedimento intencional do autor do discurso; sua interpretação, ato do receptor, também está prevista por regras que estabelecem sua maior ou menor clareza, de acordo com o gênero e a circunstância do discurso (Hansen, 2006, p. 9).

É nesse ponto que se manifesta a noção de institucionalização da alegoria. Essa institucionalização estabelece-se na tradição retórica clássica e está intrinsecamente ligada ao uso sistemático dos *topoi*. Esses lugares-comuns são estruturas não apenas reconhecidas, mas socialmente validadas, que funcionam como moldes discursivos, fornecendo ao autor modelos figurativos estáveis e largamente aceitos. Essa dependência de convenções torna o processo alegórico um mecanismo de comunicação regulado, que se baseia em um contrato de leitura com o público. Ao recorrer a figuras convencionais — como a figura da justiça ou da vaidade —, o autor garante que o plano figurado seja decifrável pelo receptor, o que confere à alegoria um caráter intencional de fixidez de sentido, essencial à sua função moral ou crítica.

Desse modo, a alegoria para Hansen (2006) não se restringe ao processo instantâneo de substituição de um significado por outro, como poderia ocorrer em uma metáfora pontual. Ela se consolida como uma técnica narrativa sustentada e estrutural que requer do leitor um esforço interpretativo contínuo, demandando a compreensão global do texto. Ao sublinhar essa natureza, Hansen revela uma tensão intrínseca ao dispositivo: a linha que separa o sentido literal das “coisas” do sentido alegórico é, muitas vezes, tênue. Isso gera uma dialética entre o que a figura “é” no plano da diegese e o que ela “pode ser” no plano da significação abstrata, o que confere densidade à sua função organizadora do discurso. A alegoria, ao se estender por uma obra inteira, permite a linearidade da interpretação, mas não anula completamente a possibilidade de ressonâncias simbólicas secundárias.

Essa distinção entre alegoria e metáfora é complementada pela contribuição de teóricos como Carlos Ceia, que reforça o propósito teleológico da alegoria ao defini-la como aquilo que “representa uma coisa para dar a ideia de outra através de uma lição moral” (Ceia, 1998, p. 1). Essa definição sublinha o cerne do processo alegórico: a dupla articulação do sentido, onde há um plano literal (o referente primário) e um plano figurado (a ideia moral, filosófica ou social que ele veicula). Assim, posicionar a personagem numa perspectiva alegórica significa essencialmente subordinar a sua configuração individual — simplificando sua psicologia complexa — para posicioná-la prioritariamente no campo das interações semânticas.

A alegoria é tomada aqui, portanto, na concepção hanseniana e retórica, ou seja, como dispositivo estrutural que permite a Saint-Exupéry edificar sua crítica. Esta perspectiva é crucial para a análise em questão, pois ela explica por que as figuras do mundo adulto em *O Pequeno Príncipe* — o rei, o vaidoso, o bêbado, o homem de negócios, o acendedor de lampiões e o geógrafo — carecem de profundidade psicológica: elas são construídas com uma clareza alegórica que facilita a apreensão imediata do vício e da mutilação simbólica. A personagem é, então, subordinada à sua função alegórica, existindo primariamente para significar um conceito (a vaidade, a posse inútil) em vez de apenas simulá-lo, o que torna a alegoria o instrumento perfeito para a crítica à razão instrumental.

A eficácia dessa estrutura depende do equilíbrio na dupla articulação mencionada: o referente primário deve ser nítido o suficiente para que a translação para o plano moral ocorra sem ambiguidades. No contexto da obra de Saint-Exupéry, isso significa que a personagem não existe para “ser”, mas para “significar”. Essa subordinação da psicologia à função abstrata permite que o texto sustente uma unidade semântica coesa, onde o comportamento da personagem se torna um eco contínuo da ideia que ela representa. É nessa persistência do sentido que a alegoria encontra sua força, conferindo à obra uma dimensão pedagógica e crítica de longo alcance.

A alegoria e o símbolo se distinguem, fundamentalmente, pela sua extensão e pelo tipo de significado que veiculam. Diferentemente da metáfora, que atua pontualmente em termos isolados, por meio da substituição ou comparação imediata, a alegoria possui uma natureza sustentada e contínua: ela se estende a expressões, sequências narrativas inteiras e, notadamente, a obras completas. Essa capacidade de extensão possibilita uma interpretação linear e racionalmente dirigida, na qual o leitor é conduzido a decifrar a história como um código estável. Nesse processo, a figura alegórica serve como vetor de uma mensagem conceitual de natureza mais ou menos fixa, cujo propósito principal não é ser (na acepção mimética ou psicológica), mas sim significar (na acepção retórica). Contudo, essa estabilidade não implica uma rigidez absoluta, sendo que as alegorias mais ricas, como as presentes na obra, permitem que o sentido se abra para ressonâncias simbólicas, especialmente no nível da emoção e da crítica existencial.

Essa funcionalidade estrutural da alegoria garante que o significado abstrato seja transmitido com clareza, o que é essencial para o caráter crítico de *O Pequeno Príncipe*. As figuras alegóricas são, portanto, construções deliberadas que subordinam a complexidade individual ao seu papel comunicativo. Como se pode ver, essa técnica narrativa reforça a premissa de que a alegoria opera com vistas a um fim instrutivo e moralmente direcionado.

Desse modo, a abordagem se alinha à definição pragmática de Carlos Ceia, que reforça o propósito teleológico e didático da alegoria ao estabelecer que

numa alegoria, é também necessário que as abstrações que determinam o sentido alegórico procurado sejam de imediata compreensão: o enigma da Esfinge é a história do drama existencial humano. Se introduzíssemos algum dado que pudesse desviar o leitor desta conclusão, construiríamos uma metáfora e não uma alegoria. A linguagem alegórica não possui o mesmo dinamismo que a linguagem metafórica, que é susceptível de variações semânticas mais profundas, ao ponto de não suportar a repetição de um mesmo significado nem depender de significados pré-fixados (Ceia, 1998, p. 2-3).

Diferentemente do símbolo, que permite múltiplas interpretações e ressonâncias, a alegoria se aproxima de um caráter fixo e didático, voltado à transmissão de significados claros e moralizantes, evitando ambiguidades e exigindo estabilidade semântica para preservar sua função pedagógica. Nesse sentido, as “lições moralizantes” da obra são específicas e, em certa medida, universais. A crítica à posse e à vaidade, figuradas pelas personagens dos asteróides (o rei, o vaidoso, o bêbado, o homem de negócios, o acendedor de lampiões e o geógrafo), é perpetrada de maneira intencionalmente clara e direta, visto que cada habitante é projetado para representar de forma proeminente e didática um vício específico do mundo adulto. Contudo, é importante reconhecer que o impacto emocional dessas figuras no príncipe e no narrador impede que seu sentido se esgote em uma leitura meramente conceitual. De modo que, nesse processo de interação, outros significados podem ser evocados, mas isso não extingue a natureza fixa e o valor alegórico que as personagens possuem.

No campo das representações, conforme Gilbert Durand propõe em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* (2012), o símbolo se distingue da alegoria por sua natureza arquetípica e transcendente, articulando a força viva do inconsciente coletivo à experiência sensível do sujeito. Enquanto a alegoria em *O Pequeno Príncipe* cumpre um papel crítico, expondo e satirizando os vícios do mundo adulto nas figuras estáticas dos planetas, o próprio príncipe é, em sua essência, profundamente simbólico, encarnando a inocência e a busca pelo essencial. Contudo, essa distinção não deve ser lida como exclusão, mas, sim, como uma tensão produtiva e complementar. Embora a figura do príncipe isolada seja simbólica, a sua substância se articula em conjunturas inevitavelmente alegóricas para que o sentido da obra se complete, como se manifesta na relação do protagonista com a rosa. Neste ponto, o dispositivo alegórico (a lição moral sobre o cuidado) é o que permite ao símbolo (o príncipe) realizar sua transcendência.

Nesse contexto, o cuidado, a vaidade e o estabelecimento de laços afetivos não são apenas forças arquetípicas vagas, mas se configuram como uma alegoria sobre a responsabilidade e o amor (o “ser responsável por aquilo que cativas”). Em última análise, a obra utiliza a força transcendente do símbolo (o príncipe) como motor para as lições críticas da alegoria (suas interações), demonstrando que a inteligibilidade plena das formas figurativas depende também do conjunto narrativo. Tomamos, portanto, o príncipe como símbolo na medida em que sua figura estabelece uma interação produtiva e imediatamente contrastante às figuras adultas.

A alegoria da modernidade é expressa por personagens estáticas, isto é, as figuras dos asteroides (rei, vaidoso, bêbado, empresário, acendedor, geógrafo). Essas figuras são alegóricas no sentido de Hansen e Ceia, pois são personagens-tipo cuja identidade é unívoca e estática, definida por sua função social (o rei é apenas o poder) ou por seu vício (o bêbado é apenas a negação). Sua fixidez reflete a perda de ação (agir no mundo) e a redução do ser à função ou ao ter, o que, segundo Peretti *et al.* (2016), a filosofia existencialista de Gabriel Marcel (1935)² relaciona à falta de sentido ou ao desespero dos indivíduos. Nessa lógica, a identidade destas figuras não se constrói na continuidade ou na essência, mas na repetição mecanizada de uma caracterização social. A crítica existencialista à modernidade definida em padrões comportamentais do século XX alcança seu ápice na oposição entre o Ser e o Ter. No universo dos adultos em *O Pequeno Príncipe*, a existência é regida por este último, culminando na mutilação simbólica que a obra se propõe a denunciar:

na categoria do ter, a existência é “devorada” pelos objetos, pois o ter conduz ao desespero e à falta de sentido. O ter é aquilo que é objetivável, exponível a outros, é a exteriorização do ser, o seu fazer-se espetáculo; ele é o “coisificar-se” do ser, o seu vir para fora, o seu “epifanizar-se”, fragmentar-se, mumificar-se. O ter, acentuando a si mesmo, anula o ser; mas, tornando-se instrumento, subirá ao plano do ser. Assim, é preciso, nos tempos atuais, redimensionar a existência, tornando-a disponível ao ser (Peretti *et al.*, 2016, p. 178).

Em outro plano, o símbolo aparece como saída (o príncipe): a figura do príncipe, por sua vez, é simbólica. Ele é o símbolo arquetípico do *Puer Aeternus* (Von Franz, 1992), o eterno viajante que carrega a sabedoria da não-experiência, da curiosidade e, crucialmente, da não-repressão da imaginação. O seu significado é múltiplo, ele é a essência defendida na obra (o essencial invisível), que se realiza no vínculo afetivo e na responsabilidade. Sua jornada e sua “morte/desaparecimento” inserem a obra no que Durand (1982) denomina como regime noturno da imagem, que lida com a introspecção e a superação das dicotomias racionais. O

² Marcel, Gabriel. *Être et avoir*. Paris: Aubier, 1935.

pequeno príncipe opera como figura mediadora entre o visível e o invisível, entre o real e o imaginário, entre o saber lógico e a sabedoria poética, permitindo ao leitor um mergulho em estruturas míticas e imagéticas que escapam à compreensão linear do mundo.

Assim, a leitura simbólica de *O Pequeno Príncipe* ganha maior densidade se incorporada à teoria do imaginário de Gilbert Durand, sobretudo no que tange à função antropológica do símbolo. Para Durand (1982), os símbolos não são apenas representações estáticas ou ilustrativas; eles são, acima de tudo, dinâmicos e estruturam o imaginário humano, sendo, portanto, enraizados nas experiências arquetípicas que organizam a relação do ser com o mundo. O símbolo, ao contrário da alegoria, não se limita a um único sentido nem se exaure numa moral determinada. A imagem da rosa, por exemplo, resiste a uma codificação meramente unívoca. Ela pode ser lida como amor, vaidade, fragilidade, exigência, cuidado e até mesmo a identidade do príncipe construída na relação. Essa plurivocidade é característica do símbolo, pois ele carrega em si a tensão entre forma e conteúdo, entre visível e invisível.

Essa distinção é reforçada no contraste entre símbolo e alegoria feito por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1969), os quais observam que o símbolo se ancora em um plano de ressonância espiritual que escapa ao fechamento racional. O símbolo, nas palavras dos autores, “exprime o que não pode ser formulado de outro modo, o que escapa ao conceito e à definição, o que pertence às profundezas do ser [...] [e] manifesta um aspecto do real mais profundo do que aquele que é apreendido pelo conhecimento racional” (Chevalier e Gheerbrant, 2001, p. XIII). Assim, enquanto a alegoria pode ser pensada como um dispositivo discursivo voltado para a pedagogia moral, o símbolo implica uma experiência de abertura ao mistério e à totalidade. No caso da figura do pequeno príncipe, sua potência simbólica advém justamente da sua não-redução a uma ideia única. Ele é, ao mesmo tempo, a criança, o sábio, o estrangeiro, o messias e o viajante arquetípico. Sua jornada, carregada de imagens e metáforas (planetas, desertos, animais falantes), produz uma rede de significações que convida o leitor a interpretar, mas jamais encerrar os sentidos.

O símbolo, portanto, não se explica — ele se vive, se sonha, se intui, como observa Durand (2012). Dessa forma, a oposição entre criança e adulto é uma estrutura predominantemente alegórica, mas com ressonâncias simbólicas permanentes, que mobiliza reflexões existenciais profundas sobre identidade, tempo, cuidado e memória. Essa compreensão é essencial para analisarmos o modo como o pequeno príncipe se apresenta. Reiteramos que ele é uma figura que remete ao mistério da existência e ao impulso humano por sentido — representando a infância, a inocência ou a crítica ao mundo adulto.

A inocência do príncipe não deve ser entendida como ingenuidade, mas como um estado de não-esquecimento. Ele preserva a capacidade de fazer as perguntas essenciais (o porquê das coisas) e de atribuir valor pelo afeto (o tempo gasto com a rosa, que a torna importante), e não pelo cálculo (as estrelas do empresário). Em sua travessia por mundos distintos, ele não só expõe arquétipos comportamentais, mas também age como catalisador de uma transformação interior tanto no narrador quanto no leitor.

Nesse processo, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1969) descrevem uma *gnose* simbólica, capaz de religar o sujeito à sua origem existencial. Ao considerar a dimensão simbólica da narrativa em *O Pequeno Príncipe*, é necessário distinguir com clareza o símbolo de outras formas figurativas, como a alegoria ou a metáfora, cuja demarcação conceitual carece de certa rigorosidade.

O simbolismo da obra se revela não apenas nas personagens, mas também nos objetos e nas situações narradas. A rosa simboliza o afeto idealizado; o deserto, espaço por excelência da revelação, figura o cenário da verdade essencial, onde o supérfluo é abolido e apenas o essencial permanece, ainda que invisível aos olhos. A “essência” defendida na obra é a recuperação da capacidade de ação e reflexão que a modernidade burocrática mutilou. Esses elementos, longe de se configurarem como metáforas convencionais, atuam como catalisadores de uma visão filosófica do mundo, aproximando o texto de uma experiência de “imaginação simbólica” tal como descrita por Durand (2012) — um movimento que religa o visível ao invisível, o sensível ao espiritual e o eu ao cosmos.

A filosofia existencial de Saint-Exupéry, próxima ao existencialismo humanista de Gabriel Marcel, coloca a responsabilidade e o vínculo acima do individualismo. Sua crítica encontra eco na filosofia política de Hannah Arendt em *Banalidade do Mal* (1999), que distingue a ação provida de sentido (reduzida à burocracia pelos adultos) da ação mecânica e inconsciente. A identidade do aviador e a do príncipe não são uma essência inata, mas uma localização relacional, construída na memória, no afeto e na narrativa compartilhada.

A simbologia presente em *O Pequeno Príncipe* atua, nesse sentido, como uma ponte entre literatura e filosofia, entre infância e transcendência. Como assinala Chevalier e Gheerbrant (2001, p. XXIV), “cada símbolo é um microcosmo, um mundo total. Não é acumulando detalhes através da análise que se lhe capta o sentido global: é necessária uma visão quase sinóptica”, pois sua função não é transmitir um saber discursivo, mas fundar uma relação com o ser, ativando camadas profundas da memória, da sensibilidade e da imaginação.

Longe de ser um significado fechado, o símbolo manifesta-se como o caminho para a refiguração da essência humana, através da ativação de valores como a responsabilidade e o

vínculo (o “cativar”). Essa potência simbólica é concentrada e expressa nas figuras antropomorfizadas – a raposa, a rosa, a serpente – e, sobretudo, na própria figura do príncipe, que encarna o arquétipo da criança e a possibilidade de retorno à escuta sensível e à identidade essencial.

Tendo em vista que a força desta crítica figurativa reside na sua ressonância com um tempo de crise, o próximo passo metodológico exige a análise do contexto que gestou a obra. O terceiro capítulo, portanto, se dedicará à contextualização histórica e biográfica para se compreender como o cenário da Segunda Guerra Mundial e as experiências de Saint-Exupéry moldaram a urgência e a necessidade dessa crítica figurativa. Essa contextualização permitirá aprofundar as bases teóricas aqui estabelecidas, situando *O Pequeno Príncipe* dentro de seu cenário de criação e recepção. É crucial notar que essa recepção será analisada no sentido de impacto cultural e impressões de senso comum, e não sob a perspectiva da Estética da Recepção. Analisaremos o contexto da Segunda Guerra Mundial e a experiência de Saint-Exupéry como piloto e exilado para compreender como a obra se estabeleceu como uma crítica velada ao utilitarismo do século XX e à “mutilação simbólica” do adulto. Essa abordagem histórica, biográfica e de popularidade facilitará uma compreensão ampliada sobre as intenções do autor, fornecendo o arcabouço necessário para que, no desdobramento da análise, possamos investigar em profundidade a figuração da criança e do adulto e a atuação das alegorias e símbolos presentes no texto.

3º CAPÍTULO

O PEQUENO PRÍNCIPE: A QUESTÃO DO CONTEXTO E DO GÊNERO TEXTUAL

3.1 AS IMPLICÂNCIAS DA GUERRA NA OBRA DE SAINT-EXUPÉRY

“Tu te tornas eternamente responsável por aquilo que cativas”.

Saint-Exupéry, *O Pequeno Príncipe*

O Pequeno Príncipe (*The Little Prince*), publicado pela primeira vez nos Estados Unidos em 1943, é uma das obras mais emblemáticas do escritor, ilustrador e aviador francês Antoine de Saint-Exupéry (1900–1944). Lançado um ano antes da morte do autor, o livro rapidamente se tornou um clássico da literatura infantojuvenil, alcançando leitores de todas as idades e permanecendo entre os títulos mais vendidos do mundo. Considerada uma obra atemporal por não apresentar uma delimitação cronológica explícita, a narrativa, contudo, é associada ao contexto da Segunda Guerra Mundial, período em que foi escrita e publicada, o que confere à sua simplicidade aparente uma dimensão ética e filosófica singular. Conduzida por um narrador-personagem — o aviador —, a história relata a jornada do pequeno príncipe, que deixa seu asteroide, o B-612, para explorar outros mundos e compreender o sentido da vida.

Ao longo dessa travessia, Saint-Exupéry constrói uma rede de figuras simbólicas e alegóricas que traduzem tanto a inocência quanto o desencanto do humano. O aviador, a raposa, a rosa e a serpente são personificações que expressam a dimensão afetiva e espiritual da narrativa, enquanto o rei, o vaidoso, o beerrão, o homem de negócios, o acendedor de lampiões e o geógrafo encarnam os vícios e formalismos do mundo adulto. Em cada encontro, o autor projeta uma crítica às futilidades e à mecanização da vida moderna, contrapondo a pureza do olhar infantil à racionalidade utilitária. Uma das ideias centrais da obra é a afetividade, simbolizada no ato de cativar: “é uma coisa muito esquecida — disse a raposa. Significa ‘criar laços...’” (Saint-Exupéry, 2015a, p. 65). Assim, o livro propõe uma reflexão sobre a essência das relações humanas e a necessidade de se reconquistar o sentido da existência.

Esse contexto de busca de um elemento fundador das relações humanas contrasta com o cenário histórico de sua gênese. A obra de Antoine de Saint-Exupéry enfrentou diversas formas de resistência, tanto no campo literário quanto no político, por ter surgido em meio à Segunda Guerra Mundial, um período marcado por tensões ideológicas e conflitos culturais. Embora hoje seja reconhecido como um clássico da literatura universal, a recepção inicial de

O Pequeno Príncipe foi marcada por hesitações e desconfianças, especialmente devido ao seu tom alegórico e à postura política ambígua de seu autor.

O contexto biográfico de seu autor, fundamental para a compreensão dessa recepção, remonta ao seu nascimento em 29 de junho de 1900, na cidade de Lyon, na França. Filho do Visconde Jean de Saint-Exupéry e de Dona Marie, demonstrou desde cedo interesse pela aviação, paixão que influenciou diretamente sua obra literária. Entre seus principais livros, além de *O Pequeno Príncipe* (1943), destacam-se: *Voo Noturno* (1931), *Terra dos Homens* (1939), *Piloto de Guerra* (1942), *Cidadela* (1948) e *Escritos de Guerra* (1984).

A experiência concreta como aviador, notória em toda a sua produção, marcou profundamente sua obra, o que se reflete na temática e na construção narrativa. O voo, mais do que um tema recorrente, torna-se uma metáfora para a condição humana, expressando desafios, solidão e superação. Dessa forma, seus textos apresentam um olhar singular sobre a relação entre o ser humano e o mundo, tendo o espaço aéreo como um elemento simbólico essencial para a tradução de reflexões filosóficas e existenciais.

Essa relação entre a aviação e o voo como metáfora se conecta, inevitavelmente, à profunda reflexão que Saint-Exupéry faz sobre a condição humana. Suas narrativas exploram a tensão entre o indivíduo e a coletividade, a busca por sentido e a necessidade de comunhão entre os seres. É relevante investigar como a visão filosófica do autor evolui ao longo de suas publicações: em *O Pequeno Príncipe*, por exemplo, há ênfase na solidariedade e na ética do cuidado, que se manifesta no ato de cativar e na redescoberta do essencial nas relações humanas, enquanto *Cidadela*, sua obra póstuma, apresenta uma meditação mais abstrata e idealizada sobre a construção da sociedade e a liderança moral. Essa análise da trajetória autoral é fundamental para o entendimento da figura do narrador, o aviador, e da crítica social do livro. A intersecção entre a vida do autor e o universo da criação literária é crucial para a articulação da crítica à vida adulta.

Autores como Janeffer Desselman (2019) atestam que é a consciência do autor que se manifesta através dessa figura. Abraçando essa possibilidade, podemos então acreditar que o autor lança mão dos relatos de infância — como o desenho inicial — para perpetrar “críticas à superficialidade dos adultos e do seu modo de viver, que lhe parecia destituído de sentido verdadeiro. Ele dá valor ao mundo das crianças, à fantasia e à imaginação” (Zenith Junior, 2012, p. 1). Embora não se promova a unificação literal entre autor e narrador, pois, como afirma Desselman (2019, p. 23), “não temos elementos textuais que nos permitam afirmar a identidade do narrador”, a imagem da serpente engolindo um elefante, que as “pessoas grandes” não puderam compreender, seria, de acordo com Von Franz (1992, p. 24), “uma imagem do

inconsciente, que sufoca a vida e impede o desenvolvimento do ser humano”. O elefante devorado, nesse sentido, simboliza o fracasso do adulto em tentar chegar a um estado de realização pessoal.

Outro ponto fundamental, que também se liga à trajetória de Saint-Exupéry como aviador-piloto, é a relação entre espaço e narrativa. O deserto, o céu e o território da guerra não são apenas cenários, mas expressões da interioridade das personagens e do próprio autor. Assim, cabe questionar como a experiência espacial influencia a estrutura das obras e de que maneira Saint-Exupéry trabalha a percepção do tempo e do pertencimento por meio da geografia de suas narrativas.

Em *O Pequeno Príncipe*, por exemplo, o deserto do Saara, onde o aviador encontra o príncipe, não é um mero cenário, mas um espaço de isolamento e epifania, onde a aridez do mundo adulto é confrontada pela redescoberta do essencial. A viagem do príncipe pelos asteroides, por sua vez, transforma o espaço sideral em uma alegoria crítica das lógicas sociais, encenando a perda de sentido. Já em *Escritos de Guerra*, a paisagem devastada pelo conflito reforça a fragilidade da civilização e a urgência de valores humanistas.

Além disso, a obra de Saint-Exupéry é definida pela oscilação de seus textos entre relato autobiográfico, ensaio filosófico e ficção, levantando questões sobre a fronteira entre testemunho e literatura. *O Pequeno Príncipe*, por exemplo, utiliza a estrutura de fábula e conto filosófico para apresentar reflexões de natureza existencial, enquanto *Piloto de Guerra* e *Escritos de Guerra* podem ser lidos não só como documentos históricos, mas também como construções subjetivas que transcendem o simples registro factual. Assim, surge o questionamento sobre o papel do narrador na construção da veracidade e da subjetividade nos textos do autor. A maneira como ele insere suas experiências pessoais sem abrir mão da universalidade das reflexões é um elemento fundamental para a compreensão de sua escrita.

Por fim, esse debate sobre o papel do autor e sua escrita nos leva à sua visão da guerra e do heroísmo. Enquanto em *Piloto de Guerra* o autor narra sua missão durante a Segunda Guerra Mundial para refletir sobre a fragilidade dos homens envolvidos no conflito, em *O Pequeno Príncipe* a crítica à guerra se manifesta de forma alegórica, expondo a frieza e o materialismo do mundo adulto como a raiz da barbárie.

Já em *Cidadela*, ele projeta uma visão idealizada de liderança e responsabilidade, sugerindo que a construção de uma civilização depende da ética e da nobreza de espírito. Assim, uma questão essencial é como suas obras abordam o heroísmo: ele seria um ideal a ser alcançado ou um fardo inevitável? Esse debate se torna ainda mais relevante ao considerarmos o desaparecimento de Saint-Exupéry em 1944, em uma missão aérea, consolidando a imagem

do autor como alguém que viveu e morreu de acordo com os valores que defendeu em sua literatura. Sobre o autor e sua relação com o contexto histórico, Silva ressalta:

[...] o autor de histórias fantasiosas amava o seu país onde exercia a profissão de aviador, prestando serviços à guerra, e não se calou diante da catástrofe humana, por isso, sua obra carrega fortes indícios de seu posicionamento crítico contra o mundo frívolo dos adultos, e a valorização das coisas materiais em detrimento ao comportamento espiritual e humanitário (Silva, 2017, p. 9).

Assim, ao considerarmos que toda expressão literária se insere em um contexto específico e que o autor inevitavelmente sofre influências desse meio, torna-se essencial compreender o momento histórico e cultural em que *O Pequeno Príncipe* fora produzido e publicado. Somente assim é possível perceber as múltiplas camadas de significado presentes na obra, que vão além da literatura infantojuvenil e dialogam com questões filosóficas e existenciais universais.

As experiências do autor como piloto, especialmente durante os anos em que trabalhou para o correio aéreo na África e na América do Sul, influenciaram profundamente sua visão de mundo e sua produção literária. A guerra, com sua destruição e desumanização, parece ter intensificado a busca do autor por um sentido mais profundo e universal, que ele expressa de maneira alegórica na figura do pequeno príncipe.

Importa saber, pois, que o livro foi publicado durante o exílio de Saint Exupéry nos Estados Unidos, em meio a um dos períodos mais turbulentos da humanidade, a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), em que o autor atuou como piloto (Munhoz, 2014). É fundamental notar que, apesar de ter sido escrita e lançada nos EUA em 1943, a obra só foi publicada na França, postumamente, em 1946. Esse lançamento inicial, durante o exílio do autor, ocorreu em um momento de profunda crise histórica, pois a França estava dividida após a invasão nazista em 1940. Com a rápida derrota das forças francesas, o país foi dividido em duas áreas principais: o norte, incluindo Paris, sob ocupação direta dos alemães, e o sul, onde foi estabelecido o chamado Regime de Vichy. Este governo, liderado pelo marechal Philippe Pétain, era oficialmente francês, mas colaborava com a Alemanha nazista, implementando políticas alinhadas ao Terceiro Reich, incluindo a perseguição a judeus e opositores políticos. Essa divisão territorial e política criou um ambiente de repressão, censura e medo na França. Enquanto a resistência francesa lutava contra a ocupação nazista, muitos cidadãos viviam sob a vigilância do regime de Vichy, que adotava medidas autoritárias para manter o controle. A situação levou milhares de intelectuais, artistas e escritores ao exílio, incluindo Antoine de

Saint-Exupéry. Foi nesse contexto de guerra e exílio que este escreveu *O Pequeno Príncipe*, longe da França e profundamente preocupado com o futuro de seu país e da humanidade.

A literatura da francesa época era influenciada tanto pela censura imposta pelo governo de Vichy quanto pela necessidade de resistência cultural e política. Nesse cenário, a obra de Saint-Exupéry pode ser lida como uma alegoria da condição francesa (Meireles, 2017). O pequeno príncipe, ao longo de sua jornada por diferentes planetas e pelo deserto, encontra personagens que simbolizam figuras típicas da sociedade moderna – o rei autoritário, o vaidoso, o homem de negócios, obcecado por números – , refletindo as preocupações do autor com o mundo adulto e a perda de valores essenciais.

A posição política de Saint-Exupéry também gerou resistências à sua obra, pois seu exílio e sua recusa em alinhar-se explicitamente a Charles de Gaulle e à França Livre contribuiu para a desconfiança sobre seu verdadeiro posicionamento. Conforme Meireles (2017, p. 58) observa, “Saint-Éxupery foi acusado de não se comprometer diretamente com a Resistência, o que gerou desconfiança tanto entre os gaullistas quanto entre os simpatizantes do governo de Vichy”. Essa falta de definição política explícita fez com que alguns intelectuais franceses questionassem a relevância de sua obra como parte da luta contra o fascismo. Por outro lado, sua literatura carregava críticas implícitas à frieza e ao pragmatismo do mundo adulto, elementos que poderiam ser interpretados como uma oposição sutil à guerra e à lógica autoritária.

Contudo, a publicação póstuma reforçou a associação à trajetória de sacrifício do autor, que desapareceu em uma missão aérea em 1944, contribuindo para consolidar a imagem de Saint-Éxupery como um “mártir da liberdade, apagando as críticas que havia recebido em vida” (Meireles, 2017, p. 77). Em outros termos, A morte do autor, envolta em mistério e heroísmo, reforçou a leitura simbólica de sua obra, aproximando a figura do escritor da própria mensagem humanista que ela transmite. O desaparecimento de Saint-Exupéry durante uma missão aérea na Segunda Guerra Mundial alimentou uma aura de transcendência e sacrifício em torno de seu nome, conferindo ao texto uma dimensão quase testamentária.

É nesse contexto turbulento, marcado pela desilusão e pela falência dos grandes projetos racionais que levaram à guerra, que a obra de Saint-Exupéry ganha sua carga mais potente. Como destaca Silva (2017), o autor emprega uma linguagem deliberadamente metafórica em *O Pequeno Príncipe*, construindo um texto repleto de alegorias e símbolos que revelam a pureza, a intuição e a engenhosidade próprias da infância. Essa poética da sensibilidade e da fantasia opera, simultaneamente, como uma crítica acerba ao niilismo e, especialmente, ao individualismo exacerbado, consequência direta dos novos valores de

eficiência e cálculo estabelecidos no período do pós-guerra. Contudo, essa estrutura atípica do livro — um híbrido entre fábula infantil e tratado filosófico — gerou estranhamento nos círculos editoriais e críticos da época, acostumados ao registro de seus romances adultos anteriores. Sobre essa questão de classificação e recepção inicial, Munhoz (2014, p. 85) observa que:

Muitos estranham o fato de *Le Petit Prince* (Saint-Exupéry, 1999) ter sido escrito durante a guerra, fugindo um pouco do estilo empregado até então pelo autor, pois a estrutura da obra assemelha-se a um conto de fadas, embora seja difícil estabelecer uma classificação precisa para esse livro. [...] *Le Petit Prince* foi julgado como incongruente, e sua recepção nos Estados Unidos foi menos entusiasta do que a de seus outros livros de sucesso, justamente por ter sido interpretado apenas como um conto para crianças.

Diferentemente dos textos anteriores de Saint-Exupéry, *O Pequeno Príncipe* causou estranhamento inicial ao ser interpretado como mera narrativa infantil, frustrando expectativas por novos relatos de guerra. Essa ambiguidade de gênero gerou receios editoriais e retardou o reconhecimento da obra como reflexão filosófica de valor universal. Meireles (2017) explica que a narrativa infantil do pequeno príncipe contrasta com as expectativas de um público acostumado com relatos de guerra. No entanto, sua mensagem universal de amizade, afeto e crítica ao materialismo encontrou ressonância com o público ao longo dos anos.

3.2 A QUESTÃO DO GÊNERO DE *O PEQUENO PRÍNCIPE*

A peculiaridade temática de *O Pequeno Príncipe* causou certa frustração, dada a dissonância com as outras obras do autor, o que reforçou um dos aspectos essenciais da Literatura Infantojuvenil: a capacidade de abordar questões complexas por meio de uma linguagem acessível, sem perder a pureza e a sensibilidade do olhar infantil. Ainda assim, como explica Munhoz em *A influência da Segunda Guerra Mundial na produção de Antoine de Saint Exupéry* (2014), a guerra exerceu forte influência na produção literária do autor, de modo que a presença recorrente da figura do avião em suas obras evidencia a conexão entre sua escrita e sua participação no conflito. O voo simboliza a busca pela superação do fracasso adulto, que se inicia com o abandono da infância:

As pessoas grandes aconselharam-me a deixar de lado os desenhos de jiboias abertas ou fechadas e a me interessar de preferência pela geografia, pela história, pelo cálculo e pela gramática. Foi assim que abandonei, aos seis anos, uma magnífica carreira de pintor. [...] Assim, durante a minha vida, fiz vários contatos com pessoas sérias. Vivi muito entre as pessoas grandes. Eu as vi bem de perto. Isso não melhorou muito a minha antiga opinião (Saint-Exupéry, 2015a, p. 8).

Embora não se possa reduzi-lo a isto, o texto de Saint-Exupéry pode ser compreendido como uma grande metáfora sobre a perda da criança interior, e, com ela, a perda da sensibilidade para se reconhecer as coisas importantes do mundo. Por essa razão, Von Franz (1992, p. 22) sugere que, quando o coração consegue captar o essencial, “todo o resto é a persona vazia correndo atrás de dinheiro, tentando impressionar os outros para ser prestigiada, havendo perdido sua verdadeira natureza, por assim dizer”. Para o autor de *O Pequeno Príncipe*, esse estado de consciência sobre a verdadeira vida só se experimenta na infância.

Dito isso, nos cabe situar a narrativa do príncipezinho numa configuração de produção da Literatura Infantojuvenil, a que Gregorin Filho (2011) nomeou paradigma emergente, em oposição a um paradigma tradicional³. Nesse novo paradigma, apesar do teor moralizante, as obras inspiram reflexões mais profundas, que ultrapassam a dimensão pessoal e social, chegando a dialogar com áreas como a psicologia, questionando fundamentos existencialistas e humanitários. É essa dimensão reflexiva que se observa no diálogo do príncipezinho com a raposa. Talvez seja esse o momento mais didático da narrativa, mas também o de maior deslumbramento. Didático não no sentido de ensinar valores, mas de fazer refletir sobre eles. Veja-se um trecho:

A gente só conhece bem as coisas que cativa – disse a raposa. – Os homens não têm mais tempo de conhecer alguma coisa. Compram tudo nas lojas. Mas como não existem lojas de amigos, os homens não têm mais amigos. Se tu queres um amigo, cativa-me. – O que é preciso? – perguntou o pequeno príncipe. – É preciso ser muito paciente – respondeu a raposa. – Tu sentarás primeiro um pouco longe de mim, assim, na grama. Eu te olharei com o canto do olho e tu não dirás nada. A linguagem é uma fonte de mal entendidos. Mas a cada dia tu sentarás mais perto... (Saint-Exupéry, 2015a, p. 67).

De acordo com Tavernad e Silva (2018), há, no diálogo do príncipe e da raposa, algo de inspirador, que incita a criatividade, a sensibilidade e o deslumbramento, aspectos que algumas vezes levam a um distanciamento do real. Nas palavras dos autores: “o pequeno príncipe simboliza a criança adormecida que ainda vive no adulto, refletindo a inocência, a esperança, a afetividade e a imaginação” (Tavernad; Silva, 2018, p. 47). Assim, o livro de Saint-

³ Os paradigmas propostos por José Nicolau Gregorin Filho se diferenciam principalmente pela matéria das obras infantojuvenis. No paradigma tradicional a linguagem era distanciada das crianças e as narrativas eram alicerçadas no nacionalismo, no tradicionalismo cultural, no moralismo religioso e nos princípios éticos que regiam o projeto de sociedade da burguesia até meados do século XIX. Já no paradigma emergente, esse caráter utilitário abre espaço para enredos mais complexos, apresentado discussões antirracistas, personagens infantis autossuficientes e questionadores, descreditando a autoridade adulta. Com isso, a partir das primeiras décadas do século XX, os autores de Literatura Infantojuvenil manifestam preocupações mais estéticas e literárias, produzindo obras de teor mais artístico e com uma linguagem própria.

Exupéry se distancia, quanto possível, dos moldes do século XVIII e início do século XIX, período em que se primava pela substância pedagógica das obras infantojuvenis.

A densidade filosófica de *O Pequeno Príncipe* e sua persistente ambiguidade genérica, que o situa simultaneamente no universo da literatura infantil e no rol dos tratados existenciais para adultos, exigem uma fundamentação teórica que transcenda as tipologias literárias convencionais. Nesse sentido, a contribuição de Nelly Novaes Coelho (1991), particularmente em sua obra *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*, revela-se indispensável para justificar a metodologia adotada por esta dissertação, ao fornecer o conceito-chave do “paradigma emergente”, que redefine os limites e o valor artístico da literatura endereçada à infância. A obra de Saint-Exupéry não apenas se insere nesse novo paradigma, como o antecipa e o exemplifica de maneira magistral.

A chamada literatura infantil esteve aprisionada por um longo período ao que Coelho (1991) denomina de paradigma fechado⁴, termo que ela utiliza para criticar a visão mais antiga e limitada dessa literatura. Esse molde, fortemente influenciado pelo didatismo e pela pedagogia moralizante do século XIX, definia o livro infantil primordialmente por sua função utilitária: doutrinar, moralizar e preparar a criança para se adequar rigidamente às normas sociais e à lógica da produção adulta. As narrativas regidas por esse paradigma eram tipicamente alegóricas, com sentido único e cristalizado, evitando a ambiguidade e a complexidade emocional e filosófica, consideradas inadequadas ou perturbadoras para a formação moral do leitor em desenvolvimento.

A crítica de Saint-Exupéry se alinha perfeitamente à refutação desse modelo. As figuras alegóricas do mundo adulto são a personificação literária da falência e da esterilidade desse enrijecimento temático e reflexivo da literatura infantil. O homem de negócios, por exemplo, é a alegoria viva da razão instrumental levada ao extremo, em que o valor da existência se restringe ao cálculo e à posse, destituindo o sujeito da capacidade de sonhar, de se vincular afetivamente e, sobretudo, de ver o essencial. O mundo adulto, tal como figurado na obra, representa o ápice da funcionalidade sem sentido, exatamente o tipo de mentalidade que o paradigma fechado buscava inculcar: a adequação produtiva em detrimento da plenitude existencial. Ao satirizar essas figuras, *O Pequeno Príncipe* não apenas critica a sociedade, mas refuta a própria estrutura moral e didática do velho modelo de literatura infantil, preparando o

⁴ Esse termo equivale ao que José Nicolau Gregorin Filho concebe como “paradigma emergente”, no qual a literatura era escassa de apreciação estética, assumindo um valor fortemente mercadológico como ferramenta didática e moralizante. É importante esclarecer que a autora, porém, não utiliza o termo “paradigma fechado” para definir sua própria abordagem, mas para criticar a literatura infantil fechada em sua função e natureza pedagógica.

terreno para uma nova abordagem. O paradigma emergente valoriza a criança não como um “vir a ser” incompleto e pronto a ser moldado, mas como um ser histórico e social dotado de uma singularidade psíquica e de uma rica interioridade. Para Coelho, a verdadeira literatura que se dirige à criança deve mobilizar o imaginário e a fantasia como ferramentas de conhecimento e de libertação, e não como meros adereços lúdicos.

Neste contexto, o papel do símbolo torna-se central. A obra de Saint-Exupéry, com sua profusão de elementos simbólicos (a raposa, a rosa, a serpente, o deserto), alinha-se inteiramente a essa perspectiva. O símbolo abre a narrativa para a polissemia, a interpretação subjetiva e o diálogo profundo com a experiência individual do leitor. O ato de “cativar” ensinado pela raposa, por exemplo, não é uma lição moral superficial, mas um conceito simbólico sobre a ética do vínculo e da responsabilidade afetiva, cuja profundidade só pode ser apreendida pela sensibilidade — a capacidade de “ver com o coração” — que o paradigma emergente busca restaurar. Assim, o pequeno príncipe, a criança, é a encarnação do próprio símbolo — a identidade como essência — que se opõe à do adulto, cumprindo o objetivo de *O Pequeno Príncipe* como um texto fundado em um novo paradigma literário.

A ambiguidade de gênero de *O Pequeno Príncipe* — sua capacidade de emocionar e instruir crianças e adultos em planos distintos — é, sob a ótica de Coelho, seu maior trunfo estético e ético, e justifica plenamente o percurso analítico desta dissertação. A obra funciona como uma ponte simbólica entre o mundo da fantasia e o mundo da reflexão filosófica, impedindo a compartimentalização simplista.

O texto, ao adotar a perspectiva da criança, força o leitor adulto — aquele que se perdeu na razão instrumental — a reativar sua dimensão simbólica. O paradigma emergente reconhece que a melhor literatura é aquela que estabelece um diálogo intergeracional e intrassubjetivo, no qual o adulto, ao ler para a criança ou ao reler para si, é convidado à recuperação da identidade como continuidade. É nesse sentido que a jornada do narrador-piloto é crucial: ele é o adulto que realiza a síntese, que consegue integrar a razão técnica (o avião) com a sabedoria intuitiva (criança), superando a mutilação simbólica e atingindo uma nova maturidade. Esta integração reflete a própria natureza do paradigma emergente, que não elimina o racional, mas o complementa com o imaginário e o sensível.

Essa abordagem permite que a análise das figuras em *O Pequeno Príncipe* seja feita como vetores alegóricos e simbólicos cuja relevância transcende a narrativa imediata. Tal perspectiva encontra sua plena justificativa teórica na formulação de Coelho (1991). A obra de Saint-Exupéry, com seu rigor filosófico e sua crítica à sociedade funcional, é um marco por

deslocar a literatura infantil de seu papel puramente didático ao elevá-la a questões existenciais complexas.

É talvez inevitável que a Literatura Infantojuvenil seja atravessada por uma intenção pedagógica, que se manifesta de maneiras distintas, implícita ou explicitamente. Tal aspecto está relacionado às condições de surgimento dessa literatura, que buscou na sua origem instruir o comportamento das crianças, exaltando, entre outros, sentimentos de respeito, fraternidade, amizade e patriotismo. A respeito disso, Bolite (2017) alerta que essa característica da Literatura Infantojuvenil perdura até os dias atuais, “porém, em algumas épocas, como no século XVIII, a porção instrutiva das histórias infantojuvenis tornou-se objetivo principal das narrativas, em detrimento da construção literária propriamente dita” (Coelho, 2018, p. 27). A ruptura desses moldes começa a ser percebida no final do século XVIII e início do século XIX, quando a forma como a infância era percebida passou por mudanças significativas.

Se as crianças antes eram vistas apenas como “adultos em miniatura”, passaram a ser compreendidas como indivíduos históricos e sociais, capazes de pensar, agir e interagir com o mundo, participando ativamente da construção e reconstrução de seus conhecimentos. Coelho (2018), no entanto, alerta que, embora no século XVIII, período da Revolução Francesa, a criança fosse inserida como personagem das histórias infantojuvenis, os livros que o faziam não davam a ela papéis de destaque, tampouco a infância se constituía em tema.

O “protagonismo infantil” dentro das narrativas, de acordo com Coelho (2018), começa no século XIX, tendo como primeiros nomes dentro desses moldes: Victor Hugo (1802-1885), com *Os Miseráveis* (1862), e Charles Dickens (1812-1879), com *Oliver Twist* (1838). Seriam esses os primeiros a darem à criança (jovem) contornos mais realistas, representando-a em condições marginalizadas, no convívio com a miséria, o abandono e sob a indiferença da sociedade. Nesse contexto, começam a aparecer, no século XIX, personagens infantis que fogem ao idealismo do adulto e assumem papel mais ativo. Destarte, segundo Coelho (2018, p. 27), “a percepção de que a criança e o jovem são seres autônomos e a infância é uma fase preciosa da vida deslocou as narrativas dos castelos encantados para as ruas sujas das grandes cidades, [...] distanciando-a[s] da estrutura do conto e aproximando-a[s] da forma do romance”. Nesse sentido, a autonomia da criança funciona como o motor da transformação na literatura infantojuvenil moderna, desvinculando-a do papel didático tradicional. Tal mudança permitiu que o gênero tratasse de temas sociais mais complexos instigando a imaginação e a percepção crítica da criança.

Na mesma linha de pensamento, Cunha (2014) indica que a inserção da personagem infantil nas histórias fez a tematização da infância ocorrer sob duas perspectivas: de um lado,

relação entre a criança e a fantasia e, de outro, implicações do seu relacionamento com o mundo adulto. Nesse sentido, a literatura passou a espelhar o leitor infantojuvenil dentro do universo ficcional. Cumpre, entretanto, esclarecer que, tendo a Literatura Infantojuvenil surgido associada à pedagogia, “em maior ou menor grau, irão caminhar juntos, na narrativa, aspectos de caráter formador, ou seja, de transmissão de valores, e aspectos estéticos — que se tornam evidentes pelo emprego de recursos literários por parte do escritor (Cunha, 2014, p. 75)”. Tal proposição permite compreender que, inevitavelmente, a literatura infantojuvenil abriga uma tensão constitutiva entre o propósito formador e a elaboração estética. Essa coexistência não deve ser vista como oposição, mas como um equilíbrio dinâmico que confere densidade à obra literária.

Em *O Pequeno Príncipe*, a dimensão formadora manifesta-se na transmissão de valores como amizade, responsabilidade e empatia — valores que atravessam a experiência humana e ultrapassam o público infantil. Já o aspecto estético se evidencia na forma como Saint-Exupéry mobiliza recursos estilísticos, temáticos, simbólicos e alegóricos para expressar essas lições sem recorrer à moralização explícita. O autor transforma o ensinamento em experiência estética, fazendo da linguagem uma via de reflexão e encantamento. Assim, o texto opera simultaneamente como espaço de formação ética e de contemplação literária.

De tal modo, o livro de Saint-Exupéry desafia classificações rígidas de gênero. Embora frequentemente categorizado como literatura infantil, sua estrutura narrativa e temática revela-se complexa e multifacetada, combinando elementos de fábula, alegoria e conto filosófico. A linguagem, de aparência simples, encobre uma densidade simbólica que articula reflexão existencial e crítica social. A narrativa é conduzida por um narrador que, após uma pane em seu avião no deserto do Saara, encontra o pequeno príncipe — um viajante de um pequeno planeta distante. Através dos diálogos entre ambos, o leitor é convidado a meditar sobre o valor das relações humanas, a perda da inocência e a lógica utilitarista que governa o mundo adulto.

A questão do gênero literário de *O Pequeno Príncipe* se apresenta, assim, como um ponto essencial de reflexão, “uma vez que interrogar-se sobre o gênero é voltar-se para a natureza profunda de uma obra” (Galembert, 2002 *apud* Munhoz, 2014, p. 85)⁵. A narrativa insere-se na literatura infantojuvenil, mas ultrapassa seus limites convencionais ao reunir simbolismos e alegorias que incitam em diálogo entre dois universos distintos: o do adulto e o da criança. Logo no início, ao rememorar sua infância, o narrador em primeira pessoa revela

⁵ GALEMBERT, Laurent de Bodin de. **La grandeur du Petit Prince, approche générique**. Paris: Le Manuscrit, 2002 .

sua frustração com o olhar adulto e a perda da imaginação, preparando o leitor para a travessia simbólica que estrutura toda a obra:

Meu desenho não representava um chapéu. Representava uma jiboia digerindo um elefante. Desenhei então o interior da jiboia, a fim de que as pessoas grandes pudessem entender melhor, elas têm sempre necessidade de explicações. [...] As pessoas grandes não compreendem nada sozinhas, e é cansativo, para as crianças, sempre e sempre estar explicando (Saint-Exupéry, 2015a, p. 8).

Esse momento da narrativa revela um dos temas centrais da obra: a falha de comunicação entre o mundo utilitarista dos adultos e a imaginação essencial da infância, demarcando o campo de crítica da obra. O livro segue uma linearidade cronológica, embora os espaços onde os acontecimentos se desenvolvem sejam fragmentados e efêmeros. O pequeno príncipe percorre diferentes locais, absorvendo reflexões sobre as lógicas que regem o mundo adulto, ao mesmo tempo em que conhece diferentes personalidades e descobre mais sobre si mesmo. A narrativa, contudo, se estrutura em torno do encontro entre o aviador e o príncipe, uma relação que se constrói sobre a imaginação e a sensibilidade, dando origem a uma amizade profunda.

Dessa forma, a narrativa do pequeno príncipe, publicada entre ruínas materiais e espirituais da Europa, passou a ser vista como um apelo ético pela preservação da sensibilidade e da inocência em meio à barbárie moderna. A recepção póstuma da obra ultrapassou o âmbito literário, transformando-se em um fenômeno cultural e simbólico: o autor tornou-se ícone de um ideal de humanidade que resiste à mecanização da vida e à perda dos valores afetivos. A canonização de Saint-Exupéry como “mártir da liberdade” não apenas reabilitou sua reputação, mas também cristalizou *O Pequeno Príncipe* como um texto universal, portador de uma mensagem filosófica que ecoa muito além do contexto de sua produção.

De tal modo, a análise do contexto histórico e literário de *O Pequeno Príncipe* permite compreender que sua força simbólica e sua permanência cultural derivam justamente da tensão entre o circunstancial e o universal. O texto nasce de um tempo marcado pela guerra e pela crise da modernidade tardia, mas o transcende ao propor uma reflexão atemporal sobre a humanidade em colapso. O olhar de Saint-Exupéry, moldado pela experiência do exílio, da aviação e da guerra, imprime à narrativa um sentido existencial que ultrapassa o rigor formal da obra e se aproxima de uma dimensão reflexiva, em que a linguagem literária se torna o meio privilegiado de sondar a condição humana.

Tendo-se estabelecido o cenário da crise neste capítulo, a compreensão da narrativa em seu contexto de produção oferece a base necessária para o aprofundamento da análise.

Assim, o próximo passo será a análise das figuras do mundo adulto, quando passaremos ao estudo detalhado das personagens dos planetas, que encarnam a lógica funcional e a racionalidade improdutiva, revelando a materialização alegórica da crise de valores e da mutilação simbólica discutida neste capítulo contextual.

4º CAPÍTULO

ANÁLISE DAS FIGURAS DO MUNDO ADULTO

Por ser produzida durante o período bélico, a tessitura narrativa de *O Pequeno Príncipe* promove interessantes discussões sobre os valores pós-guerra, que são, na verdade, os valores falidos da modernidade ocidental. No escopo desta dissertação, referimo-nos à modernidade do século XX, como aquela marcada pela hegemonia da razão instrumental e do capitalismo burocrático, em que a vida é reduzida a cálculo, posse e utilidade. Essas discussões são dadas principalmente pela figura do príncipe, o qual “jamais renunciava a uma pergunta” (Saint-Exupéry, 2015a, p. 20), o que nos conduz pelas incoerências e futilidades da vida adulta.

Outras obras de Saint-Exupéry, como *Piloto de Guerra* (1942), também revelam o lado tendencioso do autor ao falar da infância, um “grande território de onde cada um saiu” (Saint-Exupéry, 2015b, p. 74), em oposição ao território das “pessoas grandes”. Tomamos a descrição que o narrador faz do planeta Terra, em *O Pequeno Príncipe*, e direcionamo-la a esse território, onde a imaginação é reprimida. É esta a forma que tal território ganha aos olhos do príncipe: “que planeta engraçado!, pensou então. É todo seco, todo pontudo e todo salgado. E os homens não têm imaginação. Repetem o que dizemos... No meu planeta eu tinha uma flor: era sempre ela que falava primeiro” (Saint-Exupéry, 2015a, p. 62). E de todos os oito planetas que visitou, o pequeno príncipe saía com uma mesma ideia: “as pessoas grandes são decididamente muito bizarras” (Saint-Exupéry, 2015a, p. 42). A descrição do príncipe sobre o planeta Terra — “todo seco, todo pontudo e todo salgado” — funciona como uma síntese sensorial da desolação inerente ao território dominado pela razão instrumental. A secura reflete a esterilidade afetiva e a ausência de vida interior; o “pontudo” alude à rigidez e à agressividade do julgamento adulto; e o “salgado” remete ao sabor amargo da desilusão. O problema central, contudo, é a consequência dessa aridez: “os homens não têm imaginação. Repetem o que dizemos...”. A crítica não recai apenas sobre a falta de criatividade, mas sobre a perda da voz própria e da iniciativa autêntica. Ao lamentar que no seu planeta era sempre a flor que falava primeiro, o príncipe contrapõe a vitalidade espontânea da rosa à mecanicidade repetitiva dos humanos.

A flor, símbolo da beleza e da singularidade, inaugura o diálogo, enquanto os adultos terrestres apenas reiteram discursos vazios, presos à “ordem e à repetição” que o príncipe já havia testemunhado nos outros planetas. A constatação final — “as pessoas grandes são decididamente muito bizarras” (Saint-Exupéry, 2015a, p. 35) — é, portanto, o diagnóstico que universaliza o comportamento visto nos planetas como uma patologia generalizada, derivada

da repressão da imaginação, que isola o indivíduo do sensível e o impede de ter uma relação singular com o mundo.

Segundo os pesquisadores Tavernad e Silva (2018, p. 47), “o simbolismo da infância e da criança perpassa toda a narrativa do livro e é um convite ao devaneio e à reflexão”. Tal convite se realiza não apenas através da criança, mas também da figura do aviador. Nesse sentido, Desselman (2016) diz que a presença do aviador nas obras de Saint-Exupéry simboliza uma espécie de “entre mundos”, e o avião é o elemento que possibilita a ida de um mundo ao outro, neste caso, da infância à vida adulta e vice-versa.

Complementando essa perspectiva, é possível perceber que a obra de Saint-Exupéry realiza uma sofisticada crítica simbólica à dissociação entre razão e sensibilidade, operada no processo de amadurecimento social. A criança é, nesse sentido, tratada como metáfora da inteireza subjetiva, enquanto o mundo adulto se apresenta fragmentado, funcionalizado e distanciado de sua dimensão poética. Von Franz (1992), ao interpretar a simbologia nos contos, sustenta que figuras infantis muitas vezes representam o potencial psíquico de integração. Em *O Pequeno Príncipe*, esse simbolismo arquetípico da infância se desdobra na oposição às figuras adultas, que, apesar de poderosas ou ocupadas, são incompletas em termos de afetividade e imaginação.

A visita a cada planeta encena, alegoricamente, o esvaziamento do humano, quando este se distancia de sua capacidade de encantamento. A leitura de Tavernad e Silva (2018) é elucidativa ao afirmar que a escuta da infância implica reconhecer no discurso infantil uma sabedoria originária, anterior à racionalidade produtiva. Essa escuta, tematizada pelo encontro entre o aviador e o príncipe, denuncia não apenas uma crise de comunicação, mas também uma crise de mundo: um mundo em que os adultos “não têm tempo de conhecer coisa alguma. Compram tudo já pronto nas lojas. Mas como não existem lojas de amigos, os homens não têm mais amigos” (Saint-Exupéry, 2015a, p. 73). Portanto, essa tensão entre infância e vida adulta não é apenas um dado narrativo, mas estrutura o conflito ontológico da obra. Trata-se do embate entre um modelo de subjetividade instrumental, voltado para o controle e o lucro, e uma subjetividade sensível, atenta à experiência, ao vínculo e à alteridade. O pequeno príncipe propõe, assim, um deslocamento da lógica adulta para a escuta do essencial — deslocamento esse que não é regressivo, mas revelador do que foi perdido e pode ser reencontrado.

Portanto, a obra de Saint-Exupéry transcende os limites da classificação dos gêneros textuais. Embora utilize elementos da fábula e da literatura infantil, o livro se estrutura como uma meditação filosófica e existencial. Seu protagonista não é apenas uma criança em viagem, mas um arquetipo da alteridade sensível. Sua linguagem simples não exclui a complexidade

simbólica — ao contrário, convida o leitor a escutar de forma renovada, “com o coração”, como ensina a raposa. *O Pequeno Príncipe* não é, afinal, apenas um conto para crianças, mas uma chave literária para compreender o humano em sua dimensão mais profunda.

Com base na simbologia presente no *Dicionário de Símbolos* (Chevalier e Gheerbrant, 1969), é possível interpretar os elementos de *O Pequeno Príncipe* como expressões profundas de arquétipos universais, que ultrapassam o plano da narrativa infantil e se inserem na tradição simbólica ocidental. Cada personagem serve ao propósito narrativo da obra, de modo que a galeria de personagens de *O Pequeno Príncipe* constitui uma sofisticada arquitetura simbólica que dá corpo às principais tensões entre infância e vida adulta, sensibilidade e racionalidade, experiência e técnica.

A obra não se limita a encenar uma fábula infantil: ela se apresenta como um dispositivo estético-filosófico que, por meio da figuração simbólica e alegórica das personagens, propõe uma crítica à lógica moderna e sugere a recuperação do olhar sensível da infância como possibilidade de reumanização do mundo. Nesse panorama analítico, as figuras do mundo adulto que habitam os asteroides (o rei, o vaidoso, o bêbado, o empresário e o geógrafo) configuram-se como alegorias; já o príncipe, a rosa, a raposa e o aviador são personagens de caráter eminentemente simbólico. A seguir, analisaremos cada personagem dentro do seu espaço e da sua configuração literária, organizados em categorias de significação que referenciam as lógicas da vida adulta e da infância.

A aviador-narrador, por exemplo, categorizado como ser limiar, um adulto em transição que serve de mediador entre os mundos. O narrador é uma entidade ambivalente: é símbolo do adulto em crise, cindido entre a lógica da maturidade racional e a saudade da infância perdida. Ele é o lugar da travessia. Sua profissão — aviador — simboliza a suspensão, o entre-lugar, o deslocamento contínuo. Em chave bachelardiana, podemos ler o deserto onde se dá o encontro com o príncipe como um “espaço poético de devaneio”, onde o real é rarefeito, e o simbólico se torna possível.

Na leitura de Rosenfeld (2011) e Carlos Reis (2015), a personagem do aviador encarna um processo de refiguração simbólica, pois, ao relatar sua experiência, ele reaviva zonas adormecidas do sensível, colocando em crise sua própria identidade adulta. Seu reencontro com a criança simboliza a reconciliação do ser com o essencial — o que só se dá ao custo da perda: o desaparecimento do príncipe é o rito de passagem, e sua memória é o retorno ao simbólico — àquele espaço interior em que a experiência da perda se converte no sentido da existência. Eis o trecho:

Ah! estás aqui ... E, ele me tomou pela mão. Mas afligiu-se ainda: - Fizeste mal. Tu sofrerás. Eu parecerei morto e não será verdade... Eu me calava. Tu compreendes. É longe demais. Eu não posso carregar esse corpo. É muito pesado. [...] Pronto... Acabou-se... Hesitou ainda um pouco, depois ergueu-se. Deu um passo. Eu... eu não podia mover-me. Houve apenas um clarão amarelo perto da sua perna. Permaneceu, por um instante, imóvel. Não gritou. Tombou devagarinho como uma árvore tomba. Nem fez sequer barulho, por causa da areia (Saint-Exupéry, 2015a, p. 68-69).

A cena do desaparecimento do príncipe concentra a dimensão simbólica da narrativa: nela, o autor converte a morte em passagem, o fim em retorno. O gesto silencioso do príncipe diante da despedida traduz não só uma aceitação madura da finitude, mas também um convite ao reencontro com o essencial. O aviador, ao presenciar a cena, não apenas testemunha uma perda, mas experimenta uma forma de revelação — um aprendizado que transcende o plano racional e técnico de sua existência. O desfecho da obra, portanto, não se limita a uma morte física, mas anuncia uma metamorfose interior do narrador, que aprende a ver além da matéria, no campo da memória e do símbolo.

Como já dito, a figura ambígua do aviador representa o adulto em trânsito — aquele que já foi tomado pela lógica da técnica, mas que se vê convocado ao reencantamento. Inicialmente perdido no deserto, ele carrega consigo a marca do mundo racional: engenheiro, piloto, técnico. No entanto, seu encontro com o pequeno príncipe inaugura um processo de metamorfose existencial: “foi assim que eu conheci o pequeno príncipe. Aos pouquinhos, por acaso, foi se revelando” (Saint-Exupéry, 2015a, p. 9), relata o narrador, indicando que o processo de revelação é lento e relacional. A escuta substitui a fala, o vínculo suplanta o protocolo.

Esse deslocamento pode ser interpretado como a marca de um novo humano em formação: “a escuta do que foi descartado — o afeto, o simbólico, o efêmero — é o que reconfigura a linguagem e a subjetividade na ficção contemporânea” (Munhoz, 2014, p. 10). Assim, o aviador narra a história e é por ela atravessado e transfigurado.

O deserto, onde o encontro dele com o príncipe ocorre, neste caso, adquire um valor simbólico, como sugere Gaston Bachelard (1993, p. 134), ao afirmar que “os espaços vastos são os lugares por excelência do devaneio e da desorientação fecunda”. Além disso, para Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 295), “o deserto revela a supremacia da graça; na ordem espiritual, nada existe sem ela; tudo existe por ela e só por ela”. Em outras palavras, ele é o lugar da revelação, da provação e da transcendência, um espaço interior onde o homem encontra o essencial.

Tal aspecto remete ao momento em que o narrador encontra o príncipe no deserto do Saara, iniciando uma jornada de redescoberta da infância, do sentido da vida e da sensibilidade esquecida. A despedida final entre ambos é profundamente simbólica. A dor da ausência é

convertida em presença afetiva: “se um dia vocês viajarem para a África, me escrevam depressa que ele voltou. Assim, terei um motivo a mais para rir” (Saint-Exupéry, 2015a, p. 98). O riso se torna, pois, neste caso, um signo do vínculo, e o vínculo, um dispositivo de resistência ao vazio técnico do mundo adulto.

Contudo, essa experiência de reencontro com o essencial — representada na amizade entre o aviador e o príncipe — só ganha pleno sentido quando contraposta às imagens de desumanização que a antecedem. Antes de chegar à Terra, o pequeno príncipe percorre uma série de mundos onde a infância é negada e o viver é reduzido à repetição e ao cálculo. Esses encontros preparam, por contraste, a descoberta final do afeto e da escuta. São, portanto, etapas de uma travessia simbólica: o itinerário pelos planetas funciona como espelho das deformações da racionalidade moderna.

Nessas passagens, os hábitos e manias das personagens são revelados ao protagonista (e ao leitor) como alegorias do desencantamento adulto. Conforme a definição de Hansen (1986) e Ceia (1998) trabalhada no segundo capítulo, essas figuras são alegóricas por sua unidimensionalidade, servindo como substituição figurada de um único vício ou conceito moralizante. O rei, o vaidoso, o bêbado, o homem de negócios, o acendedor de lampiões e o geógrafo compõem uma série alegórica que retrata aspectos fragmentados da racionalidade moderna. Cada um encarna uma forma de desconexão com o essencial, que prefigura o retorno ao “regime noturno da imagem”: a interioridade, a afetividade, a experiência sensível, e tudo aquilo que escapa à lógica da utilidade e da razão técnica.

Tais personagens não só figuram os desvios do mundo adulto, mas também constituem críticas simbólicas a heranças estruturantes dos séculos XIX e XX: a racionalidade produtivista, o cientificismo, a centralização da autoridade, a estetização vazia e a cisão entre saber e experiência — todas ganhando corpo nas caricaturas construídas por Saint-Exupéry. O século XIX é o momento em que o cientificismo racionalista, triunfante na ciência e na técnica, torna-se norma hegemônica de organização social.

É nesse período que se consolidam os Estados-nação modernos, com estruturas administrativas centralizadas e autoritárias — crítica claramente simbolizada na figura do rei. Sua autoridade, porém, é paródica, pois apenas ordena o que já ocorre, esvaziando-se de poder real. Esse traço ressoa o que Michel Foucault (1979), em *Microfísica do Poder*, chamou de “poder disciplinar”: uma autoridade que regula comportamentos por meio de normas e não necessariamente pelo exercício da força.

É, pois, no primeiro planeta, que o príncipe encontra o rei, o qual categorizamos como a alegoria da autoridade vazia e do poder autorreferente. Ele representa o arquétipo do poder

desprovido de objeto: comanda o que não existe, dá ordens que apenas confirmam o que já acontece, como se vê em: “se eu ordenar a meu povo que se jogue ao mar, haverá uma revolução” (Saint-Exupéry, 2015a, p. 34). Sua figura é a denúncia da burocracia e da hierarquia da modernidade que se sustenta na repetição mecanizada de regras, mas se esvazia de poder real e de sentido ético. Ele acredita comandar tudo, mas apenas valida o que já ocorre. A crítica está no automatismo do poder, pois, como aponta Coelho (2018, p. 45), “a criança interroga o que o adulto naturaliza”. Sua figura é uma crítica direta ao autoritarismo e à lógica do poder pelo poder, uma instância de dominação cujo valor é apenas performático.

Nesse ponto, a presença do pequeno príncipe atua como contraponto simbólico à autoridade vazia do rei: o olhar infantil revela o absurdo das hierarquias que se sustentam apenas pela obediência e pelo medo. Como observa Coelho (2018, p. 45), “o olhar da infância desestabiliza o edifício adulto, não com violência, mas com a simplicidade de uma pergunta”. Essa observação ilumina a tensão central da cena: diante da autoridade que fala apenas para reafirmar a própria voz, o olhar infantil opera como força de revelação, desnudando a fragilidade das hierarquias e a vacuidade das ordens que não escutam. A pergunta do pequeno príncipe — aparentemente ingênua — não confronta, mas expõe, com a leveza do espanto, o vazio do discurso autoritário. Assim, a infância se torna o lugar simbólico da resistência ética, capaz de reintroduzir o questionamento e o sentido em que o poder se cristalizou em mera repetição de si.

O rei, nesse sentido, representa o poder que já não interroga a si mesmo, um poder esvaziado de alteridade e escuta. No *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (1969), o rei é tradicionalmente símbolo do eixo entre o divino e o terreno, mas aqui sua representação é paródica, evidenciando a desconexão entre poder e responsabilidade. É interessante lembrar que Candido (2011) e Rosenfeld (2011) falam do papel da personagem como construção simbólica de tensões sociais. Dentro dessa acepção, o rei é a hipérbole do adulto que precisa ser obedecido, mesmo quando sua ordem é vazia. Trata-se, portanto, de uma alegoria crítica da racionalidade hierárquica e da necessidade infundada de autoridade que a sociedade transforma em soberania sem vínculo com a realidade.

O vaidoso é outra figura alegórica que o príncipe encontra. Ele evoca a estetização do eu, fenômeno que ganha relevo com o Romantismo e o culto da subjetividade, mas que, deslocado para um plano superficial, converte-se em narcisismo. É possível ver aqui a passagem do ideal romântico de interioridade para uma cultura da imagem e da aparência, antecipando a crítica que Guy Debord (1967) faria em *A sociedade do espetáculo*, no século XX. Para Debord, o capitalismo moderno transformou todas as relações sociais em representações mediadas por

imagens. Ele sugere que vivemos em uma sociedade na qual a realidade é substituída por uma representação encenada, ou seja, um espetáculo.

Nesse sentido, o vaidoso vive para ser visto, mas não vê ninguém. Quando menciona que as relações sociais modernas se tornaram “espetáculos”, Debord (1967) quer dizer que “tudo que era diretamente vivido, se esvai na fumaça da representação” (Debord, 1967, p. 13). O vaidoso depende do olhar alheio: “Ah! Ah! Eis a visita de um admirador!” (Saint-Exupéry, 2015a, p. 36). Como observa Michel Pastoureau (2015), o espetáculo da imagem substitui a substância, fazendo da vaidade um vazio relacional.

O vaidoso é, portanto, categorizado como alegoria da vaidade e do narcisismo, vazio de reconhecimento. Ele existe apenas na medida em que é admirado, de maneira que sua existência é a personificação do conceito de “coisificar-se” do ser. Sua lógica é a da imagem, do aplauso, da identidade refletida. Ele representa a busca incessante por validação externa, própria do narcisismo moderno. É um adulto enclausurado na fantasia do ego. Sua construção, se pensada à luz de Gilbert Durand (2012), se situa no imaginário diurno: aquele marcado pela verticalidade, o ego, a ascensão. No entanto, o vaidoso não sobe, ele gira em torno de si mesmo. Sua imagem é circular, tautológica. Ele é, portanto, um signo do esvaziamento simbólico da subjetividade.

O bêbado, por sua vez, categorizado como alegoria da fuga circular e do desespero existencial, está inserido em um niilismo da evasão e representa o esgotamento da promessa moderna de sentido. No final do século XIX, movimentos filosóficos como o niilismo, de Nietzsche, e o existencialismo (em sua protoforma) começam a denunciar o colapso dos grandes ideais. O gesto do bêbado — beber para esquecer a vergonha de beber — é a figura do absurdo e da alienação. É o sujeito que recusa o mundo, mas não propõe outra forma de estar nele, o ser que gira em torno de sua dor sem a capacidade de transcendê-la. Ele é a própria metáfora do niilismo, uma forma de desistência subjetiva que, embora caricata, reflete uma dor sem linguagem. Isso ressoa o “homem do subsolo” de Dostoiévski (1964): autoconsciente da ruína, mas inativo diante dela.

A figura ébria pode ser lida à luz da tradição existencialista como o ser lançado no mundo, sem sentido, que escolhe o entorpecimento. Mas também há aqui uma função alegórica clássica: o vício como figura da fuga, da irresponsabilidade com o real. Para Gonçalves (2016, p. 6), essa desconexão do sentido “leva o gesto humano ao nível da repetição inerte”, propositadamente ausente de propósito. O que pode soar, talvez, paradoxal, mas se considerarmos que o bêbado bebia para esquecer que bebia — “bebo para esquecer que tenho

vergonha. — Vergonha de quê? — Vergonha de beber...” (Saint-Exupéry, 2015a, p. 38) — talvez essa proposição não nos pareça tão ilógica.

No próximo planeta, o empresário (ou homem de negócios) é, talvez, a alegoria mais direta e potente da crítica de Saint-Exupéry à razão instrumental e ao capitalismo moderno do século XX. Ele está eternamente ocupado em contar estrelas que, segundo ele, possui para “ser rico” (Saint-Exupéry, 2015a, p. 48). Sua figura é a encarnação do “ter” em sua forma mais abstrata e estéril. Essa personagem é a alegoria do materialismo e representa a desumanização produtiva. Sua alegoria é a representação literal da crítica existencialista: ele transformou o cosmos – as estrelas – em objetos de posse e cálculo, “devorando” a existência ao tentar quantificar o que é imensurável (Peretti et al., 2016). Ele é a síntese do adulto que perdeu a capacidade de contemplação em favor da acumulação. Sua figura unidimensional é, alegoricamente, o produto da modernidade que substituiu o valor intrínseco pela cifra e o vínculo afetivo pela transação.

Obcecado por números, o homem de negócios representa o arquétipo da racionalidade econômica. Ele “possui” estrelas, mas não sabe para que elas servem. Sua figura crítica remete à lógica capitalista de acumulação sem sentido, marcada por uma ausência completa de racionalidade produtiva, entenda-se satisfação: “eu possuo as estrelas porque nunca ninguém antes de mim pensou em possuí-las” (Saint-Exupéry, 2015, p. 41). Na lógica chartieriana, essa figura encarna a representação da leitura pragmática do mundo, aquele que não vê, mas mede. Ele lê o mundo como lista, não como narrativa, pois sua existência é contabilista, antiestética e antipoética.

Von Franz (1992, p. 104) denuncia esse esvaziamento, ao expor que “a psicologia do adulto preso ao mundo material ignora o mistério”. Munhoz (2014, p. 6) reforça que “o produtivismo contemporâneo despoja o sujeito de sua sensibilidade”. Em síntese, o homem de negócios expressa uma crítica contundente à racionalidade econômica capitalista, moldada no século XIX com a Revolução Industrial e o crescimento das metrópoles financeiras. O acúmulo substitui o sentido. Como Karl Marx (1867) já denunciava em *O Capital*, a mercadoria passa a possuir um “fetichismo”, um valor abstrato desconectado da experiência concreta. O homem de negócios não sabe por que acumula: ele apenas contabiliza, metáfora clara da apropriação do mundo como recurso.

No quinto planeta, aparece o acendedor de lampiões, categorizado como uma figura paradoxal do dever e do automatismo. Esse personagem talvez seja o mais trágico de todos. Ele é fiel ao seu dever, ainda que este tenha perdido o sentido. A cada minuto, precisa acender e apagar o lampião, num ciclo absurdo de obediência. Ele é o espelho do adulto funcionalizado,

produtivo, mas sem reflexão. Sua figura remete à crítica da modernidade técnica — o ser humano como máquina, como função. Reis (2017) poderia aqui nos lembrar que a personagem sobrevive como ideia porque encarna o conflito profundo entre repetição e sentido. O acendedor é símbolo da fidelidade sem consciência, um soldado da lógica do dever.

O acendedor de lampiões é o trabalhador disciplinado: “a cada minuto tenho de acender e apagar meu lampião” (Saint-Exupéry, 2015a, p. 44). Para Pastoureau (2015, p. 1), é o homem técnico que não dialoga com o tempo, apenas reage a ele. Já Munhoz (2014, p. 7) interpretaria seu gesto como índice de desumanização: “agir por protocolo sem interrogação é uma das marcas do colapso ético moderno”. Essa figura é a mais representativa do trabalhador industrial do século XX. Sua tarefa é repetitiva, esvaziada de reflexão, regulada pelo tempo mecânico, como o operário das fábricas tayloristas⁶. A disciplina do trabalho é simbolizada pela absurda obrigação de acender e apagar um lampião a cada minuto. É a lógica do “dever pelo dever”, sem espaço para criatividade ou escuta. Max Weber (1905), em *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, já apontava como o trabalho se tornara um fim em si mesmo, alheio a qualquer finalidade transcendente.

A leitura de Hannah Arendt (1963) sobre a banalidade do mal aprofunda essa discussão, pois ilumina as consequências éticas do processo de racionalização do trabalho que Max Weber já havia diagnosticado. Em *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo* (1905), Weber descreve a passagem do trabalho como vocação, expressão espiritual de um chamado, para o trabalho que se encerra em si mesmo, guiado por uma ética da eficiência, da disciplina e da produtividade. O gesto do acendedor de lampiões traduz esse deslocamento: a ação perde seu sentido intrínseco e transforma-se em mera obediência a uma norma impessoal.

Essa racionalização do agir, que em Weber se manifesta como disciplina produtiva e em Arendt se converte em obediência sem pensamento, adquire em *O Pequeno Príncipe* uma forma imagética. O gesto do acendedor de lampiões traduz, em linguagem simbólica, o que a filosofia moderna reconheceu como o esvaziamento ético da ação: um movimento automático, reiterado, sem finalidade transcendental. É nesse ponto que a análise moral se abre à leitura, pois a narrativa de Saint-Exupéry transforma a crítica da razão instrumental em figura do imaginário.

Observe que, em certos momentos, nos referimos ao acendedor de lampiões como representação simbólica e não alegórica, mesmo que já tenhamos esclarecido que as figuras dos

⁶ São consideradas tayloristas as fábricas que adotam o sistema de produção chamado taylorismo, que foca a máxima eficiência industrial, por meio da repartição e racionalização do trabalho. Assim cada trabalhador executa determinadas tarefas de maneira mecânica.

planetas são tipos fixos. No entanto, o acendedor de lampiões ocupa uma posição única e transitória nessa galeria de alegorias. Ele é a única figura que o príncipe admira, embora sua atividade seja tão absurda e automatizada quanto a dos outros. Sua função alegórica é complexa: ele é a alegoria da obediência cega à regra (seu planeta gira cada vez mais rápido, exigindo que ele acenda e apague o lampião a cada minuto).

O acendedor se aproxima da noção do símbolo porque a lógica do seu trabalho não está no lucro ou na vaidade, mas na fidelidade à sua incumbência, no dever e, de certa forma, na dedicação ao outro. Ele é o único que age sem pensar em si, evocando um resquício de valor ético na sua inutilidade. Por isso, o príncipe o respeita: ele é o trabalhador da modernidade que cumpre sua tarefa, mas que conserva uma dignidade pela seriedade de seu vínculo com o dever, distinguindo-se do egoísmo dos demais. Ele é a ponte entre a razão instrumental (a regra absurda) e o vínculo (a fidelidade, a *vita activa* em sua forma mais pura).

Fique claro, portanto, que, embora a figura do acendedor de lampiões possa, à primeira vista, ser lida como uma alegoria do trabalhador disciplinado, sua função na narrativa ultrapassa o campo da simples moralização. Na tradição alegórica, conforme se observa desde as obras medievais, a personagem funciona como uma representação racional e fixa de uma ideia abstrata — o tipo humano traduzido em código. Nesse sentido, o acendedor de lampiões não se limita a representar o trabalhador alienado, mas encarna uma tensão existencial mais profunda: a do homem moderno que perdeu o sentido de sua ação e, ainda assim, persevera no gesto.

O movimento de acender e apagar a luz torna-se uma imagem simbólica do esforço humano de manter viva a chama do sentido em meio à mecanização da vida. Como diria Bachelard (1957), o símbolo da luz remete sempre a uma ascensão do espírito, mesmo quando aprisionado à repetição. É justamente nesse ponto que Arendt intervém, ao pensar a modernidade como o tempo em que a ação humana se desvincula do pensamento. Em *Eichmann em Jerusalém* (1963), ao cunhar o conceito de “banalidade do mal”, ela demonstra como o mal pode se manifestar não por perversão consciente, mas pela incapacidade de pensar, isto é, pela supressão da reflexão e da responsabilidade individual diante de sistemas técnicos e burocráticos. O acendedor, assim como o funcionário que Arendt analisa, cumpre ordens sem perguntar pelo sentido do que faz; age dentro de uma engrenagem que valoriza o funcionamento sobre a consciência. A mesma lógica instrumental que Weber viu nascer do ascetismo protestante e se consolidar no capitalismo industrial ressurgir, em Arendt, como o terreno ético no qual a obediência substitui o juízo moral e o trabalho se converte em automatismo.

Em *O Pequeno Príncipe*, essa tensão assume uma forma simbólica: a figura do acendedor não é maléfica, mas representa a prisão de um homem capturado pela regularidade do tempo e pela ausência de pensamento. A crítica implícita de Saint-Exupéry se aproxima da advertência arendtiana quando a ação se esvazia de reflexão e o dever se torna mecânico, o humano abdica de sua própria condição de julgar e de se responsabilizar pelo mundo. A banalidade do mal, nesse sentido, encontra sua expressão metafórica na repetição sem sentido do gesto, uma ética que se transforma em técnica e um trabalho sem alma.

Dentre os personagens encontrados pelo pequeno príncipe, poucos despertaram tanto interesse do narrador quanto o acendedor de lampiões. Apesar de sua tarefa absurda — acender e apagar o lampião a cada minuto, em razão da rotação acelerada de seu pequeno planeta —, o personagem é o único que, segundo o príncipe, poderia ter sido seu amigo. Essa distinção, aparentemente paradoxal, revela uma ambiguidade fundamental: o acendedor é simultaneamente uma vítima da lógica moderna do dever esvaziado e, paradoxalmente, um sujeito ético pela fidelidade à sua função. Trata-se, portanto, de uma figura complexa, que merece ser analisada com mais atenção.

Essa figura é o símbolo do trabalhador disciplinado e automatizado, expressão aguda da modernidade industrial forjada no século XIX. Como afirma: “a cada minuto tenho de acender e apagar meu lampião. Não há mais descanso. A ordem não muda, e eu sou fiel à ordem” (Saint-Exupéry, 2015a, p. 44). A regularidade dessa tarefa, destituída de reflexão e finalidade sensível, remete à lógica da repetição inercial. Segundo Michel Pastoureau (2015), a modernidade substitui o gesto simbólico pelo gesto técnico, e a memória ritual pela funcionalidade.

Assim, o acendedor encarna esse deslocamento, pois seu ato, que antes talvez tivesse significado (iluminar), tornou-se mero protocolo: acender por acender, apagar por apagar. No entanto, o pequeno príncipe vê nele uma virtude: “é o único que não pensa só em si mesmo” (Saint-Exupéry, 2015a, p. 45). Essa frase é reveladora. Mesmo preso a uma lógica absurda, o acendedor permanece fiel ao outro, ou, pelo menos, a um princípio externo a si. Sua tarefa não é egoísta, nem calculista. Nesse sentido, ele se distingue das demais figuras adultas, como o homem de negócios ou o rei. Se considerarmos o que Raquel Munhoz (2014, p. 7) sugere, “o colapso do sujeito moderno se manifesta na substituição da escuta pelo protocolo, e do afeto pelo desempenho”, podemos perceber que o acendedor, ainda que protocolar, preserva algo de relacional, pois sua ação é para alguém, mesmo que indefinido. Sobre isso, Von Franz (1992, p. 78) assinala que “a repetição sem alma é morta, mas a repetição com fidelidade é ritual”.

Neste ponto, o acendedor se aproxima da dimensão simbólica do rito, ainda que esvaziado por um tempo técnico que não permite pausa.

No plano simbólico, a figura da chama que ele manipula é central. No *Dicionário de Símbolos*, Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 443) afirmam que, “assim como o sol, pelos seus raios, o fogo simboliza por suas chamas a ação fecundante, purificadora e iluminadora. Mas ele apresenta também um aspecto negativo: obscurece e sufoca, por causa da fumaça”. De tal modo, o fogo é símbolo da luz do espírito, da vida que se manifesta e se transforma e, “na qualidade de elemento que queima e consome, é também símbolo de purificação e de regenerescência” (Chevalier e Gheerbrant, 2001, p. 443). Porém, quando essa chama é acesa e apagada sem sentido, ela se torna imagem do esgotamento do espírito, da repetição que perdeu sua dimensão espiritual.

Assim, o acendedor representa a tensão entre fidelidade e automatismo, entre rito e máquina, entre vínculo e alienação. Ele é, paradoxalmente, o mais próximo do humano entre os adultos, justamente porque permanece em relação com algo além de si, ainda que já quase não saiba por quê. Essa ambiguidade entre o gesto cego e a fidelidade ética também pode ser lida à luz de Rafael Gonçalves (2016, p. 3), que propõe pensar “o hábito não como repetição do ‘mesmo’, mas como campo de sentido em disputa”. O acendedor, então, é um sujeito limítrofe: está à beira de se tornar apenas engrenagem, mas ainda preserva resquícios de sentido.

Também vazia de sentido é a figura do geógrafo, encontrado no sexto planeta que o príncipe visita antes de chegar à Terra. Categorizamo-lo como a alegoria da erudição inútil, portador de conhecimento, mas escasso de experiência. O geógrafo sabe de tudo, mas não conhece nada. Ele não sai do lugar. Registra o que os outros contam. É a encarnação do saber institucionalizado, afastado da experiência. Sua crítica é clara: o conhecimento que não toca o real não transforma o mundo. Ele representa a figura do especialista desconectado da vida.

Em chave bachelardiana, poderíamos dizer que essa personagem é o oposto do poeta, pois não devaneia, apenas cataloga. Nele vemos o saber burocrático: “o geógrafo é muito importante para sair pelo mundo. Ele fica na escrivaninha, recebe os exploradores” (Saint-Exupéry, p. 46) e despreza a flor, por ser efêmera. Essa racionalidade sem sensibilidade é criticada por Coelho (2018) e Munhoz (2014), que veem aí uma “desencarnação do conhecimento”. Mais do que a simples separação entre sentir e pensar, essa desencarnação aponta para a perda da presença, isto é, o esvaziamento do sujeito diante daquilo que observa.

O geógrafo torna-se alegoria de uma consciência deslocada, que sabe muito, mas compreende pouco; registra, mas não se envolve. Em contraste, a obra de Saint-Exupéry propõe uma reintegração entre conhecimento e vida, em que o saber surge do vínculo e não da distância.

De tal modo, o geógrafo alegoriza o saber tecnocientífico que se consolida ao longo dos séculos XIX e XX, fruto também dos valores pós-guerra, quando o conhecimento se burocratiza e se distancia da experiência. A ciência torna-se autoridade incontestável, mas também abstrata, como ironiza Saint-Exupéry, quando o narrador declara que o geógrafo não explora o mundo, na escrivania, recebendo os exploradores. Isso remete ao que Bruno Latour (1991), em *Nunca Fomos Modernos*, descreve como o distanciamento entre ciência e sociedade, de modo que o geógrafo representa a razão que cataloga, mas não compreende.

Essa desconexão com o sensível é acentuada quando ele desdenha da rosa do pequeno príncipe, dizendo que “as flores são efêmeras” (Saint-Exupéry, p. 47). A efemeridade, para ele, é um critério de desvalorização. Isso fere o príncipe, pois sua rosa é justamente aquilo que possui sentido, não apesar de sua fragilidade, mas por causa dela. Como observa Isabel Coelho (2018, p. 63), “o olhar da infância valoriza o transitório como sinal de afeto e vínculo, ao passo que o saber adulto busca o permanente, o imutável”. O geógrafo é incapaz de ver o valor da delicadeza, pois está preso à lógica da objetividade, da permanência e da abstração.

Raquel Munhoz (2014, p. 9) interpreta esse tipo de personagem como uma crítica ao “conhecimento que se blinda da experiência, que prefere o mapa ao caminho, o dado ao vínculo”. Sua escrivania substitui o mundo e sua lógica classificatória dispensa a escuta. Michel Pastoureau (2015), por sua vez, ao refletir sobre os saberes modernos, observa que a racionalidade da escrita e da catalogação eclipsa o gesto simbólico e reduz o mundo a informação. É essa redução que torna o geógrafo, apesar de sábio, cego para o essencial.

No plano simbólico, a figura do mapa (implícita no papel do geógrafo) é ambígua. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1969), o mapa pode ser símbolo não só de orientação e descoberta, mas também de controle e ilusão de domínio. O geógrafo não busca o sentido das coisas, apenas sua localização. Sua epistemologia é territorial: interessa-se pela extensão, não pela profundidade. De tal modo, ele despreza o efêmero, ignora o invisível e descarta o simbólico. A crítica aqui não é ao conhecimento em si, mas ao tipo de saber que perdeu seu enraizamento no mundo vivido. É por essa razão que Von Franz (1992, p. 112) adverte que “o conhecimento que se distancia do símbolo torna-se estereótipo, pois já não transforma o sujeito que conhece”. O geógrafo é símbolo desse saber estéril, visto que ele sabe, mas não compreende, registra, mas não explora.

Em síntese, o geógrafo encena alegoricamente que nem toda erudição é sabedoria, e que a verdade do mundo não se reduz ao que pode ser escrito. Sua sabedoria é pura abstração, figurando a cisão moderna entre teoria e prática, entre o mapa e o território. Sua figura crítica

o cientificismo que, ao se isolar da vida, torna-se estéril, incapaz de reconhecer o que é efêmero, como a rosa do príncipe, pois só registra o que é eterno.

Em se tratando das figuras adultas de *O Pequeno Príncipe* — o rei, o vaidoso, o bêbado, o homem de negócios, o acendedor de lampiões e o geógrafo —, estas podem ser compreendidas como tipos alegóricos, uma vez que não demonstram desenvolvimento, conforme sugere Antonio Candido (2011). Por essa razão, Gilbert Durand (1993) as incluiria no imaginário diurno, caracterizando-as como figuras da ordem, do controle e da repetição. Confrontadas com a perspectiva do pequeno príncipe, essas personagens evidenciam uma profunda mutilação simbólica: a perda ou o bloqueio da capacidade adulta de acessar e processar o mundo por meio de símbolos, imaginação e mitos. Tradicionalmente, aqueles que se distanciam da mecanicidade e da formalidade do mundo adulto e se permitem envolver pela imaginação — como é o caso do narrador de *O Pequeno Príncipe* — são desacreditados e tomados como infantis.

Contudo, a imaturidade deve ser analisada com rigor. Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 302) esclarecem que, na psicologia do homem, “atitudes pueris ou infantis — que em nada se confundem com o símbolo criança — assinalam períodos de regressão. Inversamente, a imagem da criança pode indicar uma vitória sobre a complexidade e a ansiedade, ou a conquista da paz interior e da autoconfiança”. Entende-se, assim, que as figuras adultas analisadas alcançaram a maturidade biológica, mas permanecem psicologicamente imaturas no pensamento. Mas, ao contrário da imaturidade infantil, que é transitória e essencial para o desenvolvimento, a imaturidade delas constitui uma estagnação voluntária, pois elas encontram-se presas a uma racionalidade improdutiva que, em vez de ser um passo evolutivo, impede seu progresso.

Todas, portanto, podem ser lidas como figuras críticas de um modo de ser forjado no final do século XIX e consolidado no século XX: o sujeito disciplinado, produtivo, proprietário, vaidoso e distante do sensível. O pequeno príncipe, por contraste, representa a fissura dessa lógica. Sua presença opera como deslocamento simbólico: ele é aquele que pergunta, que contempla, que escuta, que se sensibiliza. Como diz Munhoz (2014, p. 9), “a infância é, aqui, metáfora de uma linguagem que resiste ao colapso da experiência”. Ao revisitar os símbolos da modernidade, compreendidos no século XX — autoridade, economia, saber, produção —, Saint-Exupéry, com ironia e ternura filosófica, sugere que o mundo adulto se tornou, em certa medida, inabitável. E é pela via da escuta, da amizade e da responsabilidade que ele propõe uma reconfiguração do humano. Nesse sentido, *O Pequeno Príncipe* não apenas encena uma

travessia simbólica, mas também uma crítica à herança moderna, uma convocação ao reencontro com o essencial.

Nesse sentido, o narrador-piloto do livro constitui a principal ponte entre o mundo adulto e a imagem da infância. Sua jornada não representa uma regressão a atitudes pueris (infantilização), mas sim a redescoberta e integração do símbolo da criança em sua maturidade, tal como distinguido por Chevalier e Gheerbrant. Inicialmente, o narrador havia sucumbido à lógica adulta ao abandonar a pintura e se render à razão utilitária após ser desencorajado em sua infância. Essa conformidade, embora prática, resultou em uma “mutilação simbólica”, estagnando-o no mesmo modo de ser reprodutivo e formal dos demais adultos. A pane do avião no deserto, contudo, força-o a quebrar essa estagnação e a confrontar o bloqueio de sua sensibilidade.

O diferencial do narrador reside, portanto, na sua capacidade de superar a regressão. As atitudes pueris, segundo a simbologia, assinalam um período de fraqueza e fuga da realidade adulta, marcado pela irracionalidade improdutiva e pela dependência de números e títulos — como visto nos habitantes dos planetas. O narrador, em contraste, empreende um caminho de vitória psicológica. Ele é testado pelo pequeno príncipe e, ao invés de rejeitar o pedido do carneiro, ele se esforça e, por fim, vê o essencial: o elefante dentro da jiboia e depois o carneiro dentro da caixa. Este ato de “ver o invisível” não é infantilidade, mas a reativação da intuição e da imaginação como ferramentas maduras de compreensão do mundo.

Assim, ao longo da narrativa, o piloto redescobre o sentido da responsabilidade afetiva e do laço (cativar), que os demais adultos haviam perdido em sua busca obsessiva por poder, posse e vaidade. Enquanto os tipos alegóricos estão presos ao imaginário diurno da ordem e da repetição, o narrador se permite acessar o imaginário noturno, o território dos sonhos, da poesia e dos mitos. Essa reconciliação com o seu eu-criança é, de fato, a conquista da paz interior e da autoconfiança — características positivas associadas à infância.

Em suma, a relação do narrador com o símbolo da criança é redentora e evolutiva. Ele usa a visão reencontrada para transcender a racionalidade improdutiva que aprisiona os outros adultos. Sua experiência demonstra, assim, que a sabedoria não está na regressão pueril à ingenuidade, mas na integração plena da sensibilidade, da imaginação e da responsabilidade, provando que o símbolo da criança é a chave para o desenvolvimento psicológico e moral do ser humano que se recusa a ser meramente disciplinado, produtivo e atento à interioridade.

5º CAPÍTULO

ANÁLISE DAS FIGURAS DO MUNDO SENSÍVEL

Neste capítulo, a análise se concentra nas figuras que não têm correspondência direta com o mundo adulto e operam na dimensão do símbolo. Tais personagens — a serpente, a raposa, a rosa e o próprio pequeno príncipe — representam o contraponto ético e ontológico às figuras alegóricas dos planetas, estudadas no quarto capítulo. Eles são os agentes do reencantamento e os porta-vozes do que é essencial, em oposição direta à lógica da modernidade, aqui entendida como o regime de razão instrumental, funcionalidade e cálculo que esvazia o sentido da existência.

Depois de visitar os seis planetas, o pequeno príncipe chega à Terra, onde, entre outras figuras, sobre as quais já tecemos algumas considerações, ele encontra a serpente, uma figura mítica que aparece no deserto e ocupa um lugar inteiramente distinto no percurso do príncipe. Enquanto as demais personagens dos planetas representam formas de racionalidade adultas, parciais e caricaturais, a serpente figura o mistério, revela o limiar entre a vida e a morte. Observemos como sua primeira fala ao príncipe é enigmática: “eu posso te levar mais longe do que qualquer navio” (Saint-Exupéry, p. 51). A serpente representa a passagem, o retorno, a mediação entre o visível e o invisível. Não é por acaso que, ao final da narrativa, é por meio dela que se anuncia a travessia do príncipe.

Contudo, essa travessia não é de leitura unívoca, dado que a narrativa mantém uma ambiguidade fundamental entre a morte e o regresso simbólico do príncipe ao seu planeta. Essa imprecisão sustenta o caráter espiritual e filosófico da obra. O gesto final pode ser compreendido tanto como uma morte física quanto como uma transfiguração, um retorno ao essencial. Essa indefinição é, precisamente, o que confere à passagem sua força simbólica: o desaparecimento do príncipe não encerra a narrativa, mas a eleva à dimensão do mistério, em que vida e morte se confundem no horizonte do sagrado.

No imaginário simbólico, a serpente está carregada de ambivalências: “rápida como um relâmpago, a serpente visível sempre surge de uma abertura escura, fenda ou rachadura para cuspir morte ou vida antes de retornar ao invisível” (Chevalier e Gheerbrant 2001, p. 815). Ela é ao mesmo tempo símbolo da morte e do renascimento, da cura e do veneno, do saber oculto e do perigo sagrado (Chevalier e Gheerbrant 2001). Também na sabedoria popular (senso comum) e na ciência, a serpente encarna a ideia do perigo, mas também da essencialidade, dado que a toxina do seu veneno, serve também para fins medicinais. Em *O Pequeno Príncipe*, essa dualidade é cuidadosamente preservada. A serpente não é inimiga, ela é o agente da transição.

Inclusive Von Franz (1992, p. 121), em seus estudos junguianos, identifica na serpente o arquétipo da transformação: “o animal que rasteja pela terra é também o que aponta para as profundezas da psique e para os ciclos da vida”. Assim, compreendemos como a serpente conduz o príncipe à morte simbólica, ou seja, ao retorno à origem. Eis algumas passagens que, para nós, melhor traduzem esse momento simbólico:

- O teu veneno é do bom? Estás certa de que não vou sofrer muito tempo? Parei, o coração apertado, sem compreender ainda. [...] Faz um ano esta noite. Minha estrela se achará justamente em cima do lugar onde cai o ano passado [...] E ri de novo, mais uma vez. Depois, ficou sério: - Esta noite ... tu sabes ... não venhas. - Eu não te deixarei. - Eu parecerei sofrer ... eu parecerei morrer. É assim. Não venhas ver. Não vale a pena [...] fizeste mal. Tu sofrerás. Eu parecerei morto e não será verdade [...] Tu compreendes. É longe demais. Eu não posso carregar esse corpo. É muito pesado. [...] Houve apenas um clarão amarelo perto da sua perna. Permaneceu, por um instante, imóvel. Não gritou. Tombou devagarinho como uma árvore tomba (Saint-Exupéry, 2015a, p. 64; 66; 67; 68; 69).

Raquel Munhoz (2014, p. 9) propõe pensar a serpente como “figura do limite: ela não pertence ao mundo das falas, mas dos silêncios fundadores”. Sua presença é silenciosa, mas decisiva, mesmo porque ela simboliza aquilo que escapa à racionalidade instrumental: a dimensão da finitude, do sagrado, do mistério. O príncipe, ao aceitá-la, não foge da vida, mas a consoma de forma transcendental. Como afirma o narrador: “parece que ele morreu... mas não era um corpo comum. Ele não tinha peso” (Saint-Exupéry, 2015a, p. 96). A morte, aqui, é leve, é retorno, não é algo trágico, mas ritual.

No universo de *O Pequeno Príncipe*, a serpente materializa-se no deserto, assumindo seu papel de mediadora entre mundos, um lugar propício à provação e à revelação. Ela se apresenta à criança não como antagonista imediata, mas como a única personagem que detém o “saber oculto” capaz de resolver o dilema existencial do pequeno viajante: o retorno ao seu estado de plenitude. Ela, com sua ambivalência de veneno e cura, encerra a jornada do príncipe ao lhe prometer uma mordida que será o preço da transcendência, o abandono do corpo material para a ascensão espiritual. Este ato final é a concretização máxima da serpente como símbolo de morte e renascimento, pois ela garante a regeneração da criança em seu plano de origem e, ao mesmo tempo, impõe ao piloto o confronto com o mistério da perda, finalizando o processo de iniciação que o deserto havia começado.

A proposta da serpente ao príncipe, em sua ambivalência simbólica, aponta para a inevitabilidade de um destino e para o risco do conhecimento que pode levar à morte (física ou da inocência). No entanto, o contraponto a essa complexidade e à esterilidade do mundo adulto é encarnado na própria figura do protagonista: o pequeno príncipe. Ele emerge na narrativa

como a encarnação do arquétipo da criança interior, símbolo da pureza, da verdade essencial e da capacidade de ver o invisível — atributos que lhe parecem ter sido abandonados pelos adultos ao longo do crescimento. Saint-Exupéry expressa essa crítica de forma direta na voz do narrador: “as pessoas grandes não compreendem nada sozinhas, e é cansativo, para as crianças, estar toda hora explicando” (Saint-Exupéry, 2015a, p. 11). O príncipe, em sua essência, representa a possibilidade de um recomeço simbólico, a cura para a aridez espiritual do deserto.

De acordo com o *Dicionário de Símbolos* (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 302), a criança é “símbolo de inocência: é o estado anterior ao pecado e, portanto, o estado edênico, simbolizado em diversas tradições pelo retorno ao estado embrionário, em cuja proximidade está a infância”. Essa concepção edênica e primordial da infância é fundamental para a obra. De tal modo, a personagem título é categorizada como o arquétipo da infância, uma alteridade sensível e uma espécie de mediador mítico entre o céu (seu planeta de origem) e a terra (o deserto).

A personagem infantil é o centro simbólico da narrativa e o eixo figurativo em torno do qual gravitam as demais figuras. Sua construção, aparentemente simples e despojada, remete a uma série de arquétipos universais — o messias silencioso que traz uma nova mensagem ética, o andarilho solitário em busca de sentido, o estrangeiro mítico que questiona a lógica local — que não podem ser plenamente decodificados por uma chave alegórica fixa. Sua jornada, embora ingênua, é uma travessia iniciática pelo universo das alienações humanas. A criança, aqui, não é apenas uma idade, mas um ser que porta a memória da origem, a capacidade de maravilhamento e a recusa em aceitar a superficialidade do mundo material. Ele se configura como o oposto polar da mentalidade capitalista e utilitarista, propondo uma ética baseada no afeto e na responsabilidade.

Como símbolo, o príncipe é uma condensação da infância essencial, da sabedoria intuitiva e da experiência originária, como já apontado por Gilbert Durand (2012) ao tratar do “regime noturno do imaginário”, no qual predominam as imagens da descida, do recolhimento e da reconexão com o ser. O pequeno príncipe representa aquilo que a sociedade moderna — marcada pela lógica utilitária, pelo fetichismo das cifras e pela fragmentação da subjetividade — tenta silenciar e reprimir: a escuta do sensível e a primazia do vínculo.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1969), o símbolo não representa algo de modo unívoco, mas convoca o ser a reencontrar sua essência. Assim, o príncipe não é apenas uma criança: ele é o espelho de nossa interioridade adormecida, um chamado urgente à regeneração do olhar. A rosa, a raposa e o deserto, em sua jornada, não são apenas obstáculos ou objetos:

são camadas do processo de individuação e integração do sujeito, como propõe Von Franz em (1992), essenciais para o amadurecimento espiritual do protagonista.

O protagonista da narrativa figura-se como um arquétipo universal da infância enquanto categoria existencial. Ele é menos um personagem realista do que um símbolo, um *puer aeternus*⁷ que atravessa os espaços da narrativa como um mensageiro do sensível. Sua jornada por diferentes planetas constitui uma travessia iniciática que revela a contraposição entre o mundo adulto da lógica e o mundo infantil da intuição.

Segundo Von Franz (1992, p. 30), o arquétipo do *puer aeternus* representa “uma oposição ao mundo adulto tal como ele está constituído: rígido, racional, fechado à experiência do mistério”. Em seus estudos, Von Franz categoriza esse termo também como “complexo de mãe”, em que um homem adulto não consegue se desprender de comportamentos e, muitas vezes, da dependência materna, características típicas da infância ou da adolescência. No entanto, o pequeno príncipe encarna essa oposição, não pela rebeldia agressiva, mas pelo espanto, pela escuta e pela atenção ao invisível.

Desde sua primeira aparição, a personagem já desestabiliza a lógica adulta. Ao rejeitar os desenhos do narrador, demonstra sensibilidade e exigência: “este carneiro... ele parece doente... faça outro...” (Saint-Exupéry, 2015a, p. 11). Ele não se satisfaz com respostas objetivas, pois sua escuta se dá pela via do simbólico. Para Raquel Munhoz (2014, p. 5), essa crítica embutida no gesto da personagem aponta para uma “reivindicação simbólica da sensibilidade enquanto potência política da linguagem”, o que ressoa diretamente na forma como o príncipe se relaciona com os adultos que encontra.

O pequeno príncipe é também aquele que vê com o coração, pois sabe que “o essencial é invisível aos olhos” (Saint-Exupéry, 2015a, p. 61). Essa máxima, ensinada pela raposa, estrutura toda a trajetória do príncipe e reflete aquilo que Coelho (2018, p. 42) define como “imaginação ética da infância”. O olhar da criança, portanto, não é uma forma de ignorância, mas um modo alternativo e profundo de conhecer e viver. Ao longo da narrativa, ele não apenas observa, ele transforma, reencanta e desloca significados. Sua infância não é cronológica, mas simbólica — é um lugar de onde se enxerga o mundo de outra maneira.

Na aura de afetividade e reconstrução que circunda o príncipe, insere-se a rosa, categorizada como a figura terna feminina. Chevalier e Gheerbrant (1969) afirmam que a rosa é o símbolo da alma, do coração, do amor e da beleza. É também imagem da perfeição, da

⁷ Etimologicamente, é uma expressão latina que significa “menino eterno”. Nos estudos de Von Franz (1992), encontramos menção a um deus-criança da antiguidade grega, chamado de *puer aeternus*, o deus da juventude divina, de modo que a expressão também pode significar “juventude eterna”.

realização espiritual, da vida, do renascimento e da ressurreição. Essa dimensão simbólica é plenamente explorada na narrativa, na qual o príncipe diz: “se alguém ama uma flor da qual só existe um exemplar em milhões e milhões de estrelas, isso basta para que seja feliz quando a contempla” (Saint-Exupéry, 2015a, p. 44). A flor, assim, não é apenas uma planta, mas um espelho da relação humana com o afeto e com a alteridade. Ela é simultaneamente vaidosa, frágil, exigente e bela. Sua representação foge à simplificação. Ela é a flor única, “domesticada”, que exige do príncipe cuidado e responsabilidade.

Simbolicamente, podemos ver a rosa não só como a imagem do amor idealizado, da alteridade que demanda reconhecimento, mas também como a figura do feminino como potência simbólica — o objeto do desejo e da angústia, como diria Gilbert Durand (2012), dentro do eixo da imaginação mística e erótica. Sua figura permite um duplo jogo interpretativo: pode remeter à moral do cuidado e da responsabilidade e representar o enigma do outro — aquilo que, embora frágil, é insubstituível. O apego do príncipe à rosa é também o apego à própria humanidade, como se ela reunisse todos os sentidos possíveis da afeição.

A rosa, é aparentemente, uma das figuras mais complexas da obra. Inicialmente, ela parece representar um amor possessivo e melodramático. Mas, com o tempo, e principalmente com a ausência, revela-se como símbolo da singularidade construída no cuidado. “Ela me atormentava com sua vaidade [...], mas eu era jovem demais para saber amá-la” (Saint-Exupéry, 2015a, p. 23), confessa o príncipe. A flor, enquanto signo do afeto, exige tempo, presença e reconhecimento. A reviravolta ocorre quando o príncipe encontra um jardim com milhares de outras rosas: “você não são absolutamente parecidas com a minha rosa [...] foi o tempo que você perdeu com sua rosa que a fez tão importante” (Saint-Exupéry, 2015a, p. 59-60). O afeto não está no objeto amado em si, mas no vínculo construído com ele. Para Coelho (2018, p. 67), esse movimento é central à literatura infantojuvenil, pois “ensina que o amor não é dado, mas criado — e criado no tempo lento da atenção”. A rosa simboliza, assim, a alteridade. Ela é aquela que, por sua fragilidade e beleza, exige uma escuta ética. Nesse sentido, é que Munhoz (2014, p. 9) aponta que “na lógica simbólica do cuidado, o outro deixa de ser função e se torna presença”. A rosa não é idealizada, ela é difícil, exigente, mas insubstituível. E, por isso, profundamente humana.

Outro símbolo marcante é o da raposa, que ao longo das tradições simbólicas e literárias, assume múltiplas facetas — da astúcia ao encantamento, da malícia à sabedoria —, o que a torna um símbolo profundamente ambíguo e multifuncional. Essa pluralidade aparece com força em diversos textos que exploram o imaginário em torno do animal, permitindo uma rica comparação com sua representação em *O Pequeno Príncipe*. Na obra, a raposa é símbolo

de sabedoria afetiva, que se afasta da astúcia predatória e assume um papel de guia espiritual e mensageira do essencial invisível, como ela mesma diz ao príncipe: “o essencial é invisível aos olhos” (Saint-Exupéry, 2015a, p. 61). Esse tipo de animal sagaz, símbolo da inteligência que permite triunfar sobre os mais fortes, nas fábulas e nas tradições, encarna a astúcia, a prudência e a clarividência (Chevalier e Gheerbrant, 1986). Na mitologia, é frequentemente aquele que revela verdades ocultas ou atua como “iniciador”, cumprindo uma função mediadora entre o visível e o invisível, entre o saber humano e a sabedoria instintiva, o que posiciona a raposa da narrativa como um símbolo arquetípico do mestre que educa, não pela razão, mas pela experiência e pelo afeto.

Às vezes maléfica, mas muitas vezes benéfica, a raposa é também, em certos mitos, a “reveladora de mistérios ou portadora de luz” (Chevalier e Gheerbrant, 2001, p. 769). Esse mesmo traço de sabedoria aparece na leitura proposta por Cunha Rodrigues, em “O papel da raposa no fabulário judaico medieval” (2022), no qual ele afirma que a raposa de Saint-Exupéry ocupa o lugar de “filósofa” e “educadora do coração”, transmitindo um aprendizado que não se dá por imposição, mas por convivência, tempo e troca simbólica: “a raposa não ensina ao príncipe nenhuma verdade objetiva, mas o introduz à experiência da amizade e da responsabilidade” (Rodrigues, 2022, p. 6). Já o estudo “A Personagem Raposa nas Fábulas de Fredo” (2003), de Luciana Pereira e Mônica Neves, amplia essa leitura ao mostrar que, mesmo na tradição ocidental, a raposa transita entre o papel de animal-trapaceiro, como no *Roman de Renart*⁸, e o de guia místico, em narrativas mais modernas.

A raposa é “tradicionalmente associada à astúcia e ao engano”, mas Saint-Exupéry subverte essa expectativa ao retratá-la como “modelo de nobreza relacional” (Pereira e Neves, 2003, p. 2). Essa mesma leitura afetiva e pedagógica é reforçada por Nogueira e Teixeira (2020), que interpretam a raposa como figura da alteridade que humaniza o príncipe, ao ensiná-lo a ver para além do visível. As autoras defendem que a relação entre o príncipe e a raposa promove um processo de subjetivação que atravessa a linguagem, revelando um “dizer simbólico” que não se reduz à função denotativa, mas se abre ao poético e ao ético. Para elas, “a raposa ensina ao príncipe a linguagem do cuidado” (Nogueira; Teixeira, 2020, p. 8), papel que associa o símbolo a um campo de significações que supera o racional e adentra o campo da escuta, da espera e da reciprocidade — características que, no *Dicionário de Símbolos* (1969), qualificam os verdadeiros processos iniciáticos.

⁸*Roman de Renart* é um conjunto de histórias medievais de origem francesa, surgidas na segunda metade do século XII, em que o protagonista é uma raposa chamada Renart, que se envolve em várias situações adversas, das quais sai muitas vezes trapaceando.

A pluralidade dessas abordagens demonstra que o símbolo da raposa não possui uma fixidez semântica, mas se constitui como estrutura aberta, em permanente atualização cultural. Em Saint-Exupéry, o símbolo é recuperado como possibilidade de encontro, revelando uma dimensão ética em que o saber não está no domínio, mas no vínculo, uma subversão do arquétipo clássico, em que a esperteza cede espaço ao afeto, e o truque se transmuta em sabedoria amorosa. Com isso, a obra reafirma o poder simbólico da literatura enquanto linguagem capaz de reencantar e deslocar sentidos cristalizados.

Para Pastoureau (2015), a raposa carrega uma longa tradição simbólica nas fábulas, muitas vezes associada à astúcia, ao ser que consegue driblar as regras sem experimentar diretamente as consequências. Mas em *O Pequeno Príncipe*, ela é subvertida e se transforma em guia ético, mestra da escuta e da reflexão. Sua pedagogia é uma convocação à vulnerabilidade compartilhada, ao saber que nasce da convivência. Como diz ao próprio príncipe: “se tu me cativas, minha vida será como que cheia de sol” (Saint-Exupéry, 2015a, p. 57). A declaração condensa a revelação central do encontro: o afeto como força de iluminação.

O sol, nesse sentido, não é apenas metáfora da alegria, mas um símbolo do desvelamento, do esclarecimento interior que advém da relação autêntica com o outro. Em meio ao deserto — espaço da escassez e da solidão —, a presença do outro inaugura um novo modo de ver e de sentir, um reencantamento do mundo. A luz evocada pelo príncipe é, portanto, a própria experiência de sentido que o adulto havia perdido e que se restabelece pela via do vínculo e da escuta. O aprendizado da raposa não é apenas moral, mas ontológico, pois ela ensina que existir plenamente exige permitir-se afetar, deixar-se tocar pela alteridade.

Essa subversão simbólica contrasta com as representações orientais reunidas por Lua Bueno Cyríaco, em *Raposas: contos populares orientais* (2017). Lá, figuras como a *kitsune* (Japão), *huli jing* (China) e *gumiho* (Coreia) — denominações dadas à raposa nessas culturas — são caracterizadas por poderes metamórficos, sexualidade sedutora e funções ambivalentes. Em alguns casos, essas raposas recompensam humanos por boas ações; em outros, os devoram ou enganam. Essa duplicidade reforça a ideia de que a raposa é um símbolo de fronteira, associada ao que transita entre mundos — o visível e o invisível, o humano e o animal, o bem e o mal. Como destaca Cyríaco (2017), a raposa “tanto pode ensinar quanto trair” (Cyríaco, 2017, p. 12), revelando-se uma figura liminar por excelência.

Portanto, quando Saint-Exupéry reconfigura a raposa como uma personagem que ensina o valor do afeto e da singularidade dos vínculos, ele realiza uma inflexão ética e simbólica dentro de um imaginário já saturado de significados ambíguos. A raposa deixa de ser o símbolo da trapaça e se torna a figura da amizade como sabedoria, deslocando-se da esperteza

à espiritualidade. Essa transformação está em consonância com o papel do símbolo, algo que não encerra um único sentido, mas que “ultrapassa as medidas da razão pura, sem, por isso, cair no absurdo” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. XXIV). Assim, a raposa de *O Pequeno Príncipe* não se opõe frontalmente às outras representações tradicionais, antes, ela revela uma faceta adormecida ou esquecida do símbolo, restituindo-lhe sua potência de iniciação, mas agora por meio do afeto, não do embuste. Sua configuração na obra remete à simbologia do animal como “mensageiro”, como figura que conduz à sabedoria relacional.

Sobre isso, Chevalier e Gheerbrant (1969) explicam que os animais, com frequência, desempenham a função de mensageiros dos deuses, iniciadores ou reveladores de verdades ocultas. Em muitas mitologias, um animal aparece para conduzir o herói, alertá-lo, ou transmitir-lhe uma revelação que transforma sua jornada. De tal modo, a célebre lição da raposa — “tu te tornas eternamente responsável por aquilo que cativas” (Saint-Exupéry, 2015a, p. 72) — reafirma o valor do vínculo afetivo e da responsabilidade no laço interpessoal, valores intimamente ligados à noção simbólica de comunhão e pertencimento que orientam toda a trajetória da personagem principal — o pequeno príncipe.

Tal entendimento permite interpretar a raposa em *O Pequeno Príncipe* como uma figura arquetípica de mestre espiritual, um animal que “fala” não apenas com palavras, mas com símbolos e lições existenciais profundas. Quando a raposa afirma que “o essencial é invisível aos olhos” e ensina sobre a responsabilidade no vínculo afetivo, ela cumpre exatamente essa função simbólica: transmitir ao protagonista (e ao leitor) um saber que ultrapassa o plano racional e que toca o coração, a ética e a espiritualidade. Essa leitura reforça a ideia de que, no campo simbólico, o animal não é apenas uma figura da natureza, mas um canal de sabedoria que conecta o humano ao transcendente — função que a raposa cumpre exemplarmente ao transformar a jornada do príncipe em um rito de passagem.

Assim, categorizamos a raposa como símbolo da amizade e do desvelamento, representando o vínculo e a revelação. Talvez, seja essa personagem a mais explícita e diretamente reveladora da obra. Tal personagens se aproxima também da noção de alegoria, pois seu papel didático é incontestável: ela ensina ao príncipe o significado de “cativar”, ou seja, criar laços. Mas essa lição não deve ser lida de forma reducionista. A cena da domesticidade, do silêncio, da aproximação gradual é também uma alegoria da escuta e do tempo.

Para que se entenda, é importante lembrar que a alegoria é um dispositivo que obriga o leitor à decifração orientada por um código moral (Hansen, 1986). Na obra a raposa representa a alegoria da alteridade que só pode ser compreendida pela presença contínua, pela convivência.

Contudo, como observa Carlos Ceia (1998), mesmo a alegoria precisa de elementos simbólicos que sustentem sua força. A raposa também é símbolo da sabedoria silenciosa — a sabedoria do afeto. Ela representa o oposto do mundo adulto apresentado nos demais planetas: o tempo lento, a escuta, a reciprocidade. Sua célebre frase, “o essencial é invisível aos olhos”, é a síntese da obra de Saint-Exupéry.

O discurso da raposa constitui um verdadeiro tratado sobre a ética do encontro. Ao ensinar ao príncipe o sentido da domesticação, ela apresenta uma pedagogia da presença: “Tu te tornas eternamente responsável por aquilo que cativas” (Saint-Exupéry, 2015a, p. 60). Aqui, domesticar não é dominar, mas criar laço, fazer do outro um ser insubstituível. Sua lição é profundamente antagônica à lógica utilitária: “para mim, tu ainda és apenas um menino igual a cem mil outros meninos. Eu não tenho necessidade de ti. E tu não tens necessidade de mim. Mas, se me cativas, nós teremos necessidade um do outro” (Saint-Exupéry, 2015a, p. 57). A linguagem da raposa devolve densidade ao afeto, de maneira que podemos interpretar essa passagem como uma contestação da lógica contemporânea da fungibilidade: “o afeto não se decreta; ele se constrói na demora, no ritual, na presença” (Munhoz, 2014, p. 8). Já na vida adulta, como diz a raposa, “os homens não têm tempo para conhecer coisa alguma” (Saint-Exupéry, 2015a, p. 54), por isso as suas relações são fungíveis e suas experiências são imediatistas.

|

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória desta dissertação constituiu uma travessia metodológica e simbólica pelo universo de Saint-Exupéry. Ao longo dos capítulos, buscamos transcender uma leitura meramente alegórica ou infantojuvenil da obra, posicionando-a como um vigoroso ensaio filosófico e uma crítica cultural profunda, tecidos por meio da arquitetura figural e do campo do imaginário.

A análise detalhada das figuras e das estruturas narrativas, alicerçada no diálogo entre a crítica do imaginário de Durand, Chevalier e Gheerbrant, permitiu-nos chegar a uma conclusão de que a obra de Saint-Exupéry estrutura-se sobre uma polaridade ontológica e ética. De um lado, apresenta-se a razão instrumental, manifesta nas figuras alegóricas do mundo adulto, que encarnam a funcionalidade, o cálculo e a consequente mutilação simbólica do sujeito. De outro, estabelece-se o essencial, representado pelas figuras do mundo sensível, notadamente o pequeno príncipe, personagem infantil e peça geratriz da obra, a serpente, a raposa e a rosa, figuras antropomorfizadas, que juntas propõem o reencantamento do mundo pela via do afeto, do vínculo (cativar) e da capacidade de ver o invisível.

Esta dicotomia não é um fim em si mesmo, mas um dispositivo narrativo que visa à redenção do sujeito moderno, simbolizada na trajetória de amadurecimento espiritual do narrador-piloto. A polaridade figural da obra funciona como um dispositivo alegórico-simbólico de crítica à lógica funcional e de exaltação da ética do vínculo.

O rigor da análise apresentada está ancorado nos fundamentos teóricos estabelecidos no início deste estudo. Este arcabouço conceitual foi primordial para delinear o campo de investigação e permitir a distinção entre símbolo e alegoria, essenciais para a interpretação da obra. Essa formulação permitiu, primeiramente, o estabelecimento de balizas conceituais para a categorização figural das personagens e, posteriormente, a análise aprofundada das figuras alegóricas dos planetas. Estas figuras, ao demonstrarem a racionalidade improdutiva e a mutilação simbólica, criticam a lógica funcional, a futilidade e a mecanicidade do adulto moderno, preso ao contexto do século XX pós-guerra.

Finalmente, o estudo concentrou-se na análise das figuras do mundo sensível, revelando o núcleo ético da obra: o pequeno príncipe como arquétipo da infância, a raposa como mestra da sabedoria afetiva, a rosa como signo da alteridade e a serpente como agente da transcendência. O cumprimento destes objetivos revelou o caminho de integração simbólica percorrido pelo narrador-piloto, que se torna o adulto capaz de ver o essencial, unindo a maturidade biológica à sensibilidade da criança.

No âmbito das implicações e relevância dos resultados, a pesquisa evidencia uma aplicação ética e social imediata. A análise da ética do vínculo (o “cativar” ensinado pela raposa) surge como um poderoso antídoto à lógica da fungibilidade e do imediatismo que marcam as relações humanas na sociedade do século XX. Em um contexto regido pela funcionalidade, a obra, se lida por esta perspectiva, funciona como um manifesto pela recuperação do tempo lento, da escuta e da responsabilidade afetiva como valores morais e cívicos. O símbolo da criança, então, torna-se um imperativo ético para que a educação e a cultura revalorizem a imaginação ética e a sensibilidade intuitiva como ferramentas cruciais para a formação de sujeitos mais íntegros e menos fragmentados.

Esta dissertação sustenta, em última instância, que *O Pequeno Príncipe* é mais do que uma alegoria da infância perdida. A obra é, sobretudo, um convite ao reencontro com a sensibilidade. Sua potência reside na articulação que permite ao rigor crítico da alegoria denunciar a modernidade do século XX, enquanto a plurivocidade do símbolo oferece a via existencial para a transcendência e a refiguração do ser. Ao expor a mutilação simbólica do adulto e valorizar o essencial invisível da criança, Saint-Exupéry nos lembra de que a verdadeira sabedoria não reside na acumulação de números ou no controle obsessivo, mas na coragem do afeto. O deserto, cenário da solidão e da crise, transforma-se no laboratório da humanidade, o único lugar onde o sujeito, despojado de suas certezas, pode finalmente ouvir a voz silenciosa da sabedoria. A aventura do pequeno príncipe, assim, não se encerra em seu retorno, mas continua em cada leitor que, após a leitura, se permite buscar o carneiro dentro da caixa, reaprendendo a ver com o coração.

REFERÊNCIAS

- ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**: Um relato sobre a banalidade do mal. Trad. Tradução: José Rubens Siqueira . 14. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BOLITE, Rebeca Martins. **Literatura infantil**: o surgimento, a formação de leitores e a primeira biblioteca infantil pública do país. 2007. 49 f. Monografia (Graduação em Produção Editorial); Rio de Janeiro: UFRJ / ECO, 2007.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 53-80.
- CEIA, Carlos. Sobre o conceito de alegoria. **Revista Matraca**, nº 10, agosto de 1998, 7 p. Disponível em: <<http://www.pglettras.uerj.br/matraca/nrsantigos/matraca10ceia.pdf>>. Acesso em 11/10/2024.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude**. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 61-80.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva *et all.* 16. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- COELHO, Isabel Lopes. **A Representação da Infância na Literatura Infanto-juvenil europeia a partir da segunda metade do século XIX**: estudos sobre os romances Sans famili, As aventuras de Pinóquio e Peter e Wendy. 2018. 225 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - FLFCH. São Paulo, 2018.
- COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. . São Paulo: Ática, 1991.
- CUNHA, Eliete Aparecida de Paula. **Ruptura e renovação no conto de fadas brasileiro**: Emília, Clara Luz e leitor em parceria lúdica. 2014. 121 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – CESJF, Juiz de Fora, 2014.
- CYRÍACO, Lua Bueno. **Raposas**: contos populares orientais. Ebook. Curitiba, 2017. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/665211955/raposas-contos-populares-orienta>>. Acesso em 18/06/2025.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DESSELMAN, Jeneffer. **Os pilotos de Exupéry**: sobrevoando as lembranças de infância. 2019. 84 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem - Área de concentração – Subjetividade, Texto e Ensino), Universidade Estadual de Ponta Grossa. Ponta Grossa, 2019.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo**. Trad. B. Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Trad. Helder Godinho. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

DURAND, Gilbert. **Mito, Símbolo e Mitodologia**. Trad. Helder Godinho e Vitor Jabouille. Lisboa: Presença, 1982.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Org. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GONÇALVES, Rafael Afonso. **Animais e homens de um oriente distante (séculos XII-XIV)**. 2016. 259 f. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca, 2016.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. Literatura infantil: um percurso em busca da expressão artística. In: GREGORIN FILHO, José Nicolau; PINA, Patrícia Karla da Cunha; MICHELLI, Regina Sélia (orgs.). **A literatura infantil e juvenil hoje**: múltiplos olhares, diversas leituras. RJ Dialogarts, 2011, p. 12-25.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Editora da Unicamp, 2006.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

MARX, Karl. **O Capital**: crítica da economia política. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MEIRELES, João Ricardo da Silva. **O Pequeno Príncipe como obra da resistência**: análise do romance de Saint-Exupéry à luz da estética da recepção. 2017. 87 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Vitória, 2017.

MUNHOZ, Patrícia. **A influência da Segunda Guerra Mundial na produção literária de Saint-Exupéry**. 2014. 197 f. Tese (Doutorado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2014.

NOGUEIRA, Michelly Dayane Soares; TEIXEIRA, Francisco Válber de Sousa. A personagem raposa das fábulas de Esopo e Jean de La Fontaine: uma análise sob a perspectiva de ethos discursivo. **RE-UNIR**, v. 9, n. 2, p. 165-188. 2022. Disponível em: <<https://doi.org/10.47209/2594-4916.v.9.n.2.p.165-188>>. Acesso em 23/06/2025.

PASTOUREAU, Michel. **Os Animais Célebres**. Trad. Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

PEREIRA, Luciara; NEVES, Mônica Mezeche. A Personagem Raposa nas Fábulas de Fedro. **IDEIAS Revista do curso de Letras**, UFSM/SM, v. 18, p. 66-70, 2003.

PERETTI, Clélia; AZEVEDO, José André de; FERNANDES, Marcio Luiz. Da existência ao ser: intersubjetividade em Gabriel Marcel. **Memorandum**. v. 31, p.175-192, 2016. Disponível em: <seer.ufmg.br/index.php/memorandum/article/view/6192>. Acesso em 16/09/2025.

PINHEIRO JUNIOR, José Antonio. **O Mito da Caverna de Platão no imaginário dos professores de filosofia do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Maranhão**. 2014. 133 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2014.

PLATÃO. **A República**. Trad. Maria Helena Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

REIS, Carlos. Estudos narrativos: a questão da personagem ou a personagem em questão. In: Reis, Carlos. **Pessoas de Livro: estudos narrativos sobre a personagem**. 3. ed. Coimbra, 2018, p. 13-42.

REIS, Carlos. Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 52, n. 2, p. 129-136, abr.-jun. 2017.

RODRIGUES, José da Cunha. O papel da raposa no fabulário judaico medieval. Arquivo Maaravi: **Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**. Belo Horizonte, v. 16, n. 31, nov. 2022. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/42277/32199>>. Acesso em 20/06/2025.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 11-49.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **O Pequeno Príncipe**. Trad. Mônica Cristina Corrêa. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2015a.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **Piloto de Guerra**. Trad. Mônica Cristina Corrêa. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015b.

SILVA, Francimar Ferreira da. **Imaginário e Realismo Fantástico em Saint-Exupéry: aspectos de valores existenciais e humanização na obra O Pequeno Príncipe**. 2017. 31 f. Monografia (Graduação em Letras Português) – UEP, Centro de Ciências Humanas e Agrárias, 2017.

TAVERNARD, Ivone Oliveira; SILVA, Luzia Batista de Oliveira. Sensibilidades e imaginário na obra de Saint-Exupéry. **Notandum**, n. 46, p. 45-54, dez. 2017.

VIEIRA, Cristina. Costa. Para uma nova tipologia da descrição da personagem narrativa. **Revista de Estudos Literários**. vol. 4. Coimbra, p. 123-165, 2014.

VON FRANZ, Marie-Louise. **Puer aeternus: a luta do adulto contra o paraíso da infância**. Trad. Jane Maria Corrêa. São Paulo: Paulinas, 1992.

WEBER, Max. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ZENITH JUNIOR, Arryson. Análise da obra “O Pequeno Príncipe” sob a perspectiva da teoria Junguiana. Belo Horizonte, 2012. ResearchGate. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/262300920_Analise_da_obra_O_Pequeno_Principe_sob_a_perspectiva_da_teorja_Junguiana>. Acesso em 20 de dezembro de 2024.