

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

GABRIELA REGINA SONCINI

IDEIAS NOVAS, DESEJOS ESQUECIDOS E BUSCA POR MAGIA

A figura da fada na literatura infantil

UBERLÂNDIA

FEVEREIRO/2020

GABRIELA REGINA SONCINI

IDEIAS NOVAS, DESEJOS ESQUECIDOS E BUSCA POR MAGIA

A figura da fada na literatura infantil

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura, Representação e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Paulo Fonseca Andrade

UBERLÂNDIA
FEVEREIRO/2020

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

S698 Soncini, Gabriela Regina, 1988-
2020 Ideias novas, desejos esquecidos e busca por magia [recurso eletrônico] : a figura da fada na literatura infantil / Gabriela Regina Soncini. - 2020.

Orientador: Paulo Fonseca Andrade.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Estudos Literários.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.220>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. Andrade, Paulo Fonseca ,1975-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

GABRIELA REGINA SONCINI

**IDEIAS NOVAS, DESEJOS ESQUECIDOS E BUSCA POR MAGIA:
A FIGURA DA FADA NA LITERATURA INFANTIL**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Cursos de Mestrado e Doutorado do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, área de concentração: Estudos Literários.

Uberlândia, 27 de fevereiro de 2020.

Banca Examinadora:



Prof. Dr. Paulo Fonseca Andrade / UFU (Presidente)



Prof.^a Dr.^a Karin Volobuef / UNESP



Prof. Dr. João Carlos Biella / UFU

Dedico este trabalho às palavras mágicas, que fazem com que a vida seja uma jornada em busca de terras encantadas. Para tudo e todos que foram inspiração nessa busca.

Agradecimentos

Tenho muitos agradecimentos a fazer, porém acredito que nem todos serão cabíveis aqui ou mesmo lembrados, pois às vezes o menor vislumbre, palavra, sonho, momento ou uma pequena coisa do dia e da natureza, são suficientes para fazer continuar a jornada. Nesta minha caminhada tive muitos pequenos vislumbres, que com seu poder de lupa em um jardim, me fizeram ver imensidões e brotar forças em meu coração. Agradeço por todos estes pequenos momentos.

Agradeço toda palavra lida, todo livro que chegou a mim neste caminho pelo mestrado, o sonho de desenvolver um trabalho na literatura tornou-se possível por me sentir tão inspirada primeiramente como leitora, e assim desenvolver a escrita desta dissertação. As palavras certas realmente são sementes e asas.

Obrigada aos meus pais pelo carinho e cuidado pela minha educação, mesmo nos momentos mais difíceis. Aos jardins da escola da primeira infância, neles aprendi a ver flores, abelhas, borboletas, pular pocinhas de água da chuva sonhando que ao entrar nelas eu descobriria um mundo encantado e secreto. Aos caminhos de árvores do meu ensino fundamental e do meu interior, as fadas lá já ecoavam em mim. Uma educação que contemple a natureza e as artes sonha.

Obrigada ao meu anjo Alan por sempre me dar a mão e acreditar em mim e incentivar os meus estudos. Obrigada por ser um elfo dessas histórias antigas, carregar nos olhos caminhos distantes e acreditar tanto nessa magia que tento habitar. Amo muito você!

Aos meus cachorrinhos Tekinha, Lupinho e Milly, afinal o que seria das minhas manhãs de escrita sem eles todos aconchegados perto da mesa enquanto eu estudava, me acordando sempre com a primeira luz da manhã para aproveitar meu dia.

Obrigada aos meus amigos, dançarinas e dançarinos da roda da alegria. Nos momentos de maior ansiedade, a dança circular, sagrada, alegre, mágica e meditativa foram essenciais para a calma e continuidade deste trabalho. Obrigada por serem um círculo de fadas e elfos na vida real para mim, por dançaram ainda na frequência do Belo Reino.

Agradeço às minhas amigas Luciana e Bruna, obrigada por sempre escutarem meus desabafos, medos e me darem conselhos. Minha amiga Marthie, obrigada por ser gentileza e carinho desde que me mudei para Uberlândia. Para Cecília que me ensinou tanto a contar histórias e musicar poesias, que me trouxe sorrisos com sua presença. Obrigada Cida e Sara pela presença tão linda na minha defesa, pelas flores e chocolate. Célia que com tanto carinho foi me prestigiar. Ilma minha amiga querida da pedagogia, obrigada pelo seu abraço sempre presente e por seu olhar carinhoso e de força no dia da defesa deste trabalho. Todos os outros presentes nesta trajetória, muito obrigada! Agradeço a todas as outras fadas, mulheres inspiradoras que apareceram para mim. Tudo entrou em uma sintonia feérica. Minha alma feminina vibra.

Maria Alice, um presente de amiga que esse mestrado me trouxe, obrigada pelo compartilhar de sabedoria, literatura e amizade. Você é luz e amor, e não sei o que faria se não tivesse suas palavras de incentivo, e as fotos compartilhadas de nossos bichinhos para alegrar o coração. Obrigada por dividir comigo o amor profundo pelos animais e pela natureza, e pela sua presença constante no meu caminhar pelo mestrado.

Ao Paulo meu orientador, obrigada por todas as palavras poéticas, por me inspirar, pelas aulas em expansão, pelas leituras cheias de horizonte que compartilhou comigo, por ser a ideia inicial deste trabalho, e por tê-lo aceito e orientado com carinho. Obrigada pela gentileza e pela sensibilidade na orientação. Sem nem me conhecer, em nossa primeira reunião, você me deu uma proposta de trabalho que me foi um presente mágico, e se hoje esta dissertação existe foi pela sua encantada sugestão. Gratidão por tudo, por tanto!

Agradeço por todas as aulas, aos professores e técnicos do PPLET-UFU pela oportunidade. Agradecimentos especiais aos professores Érick Gontijo Costa e Enivalda Nunes Freitas e Souza pelas contribuições logo no começo do projeto no Sepel. Para a professora Camila da Silva Alvarce que contribuiu em suas aulas com tanta gentileza, com ideias e palavras. Aos professores Marisa Martins Gama-Khalil e Leonardo Francisco Soares por leitura tão preciosa na minha qualificação, que trouxe tanto ao trabalho, muito obrigada por também terem sido horizontes. Agradeço a professora Karin Volobuef por sua leitura tão preciosa na minha defesa, pela atenção dada ao trabalho, pelos elogios, pelo conhecimento profundo das histórias mágicas, obrigada pelos seus estudos que foram essenciais para este trabalho e por sua aura de fada. Ao professor João Carlos Biella pelo compartilhamento de

conhecimento da literatura infantil no dia da defesa, pela contribuição preciosa, pela leitura tão bonita deste trabalho, pela disposição e sorriso ao estar avaliando esta dissertação, pela serenidade que trouxe ao dia, os meus sinceros agradecimentos!

Agradeço ao apoio financeiro da FAPEMIG, sem o qual seria tão difícil e impossível continuar este trabalho e concluir uma dissertação de mestrado.

Por fim, obrigada às fadas por me deixarem desbravar um pouco da Terra Fada. Obrigada a toda presença invisível e de fé, que faz suportar um pouco esse mundo visível, que muitas vezes mostra-se esquecido da magia. Acredito que esse mundo é muito mais do que mostra ser, e a imaginação literária parece ser um eco dessa verdade.

Maria, ideia condenada, usou, naquela noite, os seus poderes de fada. Virou vagalume. Passou pelas grades e sobrevoou a cidade. Visitou cada menino e entrou em seu sonho. Viu que todos sonhavam com cidades onde a fantasia era possível e necessária. Cidades onde as fadas moravam sem causar medo. Lugares onde a esperança não durava mais que meio dia. Cidades sem mágicos e magias, mas cheias de encantamentos.

(Onde tem bruxa tem fada - Bartolomeu Campos de Queirós)

RESUMO

As fadas fazem parte do imaginário de muitos povos e culturas, diferenciando-se por nomes, formas, cores e poderes e, juntamente com bruxas, magos, gnomos, duendes, entre outros seres dotados de magia, elas estão presentes em inúmeros contos folclóricos. Essa criatura fantástica tem uma estreita relação com a mitologia céltica. Sendo o folclore dos povos celtas em sua essência proveniente da tradição oral, a fada se apresenta nele em constantes metamorfoses, logo, fixar uma única forma física em relação a ela é tarefa complicada. A figura dessa personagem é representada ao longo das histórias de tradição oral e de contos de fadas clássicos de múltiplas formas, cuja natureza se manifesta de maneira ambígua e insólita, porém uma semelhança comum parece unir a maioria delas dentro dessas diversas narrativas: sua representação como *personagem de auxílio* a algum outro personagem, em geral o protagonista. Há também um atributo essencial que define todas as fadas: a magia. Este trabalho pretende apresentar um estudo sobre a representação das fadas, desde as histórias de matriz celta, passando pelos contos de fadas conhecidos de Perrault, Grimm, Andersen e de autoria feminina, até os personagens da literatura infantil moderna. É pertinente salientar que uma seleção de escolhas de narrativas foi realizada para que essa trajetória pudesse ser feita. No último capítulo deste trabalho, será realizada uma leitura da figura da fada na literatura infantil brasileira, e neste momento, serão analisadas mais especificamente três obras: *A fada que tinha ideias* (1971), da escritora Fernanda Lopes de Almeida; *A casa da madrinha* (1978), de Lygia Bojunga; e *Onde tem bruxa tem fada...* (1979) do escritor Bartolomeu Campos de Queirós.

PALAVRAS-CHAVE: literatura infantil; contos de fadas; fadas; Fernanda Lopes de Almeida; Bartolomeu Campos de Queirós; Lygia Bojunga.

ABSTRACT

Fairies are part of the imagination of many peoples and cultures, differentiated by names, shapes, colors, powers and, together with witches, wizards, gnomes, goblins, among other beings endowed with magic, they are present in numerous folk tales. This fantastic creature has a close relationship to Celtic mythology. Being the folklore of the Celtic peoples in its essence from the oral tradition, the fairy presents itself in constant metamorphoses, so to fix a single physical form in relation to it is a complicated task. The figure of this character is depicted throughout the stories of oral tradition and classic fairy tales in multiple ways, whose nature manifests itself in an ambiguous and strange, but a common resemblance seems to unite most of them within these various narratives: its representation as a helping character to some other character, usually the protagonist. There is also an essential attribute that defines all fairies: magic. This work intends to present a study about the representation of fairies, from the celtic stories, going through the fairy tales known by Perrault, Grimm, Andersen and of female authorship, to the characters of modern children's literature. It is pertinent to point out that a selection of narrative choices was made so that this trajectory could be made. In the last chapter of this work, a reading of the fairy figure will be performed in Brazilian children's literature, and at this moment, three works will be analyzed more specifically: *A fada que tinha ideias* (1971), by the writer Fernanda Lopes de Almeida; *A casa da madrinha* (1978), by Lygia Bojunga; and *Onde tem bruxa tem fada* (1979) by the writer Bartolomeu Campos de Queirós.

KEYWORDS: children's literature; fairy tale; fairies; Fernanda Lopes de Almeida; Bartolomeu Campos de Queirós; Lygia Bojunga.

ÍNDICE DE FIGURAS

| | |
|--|-----|
| Figura 1: <i>Riders of the sidhe</i> – John Duncan (1911)..... | 20 |
| Figura 2: <i>Fairies</i> – Francis Danby (1840)..... | 22 |
| Figura 3: “Connla and the Fairy Maiden” – John D. Batten (1897)..... | 31 |
| Figura 4: “Oisín Rides to the Land of Youth” – N.C. Wyeth (1940)..... | 34 |
| Figura 5: <i>Midir and Etain</i> – Willy Pogány (1943)..... | 38 |
| Figura 6: “Cinderella” – Walter Crane (1875)..... | 43 |
| Figura 7: “Lés Fées” – Gustave Doré (1862)..... | 52 |
| Figura 8: “Cinderella with the Fairy Godmother” – Oliver Herford (1905)..... | 55 |
| Figura 9: Fada Madrinha de <i>Cinderela</i> (1950) – Walt Disney..... | 56 |
| Figura 10: “Sleeping Beauty” – Henry J. Ford (1891)..... | 58 |
| Figura 11: Polegarzinha e o Rei das Fadas – Lisbeth Zwerger (2006)..... | 69 |
| Figura 12: <i>A Midsummer Night’s Dream</i> – Jonh Gilbert (1890)..... | 72 |
| Figura 13: <i>The Marriage of Oberon and Titania</i> – John Anster Fitzgerald (1865)..... | 75 |
| Figura 14: <i>A Fairy Gathering</i> – George Cruikshank (1865)..... | 76 |
| Figura 15: Frances e as Fadas – Fotografia de 1917..... | 77 |
| Figura 16: <i>The fairies have their tiff with the birds</i> – Arthur Rackham (1906)..... | 80 |
| Figura 17: Capa do livro <i>A história do Pedro Coelho</i> (2009)..... | 86 |
| Figura 18: Sininho em cena da animação <i>Peter Pan</i> , de 1953..... | 89 |
| Figura 19: Debra McFarlane para o livro <i>Peter Pan and Wendy</i> (2006)..... | 91 |
| Figura 20: Fadas Disney (2008)..... | 93 |
| Figura 21: “Dancing with fairies” – Arthur Rackham (1912)..... | 97 |
| Figura 22: <i>The Wild Rose Fairy</i> – Cicely Mary Barker (1935)..... | 98 |
| Figura 23: Fada Azul na versão de <i>Pinóquio</i> (1940), de Walt Disney..... | 99 |
| Figura 24: <i>The Blue Fairy</i> – Mary Augusta and Luigi Cavalieri (1924)..... | 101 |
| Figura 25: Fada Azul ilustrada por Justine Brax (2019)..... | 102 |
| Figura 26: “As fadas” do livro – Elizabeth Teixeira (2011)..... | 115 |

| | |
|---|-----|
| Figura 27: Capa de <i>Fada cisco quase nada</i> (1992)..... | 124 |
| Figura 28: A bruxinha de Eva Furnari..... | 126 |
| Figura 29: Capa do livro <i>Uxa, ora fada, ora bruxa</i> (2012)..... | 128 |
| Figura 30: Capa do livro <i>Encantos e encrencas com a Cinderela</i> (2012)..... | 129 |
| Figura 31: Capa do livro <i>A fada que tinha ideias</i> (2007)..... | 130 |
| Figura 32: Clara Luz pelas aquarelas do ilustrador Edu..... | 134 |
| Figura 33: As fadas madrinhas da animação <i>A bela adormecida</i> | 134 |
| Figura 34: Fada professora de Horizontologia. Ilustração: Edu. | 139 |
| Figura 35: Tribunal da Rainha. Ilustração: Edu..... | 142 |
| Figura 36: Capa do livro <i>Onde Tem bruxa tem fada...</i> (2002)..... | 147 |
| Figura 37: Maria do Céu. Ilustração: Suppa..... | 150 |
| Figura 38: Maria do Céu no fundo do mar. Ilustração: Suppa..... | 155 |
| Figura 39: Maria do Céu na prisão. Ilustração: Suppa..... | 161 |
| Figura 40: Maria do Céu como vaga-lume. Ilustração: Suppa..... | 164 |
| Figura 41: Capa da obra <i>A casa da madrinha</i> (2012)..... | 167 |
| Figura 42: <i>La fata ignorante</i> – Rene Magritte (1950)..... | 192 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO | 12 |
| CAPÍTULO 1 – VERDES PRADOS DA IRLANDA E OUTROS REINOS..... | 20 |
| As fadas nos contos maravilhosos de matriz celta..... | 31 |
| A figura da fada nos contos de fadas | 43 |
| CAPÍTULO 2 – A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM FADA NA LITERATURA INFANTIL..... | 80 |
| CAPÍTULO 3 – AS FADAS NA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA..... | 115 |
| O “Livro das Fadas” em <i>A fada que tinha ideias</i> | 130 |
| O lugar dos desejos em <i>Onde tem bruxa tem fada</i> | 147 |
| A fada metamorfoseada em busca e em lar em <i>A casa da madrinha</i> | 167 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 188 |
| REFERÊNCIAS..... | 194 |

INTRODUÇÃO

As fadas... eu creio nelas!
Umam são moças e belas,
Outras, velhas de pasmar...
Umam vivem nos rochedos,
Outras, pelos arvoredos,
Outras, à beira do mar...

Algumas em fonte fria
Escondem-se, enquanto é dia,
Saem só ao escurecer...
Outras, debaixo da terra,
Nas grutas verdes da serra,
É que se vão esconder...

(“As Fadas” – Antero de Quental)

As fadas são criaturas míticas e folclóricas que estão presentes no imaginário de muitos povos e culturas. Juntamente com outros seres e criaturas fantásticas dotadas de magia, provenientes de um mundo mágico, elas fazem parte de inúmeros contos maravilhosos. De acordo com o historiador Jacques Le Goff (2009), em seu livro *Heróis e maravilhas da Idade Média*, “[o] imaginário transborda o território da representação e é levado adiante pela fantasia, no sentido forte da palavra. O imaginário alimenta lendas e mitos” (p.12). Ainda segundo o estudioso, a história da imaginação está ligada à história da criação, “visto que resultam da mentalidade, da sensibilidade e da cultura que as impregnam e animam” (LE GOFF, 2009, p. 14). Portanto, podemos dizer, sob esse viés, que a fada é uma *criação mágica do imaginário*.

Para Le Goff, o imaginário ainda transcende de uma força de criação única, dessa maneira, as criaturas imaginárias, os lugares imaginários e toda a geografia imaginária terão sempre recriações: “Se existe uma história profundamente perpetuada e renovada pelas grandes ondas das revoluções do texto e da imagem, é realmente a história do imaginário” (LE GOFF, 2009, p. 31). Dessa forma, o imaginário sempre segue com novas versões, sendo contado muitas vezes dentro de outras narrativas, revisitado e reconstruído, e esse ponto de partida é essencial para a análise da figura da fada, afinal, sua imagem vai se encontrar em diversas fases de representação, e muitas vezes todas essas representações são variadas e caminham juntas, confluindo-se. Podemos entender

o imaginário como um organismo simbólico, que transcende as representações primeiras, um conjunto de símbolos, histórias, crenças e linguagens, que delineiam e acompanham o trajeto do homem pelo mundo.

Gilbert Durand, em seu livro *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem* (2004), postula que: “A imagem pode se desenovelar dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável” (p. 10). Podemos refletir através dessas palavras, sobre como a representação da fada é profunda e suas descrições amplas, o que nos pede um percurso por ela, uma contemplação de sua imagem, ou mais corretamente, de suas imagens. Italo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), afirma que a imaginação literária é formada por várias imagens:

Digamos que diversos elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, da importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento. (CALVINO, 1990, p. 110).

As imagens de seres miraculosos, sempre povoaram as antigas histórias. Como realmente eram esses seres sempre foi uma incerteza, e saber precisamente suas corretas formas físicas não era o mais importante, já que o caráter principal encontrava-se na constante transformação que eles representavam. Os humanos, ao contar as histórias e imaginá-los, acessavam diversas partes conhecidas da experiência própria, do que vivenciavam e acreditavam representar as criaturas mágicas, como também os fenômenos que eram uma constante descoberta entre os povos antigos, e que estavam sempre remodelando o mundo que os cercava. Muitas formas foram criadas para tentar escrever o invisível e o desconhecido, para cantar os mistérios.

Maurice Blanchot em *O livro por vir* (2005) discorre no capítulo 1, “O canto das sereias”, que os cantos imaginários – no caso o autor utiliza o canto das sereias para evidenciar seu pensamento – são potências estranhas que convidam quem escuta a entrar em outro lugar e tempo, a se confrontar com a própria humanidade, ou seja, o

canto imaginário expunha a infidelidade dos homens a eles mesmos, pelo seu canto inumano: “despertando a esperança e o desejo de um além maravilhoso” (p.4). O imaginário atravessa os aspectos humanos, se mostrando através da estranheza, de outras características e de outra noção de espaço e tempo, se movendo por uma constante metamorfose, por um “canto enigmático que está sempre à distância e que designa essa distância como espaço a ser percorrido, e o lugar aonde ele conduz como o ponto onde o cantar deixará de ser um logro” (BLANCHOT, 2005, p. 11). O imaginário então é uma passagem de ser, um estado diverso e movente, um caminho que deve ser percorrido para alcançar essa presença que Blanchot denomina *por vir*.

No *Dicionário de lugares imaginários* (2003), elaborado por Alberto Manguel e Gianni Guadalupi, o reino das fadas é um país de localização variável, e que só é visitado por quem tem um motivo para isso. Sua dimensão temporal é diversa da humana: “O tempo parece mais longo do que os outros lugares: o viajante terá a impressão de que uma jornada de 21 dias dura 21 anos” (p. 159). Esses dados são importantes para o que envolve o imaginário acerca das fadas, que sempre remonta a um tempo diverso e um espaço outro em que um personagem humano se deparará em sua jornada, uma passagem que será realizada através da magia. Na *Encyclopédie du fantastique et de l'étrange* (2008) de Béatrice Bottet, o reino das fadas é um mundo invisível que se torna visível apenas em algumas circunstâncias, sendo acessível apenas para homens e mulheres com pensamentos elevados. Para entrar e estar no mundo das fadas, é necessário um pensamento que se eleve além do que é mostrado cotidianamente, que vá além das impressões primeiras de materialidade, já que as fadas estão em outro estado espiritual.

A figura da fada tem uma estreita relação com a mitologia céltica. Em seu ensaio “A geografia das fadas” (2010), Italo Calvino ensina como o mundo sobrenatural dos povos celtas é multiforme, trazendo uma dificuldade inerente de ordenação e precisão de suas formas: “A aparência deles, e talvez sua própria presença, é descontínua: somente quem é dotado de uma segunda visão pode percebê-los, e sempre por breves instantes, porque aparecem e desaparecem” (p. 140). Sendo o folclore celta em sua essência proveniente da tradição oral, a fada se apresenta nele em constantes metamorfoses, logo, fixar uma única forma física é tarefa infrutífera.

Os celtas de certa forma não deixaram heranças políticas ou econômicas fortes nas demais sociedades, mas, no que concerne ao imaginário, deixaram significativas lendas e principalmente seres que passaram a habitar várias histórias e se tornaram figuras de crença: “O universo celta sempre causou impacto no imaginário de diferentes culturas e épocas, com seus druidas, fadas e duendes, e mundos transcendentais, que se dissolvem no ar” (CANTARELLI, 2017, p. 9). Desse imaginário de criaturas que os antigos camponeses chamavam de “boa gente”, nasceram muitas histórias que continuam a se reinventarem até hoje.

Mas, diante dessa forma fluída e transcendente das fadas dentro da cultura celta, de uma forma difícil de apreender e representar, é possível afirmar que alguma imagem fixa da personagem fada se propagou na literatura? Se pensarmos em uma fada, qual imagem nos vem de imediato à mente? Talvez a lembrança seja de uma representação ligada ao universo Disney: Sininho (a fada de Peter Pan), a Fada Madrinha (Cinderela) ou a Fada Azul (Pinóquio). Elas representam três faces das imagens de fadas mais difundidas na literatura e no cinema, respectivamente, a fada diminuta, a fada maternal e a fada-guia.

O fato é que mesmo entre as imagens difundidas em grande escala, a fada é representada de múltiplas formas tanto externamente como internamente, tendo uma natureza ambígua e insólita, porém uma semelhança comum parece unir a maioria delas dentro das diversas narrativas: sua representação como *personagem de auxílio* a algum outro personagem, em geral o protagonista. De acordo com Giorgio Agamben no livro *Profanações* (2007), uma das qualidades dos ajudantes, que correspondem aos personagens de auxílio nos quais as fadas foram tão amplamente representadas, é sua visão penetrante, reconhecer o que não se vê, ou seja, o que está invisível: “O ajudante é a figura daquilo que se perde, ou melhor, da relação com o perdido” (p. 15), ainda segundo o teórico: “O lugar do canto está vazio. Ao lado e ao redor atarefam-se os ajudantes, que preparam o Reino” (p. 35). Dessa forma, podemos pensar esse trajeto da fada na literatura, que mesmo na ausência estava lá, nesses espaços vazios do livro, preparando esse reino, esse outro estado de ser daqueles personagens pelos quais ela aparece no caminho, essa travessia guiada pela metamorfose do ser encontrada no imaginário.

Um atributo essencial que define todas as fadas é a magia, a faculdade de realizar desejos e conceder dons (sejam aqueles realmente desejados ou não) por meio de suas capacidades mágicas naturais. De acordo com J. R. R. Tolkien (2015), em seu livro *Ferreiro de Bosque Grande*, as fadas não necessariamente significam apenas criaturas, mas o estado mágico em si:

[a] verdade é que *fairy* [fada] originariamente nem significava uma ‘criatura’ pequena ou grande. Significava encantamento ou magia e o mundo ou país encantado onde vivia gente maravilhosa, grande e pequena, com estranhos poderes da mente e da vontade, para o bem e para o mal. (p. 69).

Outras características que representam as fadas propostas por Italo Calvino (2010) são a leveza – ou seja, a faculdade de ser leve independente das asas – e a profunda ligação com a natureza e com o lugar, onde as fadas diminutas parecem ser mais encontradas e descritas, já que se inserem na categoria de seres elementares da natureza de acordo com diversas crenças. Segundo Geoffrey Hodson, no livro *O reino dos deuses e dos espíritos da natureza* (1986), essas criaturas elementais são trabalhadores da mãe-terra que se diferenciam dos humanos pela vibração, eles teriam sua autoconsciência através da intuição, enquanto que os humanos a tem pelas faculdades mentais. A autora Dora Van Gelder (1990) em seu livro *O mundo real das fadas*, também classifica esses seres com uma vibração diversa da humana, tornando essas criaturas difíceis de ver, escutar e de entender, já que seus sentidos são diferentes em relação ao ser humano: “Tantas coisas que para nós parecem importantes não têm para as fadas o mesmo significado. A vida e a morte, por exemplo, são coisas sobre as quais elas sabem tudo” (p. 14).

Estas considerações são importantes para visualizarmos que tanto na literatura como nas crenças espirituais, as fadas são diferentes, elas pertencem a uma categoria de outros seres que divergem das características humanas, mesmo que ainda se apresentem em formas humanas ou com alguns aspectos humanoides, e entendê-las é sempre difícil, já que elas possuem outra forma de percepção em relação à vida, e conseqüentemente, outra linguagem diante dela.

As fadas, quando aparecem em muitas das narrativas populares, além do mistério, da posição de auxílio e da magia, mostram-se também através de objetos, vestimentas e casas misteriosas; é como se fizessem uma junção com alguns artefatos e se confundissem muitas vezes com os mesmos. Um exemplo característico é a fada munida de sua varinha mágica: podemos até questionar, quem possui a mágica? A fada ou a varinha? Novalis (2001) discute em seus fragmentos que a varinha é apenas um utensílio indireto, portanto, a fada é um ser mágico que se manifesta indiretamente pelo artefato.

Diante desse primeiro percurso marcado até aqui, várias questões em relação à imagem da fada na literatura se abrem diante de nós. Falamos dela como ser do imaginário, como fada diminuta, madrinha e guia, da sua associação com o espaço e o lugar de encantamento, além da sua relação com os elementos da natureza e com a cultura celta. A maior parte dos contos de fadas não tem fadas, porém sabemos que elas existem naquele reino, como seres invisíveis nas entrelinhas, como seres constituintes daquele lugar.

Contudo, apesar de toda a magia que lhe é atribuída, a fada se apresenta na maior parte dos contos de tradição oral fora de um papel de centralidade, ela quase nunca é, digamos, a heroína, a personagem principal da narrativa, ou mesmo a antagonista. De forma análoga, são escassos os trabalhos acadêmicos que abordam a figura da fada na literatura.

Diante da curiosidade que essa criatura imaginária desperta, por tantas formas pelas quais ela é apresentada, seja pela fluidez e principalmente pelo mistério não humano que carrega, este trabalho pretende caminhar com as fadas, nos trajetos que lhes constituíram como um ser do imaginário dos antigos folclores celtas, passando pelos contos de fadas clássicos e outros contos de origem popular, até chegar às representações como personagens da literatura infantil moderna. No último capítulo desse percurso, será estudada a figura da fada em três livros da literatura infantil brasileira, sendo eles: *A fada que tinha ideias* (1971), da escritora Fernanda Lopes de Almeida; *A casa da madrinha* (1978), de Lygia Bojunga; e *Onde tem bruxa tem fada...* (1979) do escritor Bartolomeu Campos de Queirós.

O título deste trabalho refere-se a características importantes, ideias centrais apresentadas ao longo dessas três obras da literatura infantil brasileira, e ao longo mesmo da história das fadas, já que as mesmas vão se recriando em busca de novos horizontes, são novas mesmo que tão antigas e ancestrais, se movem pelos desejos que os seres humanos sabem desejar ou não, além de conduzirem destinos, auxiliarem e disseminarem buscas mágicas por um novo estado de ser no mundo.

Para melhor entender e apreciar esse caminho, o trabalho será dividido em três capítulos com algumas subdivisões. No primeiro capítulo veremos a fada na mitologia dos povos celtas. Esse capítulo se divide em outros dois tópicos, onde tomaremos algumas narrativas de contos maravilhosos dos celtas para exemplificar algumas características das fadas nessas histórias, e passaremos a seguir para outro tópico onde será discutida a figura da fada nos contos de fadas, ou seja, nas narrativas tão conhecidas e registradas por Charles Perrault e pelos irmãos Grimm, além de alguns contos de fadas franceses de autoria feminina e do dinamarquês Hans Christian Andersen.

No segundo capítulo discutiremos a fada enquanto personagem em uma transição desses contos antigos para uma literatura infantil moderna, trazendo alguns exemplos literários nos quais podemos identificá-la, seja ainda em um papel de coadjuvante e ajudante, ou como alguns que já fazem um movimento da fada como protagonista ou como uma das protagonistas, e veremos se existe de fato esse movimento de centralidade ou não das fadas nas narrativas mais atuais e de como elas se apresentam nessas histórias.

Passaremos assim ao terceiro capítulo, em que discutiremos a presença da fada na literatura infantil brasileira, lendo algumas obras de escritores brasileiros que descreveram em suas histórias a figura da fada. Esse último capítulo se divide em outros três tópicos, em que analisaremos de forma mais profunda os três livros escolhidos para esse trabalho, cujas figuras das fadas presentes nessas obras remontam todo o caminho estudado, além de trazerem novas reflexões, indagações e contemplações dessas personagens, no que concerne a suas características e presença nessas narrativas.

Seguindo esse trajeto de visitas literárias com as fadas, este trabalho tem o intuito, além de desbravar essa figura/personagem imaginária, de trazer uma contribuição para os estudos de criaturas mágicas e folclóricas na literatura, dos contos de fadas e da literatura infantil, dentro da pesquisa acadêmica, pois, como vimos no trecho do poema que abre esta introdução, encontramos as fadas em muitos lugares, sendo assim, elas apresentam muitos caminhos e perspectivas.

Capítulo 1. Verdes prados da Irlanda e outros reinos



Figura 1: *Riders of the Sidhe* – John Duncan (1911).

As fadas certamente fazem parte do folclore de muitos lugares e países, seja na mitologia grega, romana, nórdica, como de mitologias de origens orientais, africanas, americanas, entre outras. Há inúmeros seres mágicos ajudantes, misteriosas criaturas que aparecem para o bem ou para o mal, que possuem formas ou características humanas, porém diferentes dos homens. *O Livro dos seres imaginários* (2000), de Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero fornece uma descrição da figura da fada:

Seu nome se vincula ao vocábulo latino *fatum* (fado, destino). Intervêm magicamente no que sucede aos homens. Já foi dito que as fadas são as mais numerosas, as mais belas e as mais memoráveis das divindades menores. Não estão limitadas a uma única região ou a uma única época. Os antigos gregos, os esquimós e os pele-vermelhas narram histórias de heróis que alcançaram o amor dessas fantásticas criaturas. (p. 198).

Os autores salientam a origem etimológica do nome “fada”, que diz bastante de suas aparições e presença dentro dos contos e narrativas tradicionais. A fada sempre está relacionada à mudança de destino de algum personagem. A descrição de Borges e Guerrero também enfatiza sua presença nos mitos de diversos povos ao redor do

mundo, não pertencendo somente a um determinado folclore geográfico, além de as colocarem como divindades menores, o que é bastante evidente nas mitologias das quais fazem parte, através da ligação constante com o sagrado e o divino, como descendentes dos deuses. Outro ponto da descrição de Borges e Guerrero é o fator amoroso: os heróis que conquistaram o amor das fadas. Em diversas narrativas, as fadas também se apaixonam por determinados seres humanos, levando-os para terras mágicas. O motivo romântico entre criaturas de diferentes naturezas é bastante presente nas narrativas míticas célticas, que irá se desdobrar na história dos contos de fadas, ganhando outras configurações, como, por exemplo, o amor por um ser humano que foi enfeitado em um animal ou outra criatura.

Em todas as mitologias primitivas há forças femininas que aparecem e desaparecem, realizando um movimento de constante metamorfose em relação ao trajeto do protagonista ou do acontecimento principal da narrativa. Quanto ao lugar, essas fadas são descritas como vindas de outro mundo, muitas vezes tendo casas e castelos misteriosos nesse “além-lugar”. Na mitologia chinesa, temos um exemplo de ser feérico que mora em um desses castelos no além-mágico:

A soberana do paraíso dos imortais chineses é a deusa-fada Hsi Wang, a “mãe de ouro da tartaruga”. Ela habita num palácio situado na montanha K'un-lun, cercado por aromáticas flores, monte de joias e um muro de jardim feito de ouro. (CAMPBELL, 2010, p. 160).

Encontramos essas criaturas femininas denominadas como deusas-fadas em diversas lendas folclóricas, e muitas vezes o que as diferenciam entre si são características da própria geografia do local em que aparecem. Nos territórios irlandeses, a crença nas fadas se proliferou em grande escala: “foi nos verdes prados da Irlanda e nas planícies da Escócia que essa estirpe impalpável alcançou a máxima densidade populacional” (CALVINO, 2010, p. 142). Portanto, tomemos como ponto de partida a mitologia céltica como uma das primeiras casas das fadas, tendo em vista sempre que os temas mitológicos, assim como os seres folclóricos, são frequentes e muitas vezes semelhantes mesmo em histórias de civilizações longínquas entre si, pois desde os tempos mais remotos há um encontro de civilizações e histórias, fazendo com

que elas se misturem, e Calvino (2010) afirma que é muito difícil mapear com precisão certas origens de seres maravilhosos e as confluências de certas narrativas.

A mitologia céltica traz uma primeira dificuldade no que concerne ao registro de seus mitos, pois foi uma sociedade extremamente oral, que não deixou por escrito suas histórias. Muitos dos registros celtas acabaram sendo conhecidos através de outros povos, e quando estes, em sua maioria os romanos, invadiram a Irlanda, alguns druidas (magos de conhecimento das antigas civilizações celtas) se refugiaram em ilhas, como a ilha de *Iona*, e continuaram por ali praticando seus ritos, tal como nos salienta Thomas Bulfinch em *O livro de ouro da mitologia* (2002). Foi através desse detalhe de aparente fuga que muitas histórias e o modo de vida cultural dos celtas chegaram até nós.

Diferente de algumas mitologias, o “mundo sobrenatural dos celtas é fervilhante, intrincado, multiforme, difícil de ser ordenado” (CALVINO, 2010, p. 141), é como se todas as histórias fossem fluidas e de outra vibração, tal como os próprios seres que habitam essas lendas, que parecem feitos de outra matéria e sonoridade, feitos de outras camadas, de outras luzes, tal como representado nessa pintura de seres feéricos da Irlanda:



Figura 2: *Fairies*. Ilustração de Francis Danby (1840).

Uma característica típica e conhecida dos povos celtas é o amor que nutriam pela música, pela habilidade do canto e pela poesia. Não somente os celtas, mas os povos antigos possuíam diversas histórias sobre o poder dos sons, que faziam encantamentos no mundo. Em uma narrativa nórdica chamada “A flor da Islândia”¹, temos um rei das fadas que toca uma harpa, e do som da sua harpa parece sair todas as maravilhas de um lugar mágico e encantado, que se chama “mundo das fadas”. Claramente essa é uma história em que duas mitologias se encontram, pois há nesse conto elementos e personagens tanto nórdicos como celtas, e muitas outras histórias vão mostrar através de suas características esses encontros. Temas mitológicos de uma se encontram em outras, tal como conhecemos nas mitologias grega e romana, que nos parecem mais próximas, estudadas e difundidas no ocidente. Esse poder do som e da canção é um poder órfico, ou seja, tal como Orfeu da mitologia grega, esses personagens possuem habilidades de cantar mistérios e encantar os seres, sejam eles animais ou humanos. Na mitologia celta temos a *Úathne*, a harpa do deus Dagda, que tocava as três melodias dos harpistas: a melodia do sorriso, da tristeza e do sono. A capacidade de fazer encantamentos pelos sons era primorosa, sendo os harpistas (músicos) e poetas figuras importantes nas sociedades celtas.

As lendas e mitos célticos estão repletos de narrativas dos cantores e harpistas das montanhas mágicas, cuja música tem o poder de encantar e mover o mundo: de fazer os homens chorar, de induzi-los ao sono e ao riso. Eles surgem misteriosamente do Reino da Eterna Juventude, do Reino das Montanhas Mágicas, do Reino Sob as Ondas, e embora vistos como seres humanos – desde logo, estranhos e excepcionais, porém tão individualizados quanto você ou eu – na realidade não eram, pois estavam abertos (CAMPBELL, 2010, p. 180).

Nesse trecho do livro *Mitologia criativa*, de Joseph Campbell, conhecido estudioso das mitologias, podemos visualizar que sempre uma névoa parece envolver esses seres e povos. Essa abertura da qual Campbell também nos fala é a capacidade dos

¹ Narrativa escrita por Marie Jeserich Timme, presente na coletânea *Os melhores contos de fadas nórdicos* (2019), que reúne contos de diversos autores dos países nórdicos, organizada por Marina Ávila, com prefácio de Lícia Dalcin.

seres mágicos e divinos célticos de se apresentarem em várias outras formas ilusórias, não assumindo uma forma estática tal como os humanos, concedendo sempre uma visão que se mostra e que se esconde, representando um jogo entre o real e o imaginário. A mitologia celta se faz entre encontros do mundo mágico e do mundo humano, e esse outro mundo encantado parece sempre representar uma fronteira, um lugar que nem é lá e nem cá, assim como seus personagens, cujas características primordiais são as transformações e a invisibilidade, pois a fronteira entre esses mundos é imperceptível.

A sociedade celta era dividida entre nobres, druidas (sacerdotes), homens do povo livres e escravos. Segundo Raquel de Vasconcellos Cantarelli, em sua tese de doutorado intitulada *Leituras celtas: mito e folclore em contos maravilhosos*, de 2017, os druidas ainda se dividiam em três categorias: os bardos, vates (adivinhos) e a classe superior. Os bardos, tal como conhecemos os menestréis medievais, tinham como ofício passar adiante as histórias, muitas vezes através do canto e de instrumentos musicais; eles estariam mais voltados para o passado, enquanto as outras duas classes, as de adivinhos e de superiores, interessados mais no destino e nos caminhos futuros.

De acordo com Cantarelli (2017), as concepções religiosas celtas eram guiadas pelo céu e pela terra: a Mãe-Terra provia o sustento e o céu indicava os períodos de plantio e colheita. Entre os povos celtas havia uma exaltação da natureza tomada como um poder feminino. Essa deusa-mãe foi chamada de *Danu* pelos povos irlandeses, e os descendentes dessa deusa chamados de Filhos de Danu, os *Tuatha de Danann*, que foram representados em muitas imagens e ilustrações, como seres luminosos e guerreiros, tal como retratados na pintura de John Duncan que iniciou esse capítulo. Os filhos da deusa Danu são descritos como belos, sábios e bastante semelhantes a deuses, sendo criaturas de luz que desceram do céu para a terra. Em algumas versões, estes seres não seriam filhos da deusa Danu, e sim filhos de Nemed, o sagrado, e teriam vindo do mar, descobrindo a ilha da Irlanda. O nome deles significaria o equivalente a “deuses de muitas artes”, já que os Tuatha de Danann dominavam muitos ofícios e magias, como apontado no livro *As crônicas de Inis Fál* (2019) de Leonni Moura.

Diferentemente de outros mitos ao redor do mundo, que contam primeiramente uma história cósmica e de como surgiu a Terra – como o surgimento de Gaia depois do Caos na mitologia grega –, os mitos celtas não dão indícios de um começo da Terra e da

Irlanda, apenas contam sobre os reinados que aconteceram sucessivamente no país, e sobre o início das geografias mais locais, como o nascimento de um rio, de um monte e de um campo. São confusas as informações sobre os habitantes do local, já que os mitos mencionam que antes de Tuatha de Danann já existiam outros povos na Irlanda, chamados de Fír Bolg, e que ainda existiam os Fomorianos, que podem ser descritos semelhantes aos gigantes da mitologia Nórdica. As informações sobre estas duas raças de seres são nebulosas, não eram humanos, porém não eram também como os Tuatha de Danann, embora estivessem por lá antes deles. Se existiam na Irlanda, ou ainda em uma realidade paralela, em algum outro mundo, a informação foi perdida, já que muitas lendas e mitos celtas perderam-se². Ambas as raças detinham poderes mágicos, e embora somente os Fomorianos sejam descritos como gigantes, os deuses Tuatha em diversas narrativas apresentam-se com grande estatura, assim como de outras maneiras, demonstrando o caráter de profunda metamorfose de tamanhos e formas desses seres.

Os Tuatha de Danann habitaram a Irlanda por muitos anos, trazendo com eles tesouros mágicos, entre eles a pedra de Lia Fál, conhecida como a pedra do destino, que daria posteriormente nome para a Irlanda: Inis Fál, a ilha do destino. Este dado é pertinente e representa as constantes profecias que eram criadas em torno da Irlanda, e como vimos, a própria figura da fada é relacionada com o destino.

Ao longo desse tempo em que habitaram a Irlanda, os Tuatha enfrentaram três batalhas. A terceira batalha, que é a mais conhecida, travaram contra os povos Milesianos, descritos como invasores vindos da península Ibérica. Nesse combate eles foram vencidos, mas devido a sua grande magia³, que impressionou os povos Milesianos, foi permitido ao povo de Danu a escolha de habitar montes e elevações fúnebres chamadas de *Sidhe*. Porém em outras versões da história, ao se verem derrotados, os Tuatha de Danann fogem, escondendo-se em montes, colinas e

² No livro *As crônicas de Inis Fal* são narradas as três batalhas que os Tuatha de Danann travaram, primeiramente com os Fír Bolg, conhecida como a primeira batalha de Moytura. A segunda batalha com os Fomorianos (segunda batalha de Moytura), estabelecendo o domínio integral da Irlanda. Só perdem esse predomínio quando travam a terceira batalha chamada de Batalha de Tailtiu contra os Filhos de Mil (nomeados em muitas histórias como Milesianos), que são propriamente a chegada da raça humana na Irlanda.

³ É contado que os Tuatha de Danann jogaram um feitiço nos Milesianos, para que eles não encontrassem a Irlanda, e que a ilha só seria deles, se eles conseguissem encontrá-la mesmo com o encantamento. Esta informação encontra-se presente em *As crônicas de Inis Fál* (2019) de Leonni Moura.

montanhas da Irlanda, aconselhados pelo deus do mar *Manannán mac Lir*, que os ensina a fazer as grandes névoas e neblinas para esconderem sua morada dos humanos.

Outros ainda partiram da terra dos homens para a terra de *Tír na Nóg*, conhecida como a terra da eterna juventude, terra além das ondas ou o Outro Mundo. Aqui temos um dado a salientar, de como é difícil precisar a fronteira desses mundos, já que alguns desses povos foram habitar locais do mundo dos homens sob outras formas, e até mesmo sob a invisibilidade, lugares embaixo da terra, como as colinas ocas, tornando-se visíveis apenas em determinadas datas celtas, e outros partiram para outro lugar. *Tír na Nóg* aparece em muitas versões como várias terras, não representando somente uma localidade. São mundos, portanto, que por vezes se confluem e se misturam.

Essas colinas ocas ficaram conhecidas na Irlanda como os *Sídhe* e, portanto, a *Tuatha de Danann* que vivia dentro dela ficou conhecida como os *Aos Sídhe* – o povo das colinas, reduzidos na memória popular simplesmente como “As fadas”. (MOURA, 2019, p. 170).

Há uma narrativa chamada “Conto de Tuan”⁴, em que o narrador, um ancião habitante da ilha, começa a contar uma história de como viveu por milênios e presenciou toda a história da Irlanda. Esse personagem misterioso é um transformo que já existia na Irlanda quando os *Tuatha de Danann* chegaram. É como uma figura onipresente, e conforme morre, ele se transforma em um animal. Em cada morte, volta novamente em um diferente tipo de animal, e assim, através de várias perspectivas e visões, ele conta a história da Irlanda. Essa narrativa exemplifica o caráter de metamorfose por qual a história da Irlanda passou, com suas criaturas e deuses sempre representando diversas figuras, e a ilha sendo habitada por diferentes seres. As metamorfoses envolvem as mitologias e este aspecto será melhor discutido posteriormente neste trabalho.

Podemos considerar os povos de Danu semelhantes aos elfos da mitologia nórdica: “Os ‘Edas’ mencionam outra classe de seres, inferiores aos deuses, mas que, ainda assim, possuíam grande poder, eram chamados elfos” (BULFINCH, 2002, p.

⁴ Em *As crônicas de Inis Fáil* (2019), p. 245.

397). Tantos os filhos de Danu como os elfos estão abaixo dos deuses primordiais e acima dos humanos. Para entender bem essa questão, utilizamos como exemplo o livro *Senhor dos anéis*, publicado pela primeira vez em 1954, cujo enredo e elementos foram inspirados nessas mitologias. O autor J. R. R. Tolkien criou um mundo de eras, que primeiro começou com os deus primordial Erú Ilúvatar (que poderia ser Nemed o sagrado, de quem veio outros “deuses”, ou a própria deusa Danu primordial), e com os semideuses chamados de Valar, seguindo para os elfos (seres mágicos) e passando para a era dos homens. Os elfos de Tolkien, assim como os filhos da deusa Danu, nutrem amor pelo canto e pela poesia, muitas vezes produzindo encantos através da sonoridade. Na Mitologia Grega também temos os deuses primordiais, deuses que descenderam desses deuses, além de várias outras criaturas mágicas que não são deuses, mas que possuem traços divinos.

Entre esses seres mágicos celtas que partiram para outras terras ou ainda que continuaram sob outra forma no mundo dos humanos, “[h]ouve alguns que se transformaram em fadas que pressagiavam a morte (*bean sidhe*) ou seja mulher das fábulas. Estas tanto podiam se manifestar como jovens donzelas ou como velhas bruxas” (OLDS et al, 2006, p. 224). Vemos aqui algumas características importantes, como o toque do destino que as fadas possuem, sua metamorfose em aparições, ora como uma mulher jovem ora como senhora velha, e até mesmo sob formas animais. Femininas, não humanas, provenientes de outro mundo, que se manifestavam apenas em alguns momentos no reino humano para determinadas pessoas: “No imaginário gaélico, o Outro Mundo celta, ou Reino das Fadas, também se apresenta como uma realidade alternativa que frequentemente se entrelaça ao mundo físico, principalmente em locais e datas específicos” (CANTARELLI, 2017, p. 48).

É importante ressaltar que as histórias gaélicas se referiam a espaços e locais físicos existentes e reais, fazendo ainda mais forte a ideia de um não limite claro do mundo mágico para o mundo humano: “O Outro Mundo ou Reino das Fadas constituiu-se de diferentes reinos, todos denominados Sidhe em gaélico, abrigando os mais diversos seres, além das fadas em si” (CANTARELLI, 2017, p. 54). As principais festividades onde se tinha mais contato com o mundo mágico eram o *Samhain* (ano novo celta), que ocorria em 1º de novembro, quando se dizia que as fronteiras entre os

mundos se encontravam, e o *Beltaine* que ocorria em 1º de maio, uma festividade em comemoração à fertilidade e à primavera, além de outros eventos como os solstícios e equinócios, quando eram relatados encontros entre humanos e seres mágicos.

Para uma maior organização, os estudiosos de mitos irlandeses os dividem em quatro ciclos: o ciclo mitológico, que corresponde ao mais divino, ao panteão dos deuses; o ciclo de Ulster, que abriga as narrativas heroicas e grandes feitos de guerreiros; o ciclo de Finn contado pelo próprio guerreiro, que corresponde às narrativas mágicas de encontros com o outro mundo; e por fim o ciclo dos reis, que abrigam histórias de reis “históricos”. Depois do primeiro ciclo de lendas, as histórias vão gradualmente contando sobre as interferências dos Sidhe na vida dos humanos, além das lendas se mesclarem com outras lendas de diversas partes do mundo, assim como de outras religiosidades com a chegada dos cristãos, pelos quais muitas histórias foram registradas.

Duas das deusas-fadas importantes presentes na mitologia céltica são *Aine* e *Aisling*⁵. *Aine* é descrita como uma deusa solar, Rainha das Fadas e Rainha Sidhe, mas é importante ressaltar que todas essas deusas rainhas eram várias, moravam em diferentes Sidhe, não tendo apenas uma única Rainha, além de algumas lendas mencionarem todos os Tuatha de Danann como “fadas”, ou seja, como o povo mágico. Existem muitas lendas sobre *Aine*; em algumas é dito que ela se casava com jovens vigorosos, para que eles pudessem ter filhos encantados com poderes de ver o povo das fadas com a ajuda de um anel mágico. *Aisling* é descrita como uma deusa-fada senhora de todas as coisas verdes; seu nome significa sonho e visão, e é retratada como uma mulher de longos cabelos loiros e brancos. Uma nota interessante sobre *Aisling*, é que ela aparece na animação irlandesa indicada ao Oscar em 2010: *Uma viagem ao mundo das fábulas*. Nessa animação ela é retratada como uma fada menina de longos cabelos brancos que protege uma floresta, sendo capaz de adquirir a forma de um animal, além da sua magia em forma de canto que transforma os seres em espíritos, e como várias fadas, ela exerce auxílio ao protagonista da história, para que este termine a escrita de um livro mágico.

⁵ As informações referentes a essas deusas-fadas foram retiradas da página <https://dezmilnomes.wordpress.com/>, um blog que tem a intenção de promover a imagem das deusas de todos os lugares do mundo.

Portanto, a fada, desde os seus primórdios, é essa criatura fluida e tal como nos coloca Calvino (2010), uma criatura suspensa entre dois mundos – no Reino das Fadas ou dentro dos *Sidhe* elas são imortais, mas fora deles podem adoecer e morrer. Mas a imortalidade é outro tema bastante nebuloso entre os seres míticos celtas, afinal há muitos relatos de morte nos Tuatha de Danann, mas em outras narrativas eles aparecem como vivos mesmo após a morte, tal a dificuldade de ordenar estes mitos. Algumas narrativas ainda apontam para uma morte em terra humana, e retorno ao Sidhe depois da morte, o que torna bem clara a origem suspensa desses seres.

De acordo com a estudiosa de literatura infantil Nelly Novaes Coelho (1998), a primeira menção escrita em relação às fadas foi feita por Pomponius Mela, geógrafo romano do século I d.C., que escreveu a respeito de uma ilha de fadas misteriosa próxima à Irlanda. Outras menções que a autora faz em seu livro *O conto de fadas* estão na literatura cortesã-cavaleiresca, surgida na Idade Média, nos Lais da Bretanha e nas novelas de cavalaria do ciclo arturiano céltico bretão. Morgana e Viviana são exemplos dessas fadas, moradoras de uma ilha misteriosa, a ilha de Avalon, considerada um lugar de cura para os cavaleiros, como vemos nesses versos:

E defende as leis também que do tempo de Úther vêm.
Quanto a mim, vou a Avalon, para a mais bela das virgens,
Argante, a feliz rainha, a fada da formosura;
E ela dará tratamento a todo meu ferimento,
E com os remédios seus outra vez ficarei são;
E depois disso retorno para as regiões de meu reino,
Com alegria regresso para os meus gratos bretões.⁶

A origem histórica da fada em si é um mistério. Parecida com as regiões geográficas em que se propagou; a figura da fada é envolta em brumas, nuvens e névoas, e precisar sua exata forma e primeira aparição é praticamente impossível, mas os vestígios de suas variadas aparições vão sendo dados por quem busca e por quem

⁶Trecho do poema *Brut*, escrito pelo sacerdote Layamon, que nasceu na segunda metade do século XII no condado de Worcester. Esse poema de trinta e dois mil versos conta a história do reino Bretão, e um terço dele é dedicado à história do Rei Arthur, tal como nos salienta Paulo Vizioli no livro *A literatura medieval inglesa* (1992), livro do qual este trecho foi retirado, presente na página 55.

quer desbravar esse misterioso mundo, tal como ilustra Manguel e Guadalupi (2003): para chegar ao reino das fadas é preciso de um motivo.

Como já mencionado, em todas as culturas há um encontro de histórias e povos:

Creio que, em relação à Irlanda sobretudo, é difícil dizer onde acabam as tradições populares espontâneas e começam as configurações literárias de cunho nacionalista, destinadas a transformarem-se por sua vez em tradições populares. (CALVINO, 1996, p. 156).

Então, certamente, o que veremos com a fada é o que essa citação de Italo Calvino ensina: desde os povos de *Tuatha de Danann*, a fada vai passar ao longo do tempo por metamorfoses, gerando outras crenças e outras representações até mesmo dentro dos contos de origem celta. O povo mágico de uma maneira geral vai passar por diversas representações mágicas, e as fadas fazem parte desse povo. Passemos agora então, depois dessa visita a alguns aspectos da mitologia céltica – que não teve o intuito de mostrar precisamente toda a vastidão desses mitos, e sim apenas alguns recortes para que possamos refletir sobre a natureza dessas criaturas –, para alguns contos folclóricos celtas, a fim de analisarmos algumas fadas provenientes dessas narrativas de magia de origem irlandesa.

As fadas nos contos maravilhosos de matriz celta



Figura 3: “Connla and the Fairy Maiden” – John D. Batten (1897).

A cultura gaélica compreende a Irlanda, a Escócia e a Ilha de Man, porém essas histórias, dada a proximidade geográfica, também habitaram a Inglaterra e outras localidades, compreendendo muitas narrativas mágicas que viajaram e se encontraram: “Celta é uma identificação de cunho sociocultural, envolvendo a língua, certas práticas e formas de discurso compartilhadas, sem quaisquer considerações sobre identidade étnica” (CANTARELLI, 2017, p. 43). As histórias dos celtas, pela dificuldade de ordenação, a oralidade, a escrita e os olhares de outras culturas que as registraram, chegam até nós sempre recontadas; podemos dizer que as histórias célticas foram se desdobrando e produzindo várias outras histórias e outro imaginário ao longo do tempo. De criaturas de grande estatura, como os deuses Tuatha, o povo mágico foi cada vez mais ganhando outras imagens, tamanhos e características.

Existe uma diferença entre mitos e contos de fadas? Vamos tomar essas histórias analisadas como contos maravilhosos de matriz celta, ou seja, um material celta no qual encontramos uma quantidade significativa de fadas, lembrando que a associação dessas figuras com a cultura celta é bastante pertinente para fazermos esta leitura. Para

Northrop Frye (2000), o mito é parte integrante da literatura, em todas as culturas a mitologia irá se fundir com a literatura:

até que percebemos que a literatura é uma mitologia reconstruída, com seus princípios estruturais derivados daqueles do mito. Então podemos ver que a literatura é, num cenário complexo, aquilo que a mitologia é, num cenário mais simples: um corpo global de criação verbal. Em literatura, o que quer que tenha uma forma mítica e nos conduz ao centro da ordem de palavras. (p. 47).

Segundo os estudos de Frye, a mitologia tende a se completar, a mostrar através de deuses e outras criaturas humanizadas, uma perspectiva da origem do homem, um sentido para sua existência, destino e desejos. Diante desses pressupostos, podemos aproximar as histórias mitológicas dos contos de fadas, afinal, ambas parecem contar e evidenciar aspectos profundos do ser humano, porém os mitos carregam mais o sentido sagrado, e tanto a mitologia como os contos populares segundo Frye, representam um padrão de história abstrata.

Segundo Mircea Eliade, no livro *Mito e realidade* (2013),

[e]mbora os protagonistas dos mitos sejam geralmente Deuses e Entes sobrenaturais, enquanto os dos contos são heróis e animais miraculosos, todos esses personagens têm uma característica em comum: eles não pertencem ao mundo cotidiano (p. 15).

O tempo do mito, ainda segundo o autor, é um tempo sagrado, primordial. Foi justamente esse tempo outro que atravessou a literatura, e esse anseio de atingir outros ritmos são resíduos, de acordo com Eliade, de um comportamento mitológico. Portanto, os contos folclóricos de magia e os contos de fadas literários⁷ trazem em seu cerne esse tempo mitológico e esses entes sobrenaturais, em outras configurações.

Eliade (2013) diz ainda que as figuras dos personagens protetores mudam, por exemplo, enquanto nos mitos muitas vezes os heróis são ajudados por deuses ou atrapalhados por eles: “O personagem dos contos, ao contrário, parece estar emancipado dos Deuses, seus protetores bastam para assegurar-lhe a vitória” (2013, p. 171). Ainda

⁷ Terminologia adotada por Katia Canton em *O príncipe dançou...: o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea* (1994), no qual a autora diferencia entre contos populares de tradição oral e contos de fadas, escritos por Perrault e pelos irmãos Grimm.

segundo o teórico, essas figuras de protetores estão camufladas ou decaídas, mas ainda estão lá, cumprindo uma função.

Na imagem da mitologia acerca dos *Tuatha de Dannan*, podemos visualizar essas palavras de Mircea Eliade. Tendo as fadas saído da terra dos homens (seja de partida para o outro mundo, ou ainda sob forma invisível no mundo humano dentro dos *Sidhe*), elas começam a se apresentar de outras formas, já que, digamos, a era delas naquele momento tinha terminado. Esse dado explica muito o caráter sempre auxiliar e ajudante da fada, elas estão camufladas, partindo de outros lugares, mas ainda se fazem presentes.

Agamben (2007) também salienta essa mudança de perspectiva dos seres ajudantes, que carregam vestígios de um tempo mítico passado. As fadas são, assim, descendentes dos deuses para comunicarem uma linguagem divina, e através dessa forma vão aparecer nos contos celtas:

Contudo, nelas há algo, um gesto inconcluído, uma graça inesperada, um certo destacamento matemático nos juízos e nos gostos, uma agilidade aérea dos membros e das palavras, que testemunha seu pertencimento a um mundo complementar, que remete a uma cidadania perdida ou a um lugar inviolável. (AGAMBEN, 2007, p. 32).

Uma das histórias de matriz celta onde há a figura de uma fada se chama “Ossian e a Terra da Eterna Juventude”⁸. Pelo título já podemos inferir que se tratará de certa forma da terra *Tír na Nóg*, onde os filhos da deusa Danu foram morar após perderem a batalha para os Milesianos, portanto, uma terra mítica. Nessa narrativa temos *Niameh* que é descrita como uma fada boa de cabelos de ouro, filha do deus do mar *Manamnan Mac Lir*. Aqui temos a passagem, o vestígio mítico na figura do deus que é pai da fada, sendo ele a força primordial e ela sua descendente.

Niameh se apaixonou pelo humano Ossian e fez do jovem o seu marido, levando-o para a terra da eterna juventude sob sua guarda. Temos aqui o que Agamben (2007) nos evidenciou como uma mensagem divina, no caso, a fada Niameh é o ser de auxílio ao

⁸ Conto encontrado no livro *Mitologia: mitos e lendas do mundo todo*, edição portuguesa de 2006, que reúne diversos mitos de todo o mundo, contados por diversos autores, com tradução de Maria I. Morais Belverde.

mistério que se mostra na jornada de um ser humano. Com o tempo, mesmo vivendo bem na terra de *Tír na Nóg*, Ossian começa a sentir falta de sua terra natal, e pede permissão a Niameh para que pudesse visitar a Irlanda. A fada oferece ao humano um cavalo branco e lhe dá um conselho: que se ele visitasse sua terra e não descesse do cavalo, ele poderia regressar para a terra da eterna juventude, porém, caso contrário, se ele descesse e colocasse os pés no chão, seria impossível retornar.

Ossian segue viagem, e por um descuido e por surpresa ao ver sua terra diferente do que tinha deixado, ou seja, muitos anos já haviam se passado na Irlanda, ele não ouve a linguagem da fada e desce do animal, esquecendo-se do conselho dado. Quando toca os pés no chão, o peso de trezentos anos acaba caindo em suas costas, transformando-o em pó, pois o tempo que ele havia passado na terra mágica correspondia a um tempo mítico, diferente do tempo humano.



Figura 4: “Oisín Rides to the Land of Youth” (1940), ilustração de N.C. Wyeth.

Nesse conto popular de magia, temos uma fada com aparência de uma bela moça e filha de deuses. Nele já percebemos a imagem da moça encantada que conduz o herói do sexo masculino para outro caminho, no caso o ser humano por qual ela se apaixona. Temos nesse conto também a ambiguidade da sua figura, já que da mesma forma que ela faz um bem, dando a Ossian a oportunidade de conhecer a terra mágica, podemos dizer que também foi um mal, já que ele se transforma em pó depois na terra. Porém, o que faz Ossian desvanecer é a falha de sua própria atenção ao conselho dado pela fada, ou seja, o não entendimento da linguagem divina e do tempo divino. O estado humano do personagem não conseguiu ser desfeito nas terras mágicas, principalmente pelo sentimento saudoso da terra humana.

Na seleção de *Contos de fadas celtas* (2003) de Joseph Jacobs, temos uma história semelhante, chamada “Connla e a donzela encantada”, cuja ilustração abriu esse tópico, representando uma moça fada fluída, como se levitasse perante os outros. A narrativa se inicia assim:

Connla do cabelo de fogo era filho de Conn das cem lutas. Um dia quando se encontrava do lado do pai no alto de Usna, viu uma jovem donzela com um estranho traje vindo em sua direção.
“De onde você vem, ó donzela?” disse Connla.
“Eu venho das planícies dos Sempre Vivos”, disse ela, “ali onde não há morte nem pecado. Lá é sempre feriado, e não precisamos da ajuda de ninguém para sermos felizes. E em todo nosso prazer não temos brigas. E como temos nossas casas redondas nas colinas verdes, os homens nos chamam de povo da colina”. (p. 15).

Nessa narrativa temos novamente uma jovem e bela moça vinda do Outro Povo, trazendo uma linguagem diferente para um ser humano, uma linguagem que corresponde a um chamado para esse outro lugar. Quando Connla e a misteriosa mulher tem esse diálogo, o rei seu pai não a vê, apenas a escuta: “Com quem você está falando, meu filho? Disse Conn, o rei” (JACOBS, 2003, p. 15). Com esse detalhe, podemos evidenciar um aspecto importante das fadas, o poder de serem invisíveis e só serem vistas por quem elas desejam ser, tal como Calvino (2010) ensina.

A fada, mesmo invisível ao soberano, responde a ele que Connla tem um lugar destinado em sua terra, que será uma grande honra para ele. O rei com medo do que não

consegue ver, e por ter receio dos feitiços femininos, chama seu Druida, que com palavras mágicas a expulsa, mas antes de sumir por completo, a jovem lança uma maçã para Connla, e fica sem ser vista ou ouvida por um tempo.

Essa maçã lançada é uma fruta encantada da terra mágica, o rapaz começa a ter fome, mas deseja só se alimentar dela, que renasce a cada mordida. Esse trecho é interessante para pensarmos que uma vez tendo visto o invisível e contatado um ser mágico, os outros alimentos e o mundo humano começam a perder o sentido. Connla começa a pensar sempre na moça e a ansiar por ver a donzela novamente, pois a linguagem divina já fora concluída dentro do ser para continuar a jornada. Depois de um tempo, a jovem reaparece e leva Connla, mesmo contra a vontade do rei e do Druida, em uma *curragh* (canoa de cristal) para a outra terra. Depois dessa travessia pelo mar, nunca mais os dois são vistos. Nessa narrativa podemos ver novamente a linguagem entre dois mundos e a jovem mulher fada como um espírito mensageiro e ambíguo.

Estudiosos das tradições celtas definem suas fadas como “mestras da magia”, que simbolizam “poderes paranormais do espírito ou potencialidades da imaginação”. Em certos povos, como o irlandês, a fada céltica, de início, era vista como mensageira do Outro Mundo, que viajava, muitas vezes sob a forma de um pássaro, um cisne, de preferência. (COELHO, 1998, p. 34)

Outro conto celta que embora não explicita a presença de uma fada, mas que é importante para apreendermos a questão da linha tênue entre o mundo das fadas e o mundo dos humanos, é o conto “O Príncipe da Ilha Solitária e a Senhora do Tubber Tintye”⁹. Nessa narrativa temos uma tia com poderes sobrenaturais, que pode ser entendida aqui como uma feiticeira bruxa ou fada, que concede um cavalo mágico para que o príncipe possa chegar ao castelo encantado de Tubber Tintye. Nesse castelo há um poço encantado cuja água pode curar, e o jovem deseja essa água para curar a rainha de Erin (nome que significa “Irlanda” no inglês irlandês, derivado da palavra gaélica *Éirinn*, nome dado pelos Milesianos para a ilha da Irlanda, em homenagem a deusa

⁹ Narrativa recontada por Joseph Campbell no livro *O herói de mil faces* (2007), p. 111.

Ériu, que juntamente com suas irmãs Banba e Fódla, são conhecidas como as deusas da soberania).

Através do cavalo mágico que aparece aqui novamente, da mesma forma que na lenda de Ossian, como um elemento de passagem entre dois mundos, o príncipe chega ao castelo e se depara com moças que dormem como se estivessem sob efeito de encantamento, e a própria senhora do castelo do Tubber Tintye também se encontra adormecida. Com cuidado para não acordar nenhuma das misteriosas mulheres adormecidas, o príncipe pega a água encantada em três vasos, deixa uma mensagem escrita no castelo, dizendo que esteve ali, e retorna para Erin no cavalo mágico.

Vemos aqui um grupo de mulheres misteriosas sobre as quais não sabemos nada, por que estavam ali adormecidas e quem eram. Fica subtendido na narrativa que as mesmas continuaram adormecidas para que o jovem pudesse resgatar a água mágica. E se acordassem? O que aconteceria? Esse é um mistério que fica sem resposta. Seriam fadas as moças a dormirem? E a tia que vive entre os humanos e concede o cavalo encantado, seria uma fada também, que não foi para *Tír na Nóg*?

O tema de mulheres sobrenaturais que vivem com humanos será retomado em diversos momentos. Na Idade Média temos o exemplo da lenda de Melusina¹⁰, que viveu entre a família Lusignan depois de ser encontrada por Guido de Lusignan, casando-se com ele. Trata-se de uma mulher misteriosa e encantada que não pode ser vista em momento de privacidade, em algumas versões, não pode ser vista após dar luz aos filhos. Quando o marido não cumpre o trato, ela se transforma e parte daquele lugar. Em muitas versões ela desaparece sob a forma de uma espécie de dragão ou serpente aquática (semelhante a uma sereia), e em outras de uma fada. Essa característica também estará em outros contos mais recentes, como “A Fada das Migalhas”, publicado no livro *Contes* de 1846, de Charles Nodier, onde uma fada vive misteriosamente em uma vila humana sob a forma de uma velha e se apaixona por um ser humano.

Um conto celta de origem da Grã-Bretanha que é pertinente para estar na pequena seleção desse trabalho, e que apresenta mais uma porção de mistérios sobre o povo

¹⁰ A lenda francesa de Melusina possui muitas versões, inclusive uma germânica. Um pouco de sua história encontra-se no blog <https://dezmilnomes.wordpress.com/2017/05/15/melusine-divindade-das-aguas-de-rios-e-fontes-sagradas/>. Ela também é vista como uma divindade das águas.

encantado de que as fadas fazem parte, é a história de Midhir ¹¹. Nesse conto o mundo dos humanos e o mundo sobrenatural viviam juntos, só não se podiam acontecer casamentos entre o povo mágico e os humanos. Um dia o rei dos elfos Midhir se apaixonou por uma jovem mortal chamada Etaine, que já era casada com um rei humano. Midhir desafia o soberano para partidas de xadrez, e a cada partida eles desafiam prêmios como cavalos e barcos.

O rei humano saiu vencedor nas duas primeiras partidas. Na terceira partida Midhir diz: “– O vencedor dessa partida terá o que desejar”. O elfo então vence e exige a mulher Etaine, porém o rei nega e dá um prazo para que ele venha buscá-la. Quando chega a data, a rainha encontra-se bem protegida por vários cavaleiros do rei, o elfo, porém, usa de seus poderes mágicos, sobrevoa a todos os cavaleiros, e rapta Etaine. O rei furioso declara guerra ao povo mágico, o que faz com que Midhir, rei dos elfos, pronuncie palavras encantadas, fazendo com que o reino das fadas e dos elfos fique invisível para os humanos, e assim continua até os dias de hoje.

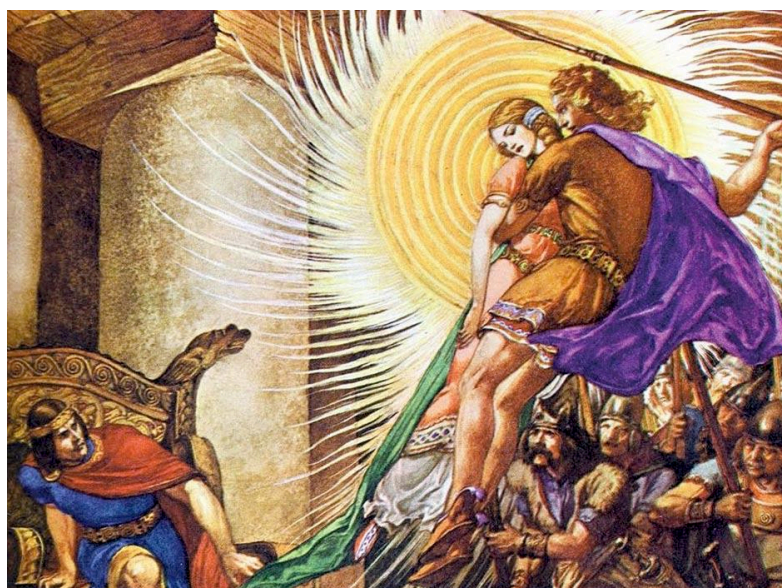


Figura 5: *Midir and Etain*. Ilustração de Willy Pogány (1943).

¹¹ História recontada pela escritora Heloisa Prieto em *Quer ouvir uma história? Sobre as histórias que a literatura e o cinema contam* (2014), p. 77.

Essa história é interessante para pensarmos nessa invisibilidade do mundo das fadas e dos próprios seres que nele habitam. Tolkien (2013) refere-se ao encantamento como a destreza mais imponente de origem élfica. Nesse conto, é através da magia de um elfo que o mundo mágico toma outra forma. A figura da fada nesse mundo invisível pode ser entendida como um estado de encantamento, um reino no qual esse estado é constante e onde vivem outros seres, que não necessariamente gostariam de estar invisíveis ali ou colocados em outro estado, por isso fazem constantes aparições no mundo humano.

Assim como aconteceu com várias lendas e contos de tradição pagã em todo o mundo, com o avanço do cristianismo, algumas narrativas e criaturas ganharam outro direcionamento, inclusive as celtas. Os estudos de Vladimir Propp (1983) sobre as transformações nos contos maravilhosos, salientam essas modificações e mudanças de perspectivas que os contos foram tendo, ou seja, mudanças de elementos de acordo com novas formas de religiosidade e de ideologias, como também de organização social.

Italo Calvino discorre também a esse respeito no livro de ensaios *Sobre o conto de fadas* (1996). Ele discute sobre os contos populares irlandeses compilados por William B. Yeats (conhecido folclorista de narrativas populares da Irlanda). O escritor e ensaísta italiano comenta que:

O folclore irlandês está apinhado de uma multidão de presenças sobrenaturais que descendem em linha direta do antigo paganismo celta e que se mistura com os diabos e com os santos das lendas cristãs numa continuidade fantástica atemporal, enraizada nos campos e nas pedras da verde ilha indomável. (p. 151)

Com a ascensão do cristianismo, alguns elementos ganharam outras características, não sendo muito preciso quando começam essas “misturas” de crenças. Não somente os aspectos da narrativa foram sendo trocados, como alguns personagens também foram ganhando algumas mudanças, seja na aparência física ou na personalidade, inclusive as fadas. Um conto interessante para se pensar a esse respeito é

o conto irlandês “Jamie Freel e a dublinense”¹². Nessa história temos o seguinte começo:

Era sempre assim no Dia das Bruxas: as ruínas do velho castelo se iluminavam, a música soava a noite inteira e as danças se estendiam até o sol raiar. Ninguém ousava ir até lá, pois dizia-se que aquela era a morada favorita das fadas, boas ou más. (PHILIP, 2015, p. 29).

Vemos logo no início que o festival pagão de *Samhain*, que se refere ao ano novo celta, nesse conto já aparece como o dia das bruxas, comemoração pagã que hoje é revestida por outros temas, e que na cultura cristã toma a forma do dia de todos os santos. Apesar da modificação de nome e de alguns elementos, esse dia é até hoje considerado por alguns irlandeses como um dia em que as fronteiras do mundo humano e do mundo mágico se dissipam, e seres mágicos podem invadir o mundo dos homens assim como os homens podem visitar o reino mágico.

Jamie Freel, o herói curioso dessa narrativa, vai até o velho castelo iluminado e se depara com as fadas. As criaturas convidam o rapaz para irem até a cidade de Dublin roubar uma moça para levá-la até a terra das fadas. Diferente das primeiras narrativas mostradas aqui, a figura da fada nesse conto se apresenta de forma diferente; elas não estão mais a chamar um ser do sexo oposto para levar ao Outro Mundo, tanto é que não tentam levar Jamie, e sim uma moça, e aqui elas já são descritas como dotadas de formas menores: “Todas as fadas da terra, criaturas pequenas como uma criança de cinco anos, estavam ali reunidas, comendo e bebendo, dançando e cantando ao som de flautas e rabecas”. (PHILIP, 2015, p. 29).

As fadas, ao roubarem uma moça, são retratadas não como jovens belas e misteriosas, mas como uma espécie de diabretes¹³, fazendo grande algazarra na noite de encontro das fronteiras entre os mundos. Jamie, porém, salva a moça antes de ela ser

¹² Essa narrativa está presente no livro *Volta ao mundo em 52 Histórias* (2015), de Neil Philip e ilustradas por Niles Mistry. O livro reúne contos de diversas regiões, intercalando histórias pouco conhecidas do grande público com alguns contos bastante conhecidos de Charles Perrault e dos irmãos Grimm.

¹³ Seres encontrados principalmente na Cornualha (Escócia). São diminutos e representam a natureza travessa de gostar de pregar peças nos seres humanos. Informação tirada do livro *Animais fantásticos e onde habitam* (2001) de J.K.Rowling.

levada para a terra das fadas. Com raiva e fúria pelo ocorrido, as fadas jogam um castigo na jovem, que fica muda, e um ano precisa se passar para que chegue um novo dia das bruxas e de fronteiras abertas, a fim de que Jamie possa visitar as fadas novamente e restaurar a voz perdida da moça. Mais uma vez ele vai até o castelo iluminado e rouba a poção que uma fada distraída deixa passar através de suas palavras em voz alta, de que ali naquele frasco estava a cura para ser devolvida a voz da moça que havia ficado muda no dia das bruxas do ano anterior. Aqui fica uma questão pertinente: o tempo entre as fadas e os humanos parece ser o mesmo, ou seriam somente os humanos que sentiriam o tempo quando visitam a terra das fadas e retornam? É outro mistério que fica em aberto nessa narrativa, já que as fadas se referem ao tempo linear e lembram-se da moça do ano passado.

Há outro conto semelhante a essa narrativa, de nome “Guleesh”¹⁴. Nele não são fadas a entrarem na terra dos homens na noite de Samhain, mas sim duendes que vão até a França para capturar a princesa mais bela do reino humano. Da mesma forma que Jamie, Guleesh salva a jovem de ser levada, porém ela também fica muda, e um ano se passa para que se possa ficar sabendo da cura. Ambos os contos exploram o mundo mágico de fadas, elfos e duendes, como uma fronteira que se dissipa em datas mágicas, e as criaturas são representadas como insólitas e com o intuito de pregar peças nos humanos, crença muito difundida entre os camponeses, que atribuíam tanto a boa sorte como a má sorte ao povo mágico.

A representação da fada parece que foi diminuindo em tamanho com o passar do tempo, mas prevalecendo, ainda assim, o caráter misterioso e ambíguo, entre o bem e o mal. Outro aspecto que vale analisar no conto de “Jamie Freel e a dublinense” é que as fadas, apesar de insólitas e ambíguas, parecem ser retratadas nele mais como antagonistas declaradas da história do que mensageiras ou personagens de auxílio envoltas em brumas misteriosas.

No conto celta “Justa, Morena e Trêmula”, também presente em *Contos de fadas celtas* (2003), temos três irmãs; as duas mais velhas são queridas pela mãe, enquanto a mais nova sempre fica em casa fazendo os deveres domésticos. Um dia aparece para a filha mais jovem uma feiticeira/fada que diz que ela deve ir à Igreja onde sua mãe e suas

¹⁴ Conto presente no livro *Contos de fadas celtas* (2003), de Joseph Jacobs.

irmãs estão, e pergunta qual vestido deseja ter para a ocasião. Essa aparição acontece por três vezes, e são concedidos três diferentes e belos vestidos, e todos que viam a bela moça com vestidos mágicos se encantavam, as irmãs até tentam fazer vestidos parecidos, mas não conseguem. Esse conto tem características importantes: temas como uma fada que aparece para uma moça não cuidada pela família, como a fada madrinha de “Cinderela”, os vestidos mágicos que vamos encontrar em contos como “Pele de Asno”, que serão analisados no próximo tópico, os conselhos de uma fada personagem de auxílio, e o indício cristão que já aparece na figura da igreja, além da dualidade entre o bem e o mal na figura das mães e irmãs más, e a filha mais jovem bondosa.

Através dessas narrativas podemos ver que as fadas, assim como outros seres mágicos, não possuem uma imagem clara e habitual, nem de sua aparência tampouco de suas intenções nas narrativas:

Em se tratando de seres fantásticos há sempre muito o que dizer, mas nem tudo é passível de compreender. Trazer tais narrativas à luz da razão não oferece muita ajuda àqueles que pretendem compreendê-las, ao menos não em um primeiro momento – antes de tudo é preciso envolvimento com o universo que cerca estes seres tão diferentes da imagem habitual que temos dos humanos e também com a cultura à qual eles pertencem. (CORRÊA, 2013, p. 11).

Finalizamos assim esse primeiro percurso com as fadas nesses contos maravilhosos de matriz celta. Cabe salientar que os contos aqui apresentados são obviamente uma pequena seleção, não correspondem obviamente ao todo das narrativas de origem celta e irlandesa que tratam de muitos outros seres e temas. Foram selecionadas essas narrativas neste trabalho por trazerem questões pertinentes no que concerne à figura da fada e da terra das fadas, para as análises e diálogos que estarão presentes nos próximos capítulos e nas próximas histórias.

A figura da fada nos contos de fadas



Figura 6: "Cinderella". Ilustração de Walter Crane (1875).

Os contos de fadas decerto são as narrativas mais conhecidas e as que mais propagaram uma ideia em relação às fadas já pelo nome. Porém, se realizarmos um estudo profundo sobre essas diversas histórias, perceberemos que grande parte desses contos não tem propriamente a personagem fada em seu enredo. Então, por que essas histórias são chamadas de contos de fadas? Primeiramente podemos atentar para a origem da palavra *fada*, que, como vimos em sua terminologia latina, significa *destino*, e esses contos narram um rito inicial, uma passagem, encontros dos personagens com seus destinos, mesmo que esses destinos não sejam escolhidos pelo próprio personagem, e quase sempre não são.

Esses contos também são nomeados de diversas formas em diferentes partes do mundo, não necessariamente recebendo apenas a terminologia de "contos de fadas", que provém do termo *contes des fées*, do livro da condessa D'Aulnoy, e podemos dizer de certa forma, que as fadas estão presentes com mais ênfase nos contos de fadas franceses, do que, por exemplo, nos contos alemães registrados pelos irmãos Grimm. A coletânea elaborada pelos irmãos Grimm no original alemão recebeu o nome de *Kinderund*

Hausmärchen, sendo a palavra *märchen* derivada de *maere*, que significa notícia, mensagem ou relato. No Brasil, foi traduzido por *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. A maior parte das narrativas dos Grimm não apresentam fadas em seu enredo, mas sim histórias com diversos personagens que eles coletaram e registraram, com o intuito de preservar as narrativas alemãs:

Os Kinderund Hausmärchen (contos infantis e familiares) dos Grimm não continham apenas contos de fadas clássicos, também chamados contos de magia ou maravilhosos, mas também fábulas, novelas curtas, lendas e outros tipos de histórias. (CANTON, 1994, p. 49).

Na edição brasileira desses contos realizada pela editora Cosac Naify, é discutida a terminologia de histórias mágicas por Marcus Mazzari, logo no prefácio do livro:

Em português temos ‘contos de fadas’, ‘contos da carochinha’, ou ainda ‘contos maravilhosos’, sendo que esta última possibilidade talvez seja a mais apropriada, pois se as histórias designadas por *märchen* poucas vezes apresentam fadas ou carochas, não podem prescindir jamais da dimensão do maravilhoso. (2012, p. 12).

Tolkien (2013) salienta que: “Os contos de fadas não são histórias sobre fadas ou elfos, mas histórias sobre o Reino Encantado, *Faerie*, o reino ou estado no qual as fadas existem” (p. 9). Aqui temos outro indício da questão da fada e do lugar, como se fada em si fosse um estado de ser e estar, um estado do destino do personagem e no reino (local) que acontece a história. E claro, há também a presença das fadas enquanto personagens em alguns contos. Para Tolkien, portanto, os contos de fadas são histórias que se passam em um lugar que é encantado, que se manifestam com a espacialidade mágica.

Além da questão espacial referente ao “Belo Reino” denominado por Tolkien, a questão temporal é parte constituinte destas narrativas. De acordo com Karin Volobuef, no ensaio “E.T.A. Hoffman e o mundo fantástico” (2012): “no lugar habitado por esses seres – que podem ser identificados como fadas, gnomos, elfos ou outras denominações

– reina um tempo que é o da imortalidade, ou seja, um tempo estagnado, se comparado ao dos humanos” (p. 181-182). Há nos contos de fadas, uma imprecisão temporal, é o tempo do “era uma vez” e do “felizes para sempre”, que não se sabe bem onde começa e quando termina:

Ao invés de um tempo primordial da criação do mundo e de todas as coisas, tal como no mito, o conto trata de um passado indefinido (‘Há muito, muito tempo atrás...’). Ao invés de histórias dos deuses, eles são narrativas sobre pobres moleiros, mocinhas órfãs, crianças perdidas na floresta, os quais se deparam com a magia, mas que são apenas simples humanos e não seres divinos ou fabulosos. (VOLOBUEF, 2013, p. 26).

Estas histórias se abrigam em outra espacialidade e outra ordem temporal, que podemos até nomear como um lugar de metamorfoses, pois se a mortalidade existe, ela também sempre se transforma neste belo reino, tal como nos mitos. Os irmãos Grimm acreditavam que a semelhança de muitas histórias de diversos lugares se devia a esse passado mítico, a essa herança mítica da qual falamos no tópico anterior:

Seu ponto de vista era de que os contos de fadas ostentam tamanha proximidade entre si por derivarem de antigos mitos germânicos, os quais outrora haviam sido amplamente difundidos. Conforme o caráter mítico foi resvalando no esquecimento, as narrativas foram mantidas vivas enquanto efabulação ficcional (VOLOBUEF, 2013, p. 26).

Vladimir Propp (1983) também elaborou em seus estudos morfológicos dos contos maravilhosos essa ideia da proximidade entre as histórias, com elementos parecidos como, por exemplo, o mecanismo da triplicação, ou seja, aquele que o herói precisa executar três tarefas, três desafios, onde existem três encontros mágicos. Esta questão com a numerologia também remonta aos mitos, já que para as sociedades arcaicas envolvidas em um tempo circular, o número três correspondia a um ciclo perfeito: começo, meio e fim. Para Propp, os contos maravilhosos têm dois lados, um de extraordinária diversidade cultural, e outro de uniformidade. Como exploramos no tópico acima sobre as narrativas celtas, haverá sempre figuras parecidas em diversas histórias de diferentes partes do mundo, que serão diferenciadas pelas questões locais.

Ainda sobre a questão da temporalidade, desde os mitos vemos que a morte também é transformação, como exemplificado nas histórias das origens de flores, em que um jovem ao morrer na flor da idade, transforma-se em outro elemento, seja animal ou vegetal, como Narciso da mitologia grega. De acordo com Paulo Leminski em *Metaformose: uma viagem pelo imaginário* (1998), onde ele apresenta um estudo dos mitos gregos, a metamorfose, ou no caso a metaformose, corresponde a uma leitura pelas formas mutantes: “Uns são transformados em flores, outros são transformados em pedra, outros ainda, se transformam em estrelas e constelações. Nada com seu ser se conforma” (LEMINSKI, 1998, p. 21). Nos contos de fadas vemos esse constante estado de transformação, através muitas vezes do encantamento.

Luís da Câmara Cascudo (1984), ao estudar contos tradicionais do Brasil, elaborou uma classificação para estas histórias. As narrativas vindas dos contos de fadas, o estudioso nomeou como “contos de encantamento”, que são aqueles que se tem a presença do sobrenatural, de encantamentos, magia, dons, varinhas, amuletos, auxílio extraterreno, entre outras características. Portanto, a partir desse primeiro caminho, percebemos que essas narrativas são maravilhosas e encantadas, com determinadas características e aspectos que lhes são próprios.

Nos contos de fadas, os seres ajudantes se apresentam sob diversas formas, seja através de um mago (velho sábio), animais (é bastante recorrente a figura do animal ajudante e companheiro nessas narrativas), velhas bruxas misteriosas, entre vários outros seres, sendo a fada um deles.

Antes de adentrarmos no estudo da figura da fada presente em algumas histórias conhecidas, faz-se necessário situar essas narrativas, o que são e como se proliferaram. Segundo Tolkien (2013), o conto de fadas é aquele que, como vimos, toca o reino encantado, e o que torna essas narrativas genuínas é o fato de se apresentarem sempre como verdadeiras, e não como um sonho de algum personagem que irá acordar e ver que realmente somente sonhou com todas as magias que viveu. O escritor, no seu ensaio “Sobre os contos de fadas”, elaborou um interessante estudo sobre essas histórias que vai se concluir de forma mais enfática na história e no posfácio de *Ferreiro de bosque grande* (2015), acerca do que ele nomeia de Terra-Fada, Reino Encantado ou Belo Reino. Essa terra seria o lugar onde essas histórias acontecem: “Assim, um poder essencial do Reino Encantado é o de tornar as visões da ‘Fantasia’ imediatamente

eficazes por meio da vontade” (p. 22). Para Tolkien, a fantasia verdadeira é a característica principal dessas histórias: “Creio que a fantasia (nesse sentido), não é uma forma inferior de arte, e sim superior, de fato a mais próxima da forma pura, e, portanto (quando alcançada) a mais potente” (2015, p. 46). O estudioso ainda aponta outro elemento importante que é a constante metamorfose dos seres no Reino Encantado, fazendo com que nunca saibamos em totalidade quem eles realmente são.

As raízes dos contos de fadas, segundo Calvino (1996), são mais antigas que os contos de Charles Perrault e dos irmãos Grimm. As histórias deles descendem dos contos populares de magia, das histórias que eram contadas pelos camponeses e viajantes, ou seja, da tradição oral de um povo. Quem defende esse mesmo pressuposto é Katia Canton (1994). Segundo a estudiosa: “Os contos de fadas são versões escritas – relativamente recentes, ao contrário do que se costuma pensar – de contos folclóricos de magia derivados de antigas tradições orais” (p. 11). De acordo com a teórica, os contos de fadas devem ser reavaliados como documentos socio-históricos, estéticos e como resultado de criação pessoal. Podemos apreender através dos estudos de Canton que, enquanto é difícil precisar as origens históricas e geográficas de contos folclóricos de muitos povos, é possível definir historicamente contos de Perrault e dos Grimm, por mais que estes tenham sido inspirados em antigas histórias e coletados.

Para Cascudo (1984), o que define uma narrativa como folclórica é sua imprecisão temporal, sua indecisão cronológica: “Uma produção, canto, dança, anedota, conto, que possa ser localizado no tempo, será um documento literário, um índice de atividade intelectual” (p. 24). Diante desses pressupostos, podemos afirmar que os contos de fadas de Perrault e dos irmãos Grimm, são propriamente documentos literários e não narrativas folclóricas populares? As narrativas passadas para o texto escrito pelo francês e pelos irmãos alemães podem ser situadas no tempo, porém suas raízes são mais antigas. A autoria das versões é imprecisa, já que elas eram fruto de antigas histórias que passavam de voz em voz. Perrault e Grimm ao registrarem os contos, além de um relato, fizeram alguns requintes nestas histórias de acordo com a língua escrita e suas respectivas inserções sociais e também inclinações pessoais: “Apesar de a coletânea *Kinderund Hausmärchen* conter os contos de fadas que eles ouviram de pessoas da camada popular, sua redação é o produto da pena culta (até certo ponto floreada) dos dois irmãos” (VOLOBUEF, 2012, p. 55). Portanto, os contos carregam alguns

elementos autorais e algumas modificações de cunho social e para se adequar a certo público. Podemos ainda salientar que se tratando de contos inspirados na oralidade, estes em sua forma escrita sempre terão perdas, a oralidade é mais fluída, e o escrito é uma demonstração digamos que congelada, de uma história que era contada com todas as pausas, momentos de tensão, expectativa e atuação dos seus contadores.

Para Karin Volobuef (2012), os contos registrados pelos irmãos Grimm estimularam a criação de contos artísticos, ou seja, contos que se afiguram como um espaço de reflexão crítica. Podemos ver esse movimento em contos como os de Hans Christian Andersen, que embora também inspirados em mitos, contos e lendas antigas, carregam sua autoria, visão de mundo e marcas poéticas, trabalhadas minuciosamente pelo escritor dinamarquês.

Apesar dos elementos autorais de Perrault e Grimm, suas narrativas acabaram tornando-se populares pela proliferação e narração constante, e por encontrá-las com enredos semelhantes e alguns elementos diferentes em diversas partes do mundo, afinal há Cinderelas chinesas, italianas, nórdicas, com algumas características peculiares, diferentes, e ainda assim semelhantes na estrutura narrativa. Os contos de ambos são chamados inclusive de clássicos, por serem tão conhecidos e por representarem a primeira leitura de muitas crianças. Porém, é necessária uma visão histórica do período em que estas narrativas foram coletadas e escritas, que envolvem muito de sua transformação, afinal: “Como todo eco, nem todo ego é cego. Fábulas ecoam fábulas” (LEMINSKI, 1998, p. 38).

É pertinente também salientar, em termos de oralidade e escrita, que nem sempre é claro o limite entre uma e outra. Segundo Paul Zumthor (1993), em seus estudos em *A letra e a voz*, a tradição oral corresponde à duração de determinadas histórias em uma sociedade, e a transmissão oral equivale ao presente da performance. Segundo o estudioso, existe uma oralidade primária, que se refere a textos que não comportaram nenhum contato com a escritura, e o que se tem deles são fragmentos. Existe também uma oralidade mista, que procede de uma existência de cultura escrita, e uma oralidade segunda, onde toda expressão oral é marcada pela presença da escrita: “Quase toda a totalidade da poesia medieval realça outros dois tipos de oralidade, cujo traço comum é coexistirem com a escritura, no seio de um grupo social” (ZUMTHOR, 1993, p. 18). Sob esse viés, podemos refletir que vários contos de fadas e populares correspondem a

uma oralidade mista, onde a escrita e a oralidade acabam encontrando-se, e cujas narrativas são difíceis de precisar se realmente tiveram origem primeiramente na voz, ou na palavra.

De acordo com Zumthor (1993): “a voz foi então um fator constitutivo de toda obra que, por força de nosso uso corrente, foi denominada literária” (p.9). Portanto, a voz propagou muitas narrativas, sejam elas já de origem oral, ou de origem escrita, pois assim como existiu o movimento de trazer para a escrita as narrativas de tradição oral, muito se fez no sentido contrário, de levar histórias escritas para a oralidade, para serem contadas para as crianças, o que até hoje é feito em grupos de contação de histórias.

Em entrevista dada para a revista Literartes, o pesquisador americano de contos de fadas Jack Zipes, expõe também a dificuldade de ordenar o que é de origem popular, oral e folclórica, da literatura escrita, evidenciando que muitas vezes as narrativas aproximam-se uma das outras, contendo elementos mistos:

Devemos ter em mente que não existe um conto puramente popular ou puramente literário. O que costumamos chamar de contos de fadas é uma narrativa híbrida curta, cheia de maravilhas e magia, que faz empréstimos de muitos outros gêneros, como o mito, a lenda, a fábula, a história de fantasmas, o conto religioso, o provérbio, etc. (ZIPES, 2019, p. 19).

Nos séculos XVI, XVII e XVIII, os contos de magia do povo foram sendo incorporados pela aristocracia e pela burguesia. Principalmente na França, era comum que os contos fossem escritos e narrados nos grandes salões da corte:

Especialmente na década de 1690, com o apogeu da predominância cultural da França na Europa, a escrita de contos de fadas se tornou um novo fenômeno social, na medida em que correspondia ao desejo de Luís XIV de tornar a sua corte a mais esplendorosa e resplandecente da Europa. (CANTON, 1994, p. 36).

Os elementos dos contos populares de magia passaram, assim, por uma transformação, a fim de atender os gostos e costumes da época e da sociedade que os escutava ou lia, além de mudanças de ordem religiosa, convertendo elementos pagãos

em elementos da moral cristã. Dessa forma os contos de fadas começaram a se distanciar um pouco das raízes mitológicas, aproximando-se de outra sociedade e de outra moral.

Apesar desse dado, Italo Calvino no prefácio do livro *Fábulas italianas* traz uma importante reflexão para pensarmos os contos de fadas e a literatura infantil: “O impulso para o maravilhoso permanece predominante mesmo se confrontado com a intenção moralista” (2002, p. 25). Essas histórias estão no âmbito do maravilhoso: “o conto maravilhoso e mágico, desde o ‘era uma vez’ inicial até às várias fórmulas de finalização, não admite ser situado no tempo e no espaço” (p. 101). O maravilhoso em si é difícil de ser situado temporalmente, essas histórias muitas vezes caminham juntas, não se sabendo onde uma começa e outra termina, de onde vieram e para onde vão, e por mais que tivessem vários ensinamentos morais, que também são importantes, os elementos mágicos e personagens são mais lembrados.

Os contos de fadas apresentam outra principal característica: “Os enredos iniciatórios conservam sua seriedade e continuam a transmitir sua mensagem, a produzir mutações” (ELIADE, 2013, p. 174). Esse enredo iniciatório mítico é transformado nos contos de fadas, mas continua ali. O herói dentro dessa narrativa iniciatória terá em seu caminho a aparição de seres de auxílio. O personagem ao qual esse tipo de auxiliar aparece é tipicamente aquele que atende a um chamado. Essa situação de chamamento, na verdade, é o primeiro anúncio do aparecimento de um personagem ajudante, de um sacerdote iniciatório, de acordo com Joseph Campbell (2007). É interessante também trazer a postulação do historiador Jacques Le Goff: “se referirmos etimologicamente o maravilhoso a raízes visíveis descobriremos nele, como traço fundamental, a noção de aparição” (1983, p. 29). E as fadas se encontram nessas estranhas e maravilhosas aparições.

E então, chegamos aqui e vamos às fadas através de Charles Perrault. Segundo Robert Darnton em *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa* (1988), possivelmente a principal fonte de Perrault foi a babá de seu filho, e até mesmo sua própria na infância, já que era comum que crianças da corte fossem cuidadas por amas de leite do povo, que lhes contavam histórias. Para Darnton: “Perrault representa algo único na história da literatura francesa: o supremo ponto de

contato entre os universos, aparentemente distantes, da cultura popular e da cultura da elite” (1988, p. 90). Algumas fontes declaram que Perrault pouco estava interessado realmente nas histórias do povo, que todo requinte presente em suas histórias, como vestidos (moda), pratos de ouro e bolos (gastronomia, boas maneiras), referem-se principalmente a alta nobreza. Porém, nas narrativas registradas por ele, personagens, seres, e elementos narrativos de antigas histórias do povo, fazem uma junção com vários elementos da corte, e alguns estudiosos ainda defendem a ideia de que as aparições dos camponeses pobres em suas narrativas, tendo seus destinos mudados, era apenas uma forma de acalantar o povo diante de um reinado que mal fazia por eles, mas essas mudanças de destino dos camponeses pobres, como Darnton (1988) exemplifica, já se encontrava nas narrativas do povo, de uma forma mais cruel e dura do que nos recontos de Perrault.

Um dos contos presentes no livro *Contos da mamãe gansa*, publicado pela primeira vez em 1697, se chama “As fadas”. Nele temos o seguinte enredo que veremos e analisaremos a seguir. Uma mãe viúva tem duas filhas, a mais velha é descrita como má e orgulhosa, parecida com a própria mãe, e a mais nova bondosa e bela, descrita como parecida com seu falecido pai, motivo pelo qual a mãe tinha preferência pela filha mais velha, fazendo com que a mais nova sofresse pela execução de diversas atividades. No conto é dado que a filha mais nova ia duas vezes ao dia a uma fonte distante para apanhar água, uma atividade recorrente e não nova na sua rotina. O motivo da fonte pode nos fazer lembrar a água encantada do poço do conto celta “Príncipe da Ilha Solitária e a Rainha de Tubber Tintye”, cuja fonte encantada precisa ser alcançada para curar.



Figura 7: Ilustração do conto “Lés Fées” por Gustave Doré (1862).

Um dia uma velha aparece no caminho da mais nova (aqui temos a aparição maravilhosa). Esta senhora misteriosa pede um pouco de água para a moça, que atende prontamente:

Certa ocasião em que estava na fonte enchendo o pote, apareceu uma velha que lhe pediu de beber.

– Pois não, minha senhora, respondeu delicadamente a menina – e lavou o fundo do pote, encheu-o da melhor água e ficou segurando-o no ar enquanto a velha bebia.

– Você é tão bonita e boa, disse a velha, que bem que merece um dom. (Era uma fada que se disfarçava de velha para experimentar a bondade das meninas). (PERRAULT, 2002, p. 12).

Devido à boa ação, a velha entrega um dom para a jovem, fazendo com que toda vez que a menina falasse, de sua boca saíssem flores e joias preciosas. Quando a menina volta para casa e a mãe vê o precioso dom que a filha havia conseguido, pergunta sobre a história e manda a outra filha para a fonte, para que quando a mesma velha aparecesse, acontecesse o mesmo com ela, ou seja, ganhar o mesmo dom. Porém, a senhora não

aparece para a filha mais velha, e sim uma moça ricamente vestida, que é a fada novamente disfarçada:

A moça má foi, resmungando, mas levou o mais lindo jarro de prata que existia na casa. Enquanto o enchia, viu sair da floresta uma dama ricamente vestida, que lhe veio pedir de beber. Era a mesma velha, agora disfarçada de princesa a fim de ver a que ponto chegava a ruindade de Fanchon. (PERRAULT, 2002, p. 12).

A filha má achando se tratar de outra pessoa, recusa e desdenha, e a fada calmamente diz que ela merece um dom, e faz com que toda vez que ela falasse, saísse de sua boca sapos e cobras. A filha mais velha e má chega a casa, e ao soltar as primeiras palavras se depara com a verdade do dom ruim que a fada havia lhe concedido. A mãe se zanga pelo ocorrido e culpa a filha mais nova, que sai correndo pela floresta com medo. Ao sentar-se no bosque e chorar pelo seu destino, ela encontra o príncipe, que preocupado vai até ela, ficando maravilhado, e mais ainda quando a moça solta sua primeira frase, deixando cair flores e pedras preciosas de suas palavras. Os dois se casam, vivem o tão conhecido “felizes para sempre”, e a mais velha é expulsa de casa pela mãe, que não suportou mais o dom da filha, morrendo sozinha no bosque.

Nesse conto temos a fada que se apresenta de duas formas diferentes, segundo Camarani (2006): “As fadas são representadas pelas antigas tradições francesas como mulheres jovens e belas, ricamente vestidas, e algumas vezes como velhas e alquebradas” (p. 257). A fada não se apresenta como verdadeiramente é para nenhuma das moças, e sim de acordo com o que cada uma carrega dentro de si mesma. No texto escrito por Perrault não há muitas características em relação à fada, se esta possui varinha ou não. Na ilustração de Gustave Doré, colocada logo acima, a velha fada da história de Perrault é apresentada portando uma bengala perto da fonte, e esta representação da fada será bastante recorrente em outras ilustrações.

Ainda segundo Camarani, na tradição popular “é comum que as fadas se dediquem ao destino de um indivíduo – como Viviane, a fada guardiã de Lancelote –, ou se revelem protetora de uma família – como Melusina, dedicada à família Lusignan”

(2006, p. 258). Nesse conto de Perrault temos uma fada regida pela aparição, metamorfoseada, que vai conduzir para o bem e para o mal o destino de duas moças; ela é boa e má ao mesmo tempo, e já percebemos a forte estrutura moral que o conto apresenta, com a virtude da moça boa premiada e o vício da moça má castigado.

“As fadas”, embora não seja a narrativa mais conhecida de Perrault (normalmente ela nem faz parte da maioria das coletâneas de contos de fadas), é um importante conto para começarmos a analisar a figura dessa fada aí presente. O tema da fada que se metamorfoseia em jovem e velha irá ocorrer em livros como *A fada das migalhas* (2006), de Charles Nodier, que, além dessa metamorfose em jovem e velha, também guarda o destino de uma família. No livro *As aventuras de Pinóquio*, publicado em 1883, de Carlo Collodi, também teremos uma fada que se apresenta como criança, jovem e dama mais velha, além de uma cabra; sobre essa insólita fada veremos um pouco mais no seguinte capítulo.

Passamos agora para o tão conhecido conto de Perrault “Cinderela ou o Sapatinho de Vidro”. Aqui somos apresentados a uma fada que é madrinha de Cinderela e que através de um dom/desejo (ir ao baile), muda o destino de uma moça maltratada pela própria família. A figura da madrinha, que socialmente é conhecida como aquela a quem a criança terá caso a própria mãe faltar, reforça a função auxiliar, protetora da fada. No conto de Perrault não há indícios sobre sua aparência, ficamos por imaginá-la, porém alguns livros ilustrados a retratam como uma senhora de aspecto bondoso, e sua imagem se popularizou pela animação *Cinderela*, de Walt Disney, através também dessa imagem de senhora bondosa. Outras ainda a retratam como uma jovem fada com asas, como a ilustração de Walter Crane que inicia esse tópico, bastante parecida com um ser angélico. O único aspecto que Perrault descreve e que é importante para as características imagéticas da fada é a varinha de condão ou varinha mágica, através da qual a fada exerce sua magia.



Figura 8: Ilustração *Cinderella with the Fairy Godmother* de Oliver Herford (1905).

De acordo com Novalis (2001), a varinha representa um utensílio indireto, ou seja, é o objeto visível da magia que provém da fada, como forma de canalizá-la. A varinha mágica não é uma criação de Perrault, ela remonta a tempos muito mais antigos:

As varinhas mágicas existem há muito tempo. Elas aparecem nas pinturas pré-históricas de cavernas e na arte dos antigos egípcios. Os mágicos da sociedade dos druidas, que surgiu na Europa pré-cristã, presidiam os rituais religiosos com varinhas feitas com a madeira do espinheiro, do teixo, do salgueiro e de outras árvores que consideravam sagradas. (KRONZEK, 2003, p. 291).

Vemos que a varinha mágica está presente também no berço celta a partir do qual começamos nossa análise. Este artefato ganhou uma importante força imagética nas representações das fadas, embora na atualidade seja ligado também aos bruxos, como mostrado nos livros de *Harry Potter*. Antigamente, também pertenciam a outros seres, como a feiticeira Circe da *Odisséia*, de Homero, o deus Hermes, e o mago Merlim.

Outra característica interessante do conto de Cinderela é o sapatinho de vidro ou de cristal: enquanto toda magia é desfeita, o sapatinho permanece. Essa permanência de um resquício de magia é, segundo Tolkien (2015), *uma coisa de fada*. Seria como se fosse uma prova de que a fada e sua magia foram reais, ou ainda quando o ser humano esteve no reino encantado e volta ao mundo dos humanos, esse artefato é um indício que se esteve na terra das fadas. Essa informação será pertinente para a análise que será feita neste trabalho do livro *A casa da madrinha*.

O sapatinho de vidro pode ser considerado um “objeto mediador”. Segundo Remo Ceserani, o objeto mediador é aquele que está fortemente ligado à passagem de limite: “um objeto que, com sua concreta inserção no texto, se torna testemunho inequívoco do fato que o personagem-protagonista efetivamente realizou uma viagem, entrou em uma outra dimensão de realidade e daquele mundo trouxe o objeto consigo” (p. 74). Segundo Marisa Martins Gama-Khalil (2015), os objetos também são responsáveis pelo processo de identificação e personalização do ambiente, e podemos dizer ainda, como personalização dos personagens. A fada munida da varinha de condão já se identifica como fada, por este artefato ser tão representativo desta criatura.



Figura 9: Fada Madrinha de *Cinderela* (1950), com sua varinha mágica na versão de Walt Disney.

Os irmãos Grimm também registraram uma versão do conto da Cinderela com o nome de “A Gata Borralheira”. Diferente da versão de Perrault, na história dos Grimm

não há a figura da fada, quem concede os dons a Cinderela é uma árvore mágica que cresce no túmulo de sua mãe. Uma intrigante e curiosa modificação, que, de acordo com os estudos de alguns folcloristas, corresponde a uma visão mais antiga desse conto do que a versão de Perrault com a fada. Os irmãos Grimm também “retiraram” as fadas de outro conto de Perrault, “A bela adormecida”, no lugar eles colocaram feiticeiras, porém esse é um dado duvidoso já que, segundo Clarissa Pinkola Éstes, no livro *Contos dos irmãos Grimm* (2005), essas histórias já passaram por muitas modificações e traduções, o que torna o trabalho impreciso, além de que em algumas coletâneas, como a organizada por Clarissa, e a edição *Contos maravilhosos infantis e domésticos* (2012) da Cosac Naify, são fadas, mas na coletânea *Contos de fadas de Perrault, Grimm, Andersen e outros* (2010) feita pela escritora Ana Maria Machado, entre outras, são feiticeiras. Podemos entender que o limite entre elas é mínimo, afinal, a feiticeira parece ser uma figura agregadora de fada e bruxa, sem uma determinação moral fixa (se boa, se má).

Na versão da bela adormecida de Perrault, temos o nascimento de uma jovem princesa, e para esse evento o Rei e a Rainha convidam sete fadas para madrinhas, sabendo que cada uma daria um dom para a princesa. Uma fada não é convidada, pois ela estava sumida há mais de cinquenta anos, o que a deixou furiosa quando soube e quando chegou à festa:

Depois das cerimônias do batismo, realizado numa catedral, os convidados voltaram ao palácio do rei para assistir ao grande banquete oferecido às fadas. Diante de cada uma foi colocado um talher maravilhoso, de ouro finíssimo guarnecido de diamantes e rubis. Mas assim que tomaram assento, apareceu na sala uma fada velha que não tinha sido convidada porque já fazia cinquenta anos que se metera em uma torre sem sair uma só vez, de modo que toda a gente a julgava morta ou encantada. O rei mandou pôr na mesa mais um talher; infelizmente os talheres de ouro eram só sete, não sendo possível dar à fada velha um talher igual das outras. (PERRAULT, 2002, p. 52).

A fada mais jovem das sete convidadas, prevendo que algo ruim poderia acontecer com essa aparição e a zanga da fada velha, se esconde da festa. Terminando o banquete, cada fada começa a conceder um bom dom para a menina, menos a fada mais velha não

convidada, que lhe joga uma praga prevendo sua morte quando a princesa tocasse o dedo em um fuso. A fada mais jovem que estava escondida reverte o feitiço, trocando a morte por um sono de cem anos. Quando a profecia se concretiza, a fada mais jovem faz com que todos no castelo também adormeçam juntamente com a princesa, pois não seria bom que ela acordasse daqui a cem anos e visse tudo diferente, o que nos mostra outro elemento importante das fadas: o seu poder sobre o tempo, presente desde os contos celtas nas terras de *Tír na Nóg*.

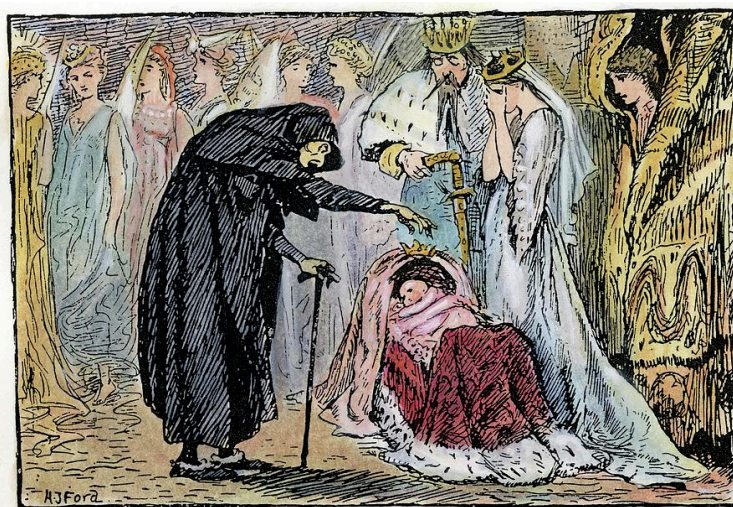


Figura 10: “Sleeping Beauty”, ilustração de Henry J. Ford (1891).

Temos em “A bela adormecida” novamente a dualidade da fada boa e da fada má, que pode conceder tanto o bem como o mal. Na ilustração acima, de Henry J. Ford, vemos a dualidade imagética francesa exposta por Camarani (2006). As fadas são representadas como jovens, e no caso dessa imagem, com aspecto angélico, e a fada que lança a maldição representada como a velha com a típica bengala de apoio. Na versão dos irmãos Grimm, são convidadas doze fadas, menos uma, pois os reis não tinham treze potes de ouro, e da mesma forma que em Perrault, a fada fica furiosa por não ter sido convidada. Na animação da Disney, as fadas se reduziram a três e a figura da fada má se tornou a bruxa/feiticeira Malévola, que também porta uma bengala, que pode ser entendida aqui como um desdobramento da varinha mágica.

Fica uma pertinente indagação em relação a este conto: os outros que são obrigados a adormecerem nessa narrativa acabam por conta do sono da princesa, recebendo um castigo? Escolheriam eles adormecer também por cem anos? É a dualidade na própria fada mais nova também, e uma visão de sociedade, onde os soberanos dormiam e faziam com que o povo também ficasse adormecido, ou seja, o povo era regido por suas vontades.

Outro conto de Perrault que também apresenta a figura da fada como madrinha é o conto “Pele de Asno”. Nele temos um rei e uma rainha que têm um feliz casamento, assim como é o seu reino, e uma filha cheia de virtudes, que também os deixam muito contentes. Um dia a rainha adoece e vem a falecer, deixando o rei em profunda tristeza. Antes de morrer, a rainha pede que ele só se case novamente se encontrar alguém que lhe supere as virtudes. Com o tempo, o rei passa a ver que só quem consegue superar as virtudes da mãe falecida é a própria filha, e toma a ideia disparatada de casar com a menina, que fica horrorizada com a loucura de seu próprio pai e vai ao encontro de sua madrinha pedir auxílio:

Com a alma transbordando de dor, ela foi à procura da sua madrinha. Esta morava longe, numa gruta solitária ricamente ornada de nácar e coral. Era uma fada admirável cuja arte ninguém igualava. (Não preciso dizer o que era uma fada naqueles tempos de antanho – isso com certeza sua ama contou para você desde os seus mais verdes anos). (PERRAULT, 2010, p. 35).

Em algumas traduções deste conto, como a feita pelo escritor Monteiro Lobato, a fada madrinha que a princesa procura é nomeada de “Fada Lilás”, um aspecto pertinente já que as demais fadas não são nomeadas nas narrativas, assim como muitas vezes os outros demais personagens não recebem um nome nos contos de fadas. De acordo com Propp: “O conto empresta muitas vezes as mesmas ações a personagens diferentes. É isso que nos permite estudar os contos a partir das funções dos personagens” (PROPP, 1983, p. 58). É como se esse anonimato correspondesse a uma antiga tradição oral, relacionada à contação de histórias. Mas, em versões recentes, cada vez mais é atribuído um nome aos personagens, como em versões da própria Disney. O nome fada Lilás fica

semelhante à Fada Azul de Pinóquio, correspondendo a alguma característica externa da fada.

A moça, desesperada, só teve uma ideia – correr a consultar a fada Lilás, sua madrinha. Para isso, partiu naquela mesma noite, num carrinho puxado por um carneiro, que conhecia todas as estradas. A fada queria muito à princesa e logo que a viu chegar foi dizendo que já sabia de tudo. (PERRAULT, 2002, p. 29).

A fada dá à menina uma sucessão de conselhos e não utiliza da magia no primeiro momento. Ela fala para a princesa que peça vestidos como o céu, o sol e a lua para o pai, acreditando que jamais conseguiriam fazer tais belos vestidos, mas o rei, tomado de amor e loucura, concede todos os vestidos, e por fim ela aconselha a princesa a pedir a pele do asno encantado, que dava riquezas ao rei e ao seu reino. Quando todas essas sucessões de pedidos não fracassam, a fada recorre à magia, entregando à princesa um baú para colocar todos os vestidos e sua própria varinha mágica, para que ela carregasse o baú por baixo da terra, sem que ninguém visse.

– Que tens, minha filha? Fica sabendo que foi ótimo isso. Envolve-te nessa pele e sai pelo mundo. Quem tudo sacrifica pela virtude é sempre recompensado pelos deuses. Vá. Eu farei que o que te pertence te acompanhe. E aqui está a minha vara de condão. Sempre que bateres com ela no chão, verás aparecer as coisas que te fazem serventia. (PERRAULT, 2002, p. 30).

Depois, entende-se que tudo se tratou de artifícios da fada para que a menina fugisse, encontrasse um príncipe e o encantasse com seus belos vestidos, apesar de sempre trajar para os outros a pele de asno, servindo de criada na corte do rei, pai do príncipe por qual se apaixonou. Tendo a jovem princesa se apaixonado, o pai comparece no dia do seu casamento tomado pela vergonha de ter se comportado tão mal e com tanta loucura.

Outro conto de Perrault com uma fada é “Riquet Topetudo”, e podemos ver aqui a predileção por elas, que segundo Darnton (1988) é recorrente nas narrativas francesas,

sendo as fadas e os ogros as figuras mágicas e inumanas que mais se apresentam nos contos franceses. Nele a fada exerce, assim como em “A bela adormecida”, aquela figura que dará um dom para uma criança:

Certa vez, uma rainha teve um filho tão feio e sem jeito, que por muito tempo todos duvidaram que fosse gente. Entretanto, uma fada, que havia estado presente no dia do seu nascimento, assegurava que, apesar daquele aspecto, ele seria muito querido por causa da sua grande inteligência, e ainda teria o dom de transmitir inteligência às pessoas que mais amasse. (PERRAULT, 2002, p. 45).

A mesma fada acompanha, um tempo depois, o nascimento em outro reino de duas meninas, a mais velha nasce muito bela, porém muito burra, e a fada lhe diz que ela poderá um dia tornar bela a criatura que ela virá a amar. A segunda filha nasce muito feia, porém a fada diz que ela será compensada com muita inteligência. Riquet apaixonou-se pela filha linda e burra, transmitindo-lhe a inteligência, e a princesa transmite-lhe a beleza. Neste conto percebemos novamente a fada como figura do destino na vida de um indivíduo, neste caso, de duas pessoas que irão de certa forma se completar, um motivo romântico.

Na maior parte dos contos de fadas de Perrault há uma característica em comum na figura das fadas, todas se apresentam como auxílio para jovens moças, mesmo representando certa dualidade entre o bem e o mal, são ambivalentes, talvez com exceção de “Cinderela”, onde parece que temos uma fada totalmente boa. Todas as figuras de fadas nessas narrativas representam a ideia temporal e da metamorfose, além de serem retratadas como fadas madrinhas, aquelas que intervêm diante da falta da família e/ou dos erros da mesma – uma maneira de educar a sociedade e os costumes familiares. E outra característica essencial: todas as fadas são representadas de forma misteriosa, não sabemos muito sobre elas, elas são aparições.

Assim, quando *fairy* era associada a outra palavra (usada como adjetivo), como varinha ou história ou madrinha, ou em Fada Rainha e Terra das Fadas, não significava (e ainda não significa) uma fada

bonitinha). Significa poderoso, mágico, pertencente à Terra-Fada ou proveniente desse mundo estranho. (TOLKIEN, 2015, p. 70).

Na tradução do conto “Rapunzel”, presente na coletânea *Contos maravilhosos infantis e domésticos* (2012) dos irmãos Grimm, a conhecida bruxa do jardim é uma fada: “Na casa dos fundos em que moravam havia uma pequena janela onde podiam ver o jardim de uma fada repleto de flores e de ervas de todos os tipos, mas ninguém podia ousar entrar ali” (GRIMM, 2012, p. 73). Tal dado representa a ambivalência entre a figura da fada e da bruxa que será melhor discutida neste trabalho no terceiro capítulo. No conto, os rapôncios da fada/bruxa despertam o desejo da mulher grávida, é como se fosse uma estratégia mágica das fadas, despertarem o desejo por algo. Quando a mulher se alimenta do vegetal, ela deseja mais dele, deseja alimentar-se somente dele, pois um alimento de fada, do outro mundo, seria aquele alimento encantado; ao provar dele, você entra em outro estado de desejo e de ser. Vimos em “Connla e a donzela encantada” a maçã entregue pela fada, que provocou o desejo pela alimentação somente dela.

Além de Perrault e dos irmãos Grimm, há muitos contos de fadas de autoria feminina pouco estudados e conhecidos. Na análise da mitologia céltica, mencionamos brevemente o conto “A flor da Islândia” de Marie Jeserich Timme, autora nórdica que se dedicou a contos maravilhosos, ou seja, em vários lugares tivemos também mulheres que se dedicaram a essas narrativas, e temos um significativo número de francesas. Na recente *Antologia de contos de fadas franceses de autoria feminina do século XVII* (2019), organizada por Marie-Hélène Catherine Torres, Aída Carla da Cunha e André Luís Leite de Menezes da Universidade Federal de Santa Catarina, percebemos que inúmeras mulheres da corte dedicaram-se aos contos de fadas. Em suas narrativas estão presentes seres do mundo mágico, motivos românticos entre seres diferentes, além de um ar de melancolia. Os contos de fadas reunidos nessa coletânea apresentam desfechos infelizes e uma visão dolorosa do amor, e um ponto pertinente que interessa a esse trabalho é a representação maléfica (embora ainda ambivalente) das fadas.

O conto “O príncipe roseiral”, escrito por Catherine Bernard, conta a história de uma rainha viúva que tem uma filha chamada Florinda, e um dia recebe a visita e a predestinação de uma fada representada de forma diminuta. A fada também é bastante

semelhante à descrição da Fada Rainha Mab, recontada em trecho da peça *Romeu e Julieta* (1960) de Shakespeare, que veremos ainda neste trabalho.

Um dia, quando todas as damas da Rainha estavam no quarto da Princesa, uma pequena Carruagem de marfim apareceu, puxada por seis borboletas, cujas asas eram pintadas em mil cores. Uma pessoa, cujo tamanho correspondia ao da Carruagem, e que suspeitava-se ser uma Fada, depois de ter feito várias voltas, jogou este bilhete:

Florinda nasceu repleta de magia
Mas sua dor deve ser infame
Se for para que um dia ame
O Amante que jamais veria. (BERNARD, 2019, p. 10)

Quando um príncipe de outro reino vê o retrato de Florinda, deseja vê-la de perto, e na estrada se depara com a mesma fada da predestinação da princesa que lhe diz: “– Onde vai, Príncipe infeliz? – ela lhe disse – Vai em direção a todos os infortúnios que quiseram que evitasse, mas não poderá escapar do seu destino” (BERNARD, 2019, p. 11). A fada transforma o príncipe em um roseiral em uma casa de campo, moradia essa na qual Florinda vai passar um tempo, depois de não ter arranjado um pretendente.

A jovem se apaixona pelo príncipe enfeitiçado, transformando-o novamente em humano, e exige que ele passe um tempo em uma tal “ilha da juventude” (essa que assemelha-se muita a terra da juventude da mitologia céltica), que é o lar das fadas. Se o príncipe fosse-lhe fiel mesmo estando nesse lugar encantado, ela casaria com ele. Ao chegar à ilha, o príncipe se encanta com a rainha das fadas, e acaba ficando em encantamento no lugar. Florinda morrendo de saudade lhe manda um bilhete para que ele retorne, e não averigua se ele lhe tinha sido infiel. Os dois casam-se, mas a predestinação da fada faz com que eles tenham um casamento infeliz, ainda mais quando a princesa fica, a saber, que o príncipe havia se encantado pela figura da rainha das fadas: “Finalmente perseguido por sua fúria, ele pediu às Fadas que o transformassem novamente em um roseiral, e elas o fizeram como um favor” (BERNARD, 2019, p. 16).

Nesta narrativa, a figura da fada não é a do ser ajudante e de auxílio, que virá em socorro de uma jovem; ela aparece para uma jovem que era bem cuidada pela mãe, e lhe

dá uma profecia terrível sobre seu destino, não somente a ela, mas ao príncipe que seria o destinado de seu amor. Ambos sofrem com essa presença da fada, mostrando a criatura como uma figura maléfica, ou ainda como uma criatura porta-voz de um destino que não domina, mas que precisa dar o recado. Ainda, Catherine Bernard faz uma crítica em sua narrativa sobre a impossibilidade de um lar feliz entre seres apaixonados, pois essas pessoas não seriam razoáveis quando mergulhadas em paixão.

Outro conto presente nesta antologia é “A fada Lubentina”, escrito por Catherine Durand. Esta narrativa conta a história de uma fada que vive em um mundo rodeado de prazeres e magia. Lubentina é livre e cheia de alegria. A mãe da fada consulta seus “livros sobre o destino” para saber o que estava reservado a Lubentina e chega à conclusão que ela viveria feliz se nunca se encontrasse com um estrangeiro, ou seja, nunca se encontrasse com um humano.

A fada é colocada em um castelo maravilhoso cheio de doçuras, para que nunca tivesse esse temido encontro e nunca pensasse no amor, que é tomado como um mal. Porém, um dia, a fada encontra em seus domínios do bosque dois jovens apaixonados e pensa: “‘Esses amantes’, disse ela para si mesma, ‘vêm espalhar, nesse condado, o veneno do amor? Nós aqui conhecemos somente as doçuras. Que eles saíam das minhas dependências” (DURAND, 2019, p. 35). Ao sair do esconderijo e ficar de frente aos jovens enamorados, a fada sente curiosidade pelo rapaz e acaba abrigando os jovens apaixonados em seu castelo. Este encontro só traz desventuras a todos, Lubentina apaixona-se pelo jovem, e torna a vida da moça um inferno. O encantamento provocado no príncipe pela fada com o tempo cessa, fazendo-o se arrepender pelas dores que infringiu em sua verdadeira amada. A fada, tomada por loucura, assassina a moça, e depois o príncipe, representando aqui um lado maléfico. Depois de tais atos, a fada vive infeliz por todos seus remorsos e por ter entrado na loucura do amor.

A narrativa “A tirania das fadas destruída”, de Louise de Bossigny Auneuil, evidencia um mundo que é controlado por fadas, que sempre sequestram pessoas humanas: “O poder das fadas chegara a tal ponto que as pessoas mais importantes do mundo temiam desagradá-las. Esse maldito bando de fadas, do qual não se conhece a origem, se tornava temível pelos castigos que elas impunham a quem ousava desobedecê-las” (AUNEUIL, 2019, p. 101). Na história, as fadas sequestram a jovem

Philonice com o intuito de casá-la com um dos seus reis. A moça fica em um lugar encantador, e com o tempo vai vendo os encantamentos e outras pessoas que vivem sob outras formas no local, infelizes e castigadas pelas fadas. É, portanto, outro conto que trabalha com o lado maléfico das fadas e com a infelicidade.

Nesta antologia também estão presentes contos como “Persinette”, uma versão do conto Rapunzel, cujo jardim também pertence a uma fada, e “Finette Cendron”, uma versão de Cinderela com uma mistura de “Hansel e Gretel”. Nessa narrativa, a jovem Finette, quando sabe que seus pais pretendem abandoná-la junto com as irmãs na floresta, resolve pedir ajuda à fada Merluche, que lhe envia um cavalo mágico para que ela possa ir até sua caverna.

A antologia é um pertinente material para analisar alguns contos de autoria feminina, e como as fadas são apresentadas nessas histórias, envolvidas com o destino e com representações maléficas. Podemos analisar os contos de fadas de autoria feminina como contos artísticos, que, de acordo com Karin Volobuef (2013), são aqueles que representam um trabalho de crítica, com a configuração de outras imagens dos contos folclóricos, e com mais requintes da escrita.

O dinamarquês Hans Christian Andersen também foi responsável pela criação de muitas representações de fadas nas suas histórias. Andersen criou originalmente seus contos, muitas vezes inspirados por narrativas folclóricas, mitos, cantos, poesias, pelo teatro, como em sua própria vida pessoal e das pessoas que conhecia. Sua escrita poética, sua forma de tratar temas por óticas diferentes, encantou e encanta leitores até hoje. Nos contos de fadas de Andersen, pequenas coisas, objetos, lugares, personagens e fatos se tornam grandes pela elaboração mágica e poética.

De acordo com Nelly Novaes Coelho, no livro *O conto de fadas* (1998), Andersen criou contos inspirados na literatura popular nórdica, sendo sua obra uma constante mistura do maravilhoso feérico com o espírito romântico que surgia em sua época. O autor nasceu em 1805, vindo a falecer em 1872, como especificado na apresentação do livro *Histórias maravilhosas de Andersen*:

Entre 1835 e 1872 Andersen produziu 156 *eventyr* (palavra dinamarquesa para ‘contos maravilhosos’). Sua primeira coletânea era sem ilustrações, mas o sucesso das histórias em pouco tempo levou ao lançamento de edições ilustradas (ASH; HIGTON, 2012, p. 8).

Coelho (2011) evidencia que Andersen juntou em sua obra o pensamento mágico com o pensamento racionalista. Oriundo de uma família pobre, Andersen traz profundas imagens sociais em suas narrativas:

A vida de Hans Christian Andersen (tal como registrada por ele e por inúmeros biógrafos) mais parece um conto de fadas do que uma vida real. Nasceu pobre, ficou órfão e desvalido, mas as “fadas do destino” o transformaram em escritor mundialmente querido, traduzido para todas as línguas; acolhido com carinho nos castelos da aristocracia; recebido com honras por Frederico VI, rei da Dinamarca, e pela Rainha Vitória, da Inglaterra. Na verdade, ele nascera com o dom de transformar a vida, a condição humana, em Literatura (COELHO, 2011, p. 8).

Seus contos de fadas tocam em muitos temas delicados, eles apresentam através do maravilhoso, uma visão da realidade social, como no caso do conto “A menina dos fósforos”, que representa a realidade que crianças pobres viviam na fria Dinamarca. Andersen pode ser considerado “como uma das vozes mais puras do espírito do ‘simples’. Não do rudimentar e do tosco, mas do singelo, do ingênuo que vive mais pelas emoções do coração do que pela argúcia do intelecto” (COELHO, 2011, p. 13). E agora vamos analisar algumas fadas presentes em suas histórias.

No conto “As galochas da felicidade”, presente no livro *Contos de Hans Christian Andersen* (2011), da editora Paulinas, temos uma fada da felicidade e uma fada do desgosto. A fada da felicidade deixa um par de galochas para que quem as calçasse realizasse seus desejos e fosse feliz, porém a fada do desgosto desacredita que isso irá acontecer. As galochas passam por uma sucessão de pessoas que, ao verem seus desejos realizados, não ficam contentes com eles. Andersen explora neste conto a felicidade que nunca se concretiza, o caráter duvidoso de nossos desejos, pois não os conhecemos de todo; muitas vezes apenas os imaginamos, temos uma ideia do que aconteceria e como seria se aquele desejo fosse realizado; além da dualidade das fadas, uma

correspondendo a uma característica boa que é a felicidade, e outra ruim, a fada do desgosto.

Na narrativa “A última pérola”, temos o nascimento de uma criança acompanhada de fadas que estão a lhe dar dons, como em “A bela adormecida”:

Sobre o filho, junto ao peito da mãe estendia como que uma rede de estrelas cintilantes, tão rica! Cada uma delas era uma pérola de boa fortuna. As boas fadas da vida tinham todas trazido suas dádivas ao recém-nascido. Aqui cintilavam saúde, riqueza, felicidade, amor, em suma, tudo o que os seres humanos podem desejar na terra. (ANDERSEN, 2011, p. 336).

Apenas uma fada ainda não tinha comparecido, e o anjo da criança que acompanhava a entrega dos dons disse que só com a última pérola a grinalda de dons estaria completa, e que um dia essa fada iria chegar. Eles vão a sua busca, pois essa fada não tem morada certa, e sempre vai aparecendo nos lugares. Essa fada é a fada da Dor, a última pérola que precisa ser entregue e que cai de sua lágrima. Neste conto percebemos novamente que apesar de todas as felicidades entregues, a dor sempre virá, e mostra fadas um tanto angélicas, principalmente com a presença do anjo, evidenciando a visão religiosa de Andersen, e a importância em conjunto tanto da alegria, como da dor.

A associação de fadas com anjos está ligada à noção de seres ajudantes, de criaturas de outro lugar auxiliando algo divino e supremo. O anjo é um ser do imaginário espiritual, um ser de guarda e proteção, como também portador de mensagens divinas, como o anjo Gabriel, anunciando a gravidez de Maria. Segundo Bachelard (2001), todo ser alado é angelizado, e uma das formas imagéticas das fadas é a criatura alada, com asas transparentes, de libélulas e de borboletas. Os anjos também tem o poder de metamorfose, tal como as fadas, podem se apresentar de diversas maneiras:

Na mítica cristã, talvez seja o anjo a figura mais conhecida e mais plausível da manifestação do sobrenatural (Divino) entre os homens, dado seu caráter proteiforme, que o torna capaz de assumir a feição de

uma criança, um velho, um homem, uma mulher, sem, contudo, perder o halo sagrado e miraculoso. (FREITAS e SOUZA, 2013, p. 160).

As fadas também foram retratadas como fadas diminutas em alguns contos de fadas, fadinhas pequenas, representadas com asas e varinhas, algumas vezes um tanto diabretes, como no conto de Jamie Freel, visto aqui no tópico anterior. Essas fadas diminutas ganharam uma força imagética que se concretizou de fato com os livros modernos para as crianças e a história de *Peter Pan*, que veremos no próximo capítulo.

Um dos contos de Andersen, importante para a nossa análise sobre as fadas, é “Polegarzinha”. Usaremos aqui a versão recontada por Fernanda Lopes de Almeida (escritora do livro *A fada que tinha ideias*, que também analisaremos neste trabalho), e ilustrado por Lisbeth Zweger. Nessa narrativa, temos uma mulher que não consegue ter um filho; ela procura então ajuda de uma feiticeira, que retira de sua caixa de segredos um grão de cevada mágico, e pede que a mulher o plante em um pote e espere. Desse grão nasce uma flor parecida com uma tulipa e de dentro dela nasce uma menina não maior que um dedo polegar. Elas vivem felizes até Polegarzinha ser raptada por uma sapa que se encanta com a menina e a leva na intenção de ser esposa do seu filho. Uma sucessão de encrencas acontece com Polegarzinha: ela é salva da sapa e do seu filho pelos peixinhos, e uma borboleta carrega seu barquinho para longe deles, mas a menina novamente é raptada por um besouro que também se encanta por sua aparência. As besouras amigas do besouro começam com o tempo a denegrir a imagem de Polegarzinha, por não se parecer com elas; assim o besouro, que não aguentou mais a situação, levou Polegarzinha para uma margarida, deixando-a por lá. Acreditando ter sido expulsa por ser horrorosa, a menina chora e passa a viver por um tempo sozinha, até a chegada do inverno, onde é acolhida por uma velha Rata.

Os dissabores de Polegarzinha não terminam com essa acolhida: a velha Rata com o tempo começa a insistir que a menina deve se casar com o Toupeira, por ser um senhor distinto e por possuir um “magnífico casaco de veludo”. No dia da visita desse senhor, ele comenta sobre um pássaro que está morto na estrada; a menina vai até o pássaro que não estava realmente morto e o ajuda, tendo a eterna gratidão da criatura que quer ajudar a pobre Polegarzinha, porém a menina não aceita ir embora com o pássaro, pois não queria decepcionar a velha Rata.

Com o término do inverno, e vendo que não escaparia do terrível casamento, o pássaro retorna e dessa vez Polegarzinha vai embora com ele. Ao ser deixada em uma flor, ela conhece um ser pequenino como ela:

No centro da flor estava pousado um gracioso jovem, mais ou menos do tamanho de Polegarzinha. Transparente como se fosse de vidro, tinha asas de borboleta e, na cabeça, usava uma coroa de ouro. Era um gênio das flores. Em cada flor morava um desses seres pequeninos, homens e mulheres, e aquele era o Rei deles. (ANDERSEN, 2006, p. 25).

Polegarzinha fica maravilhada com esse encontro, e sente uma alegria imensa por encontrar alguém parecido com ela em tamanho e em forma. Ela se casa com ele, e ganha um par de asas brancas para poder voar entre as flores e reinar com o Rei. Temos aqui o encontro de uma fada sem asas novamente com os seus: Polegarzinha passa por uma série de infortúnios por estar entre seres tão diferentes de si mesma, que não entendem sua forma, nem humana e nem animal – sua própria “mãe” lhe era diferente e estranha. Tema semelhante é encontrado no conto “O patinho feio”, em que a felicidade chega quando encontramos o lugar e as pessoas a que/quem pertencemos, quando encontramos a essência de nosso ser.



Figura 11: Polegarzinha e o Rei das Fadas. Ilustração de Lisbeth Zwerger (2006).

Quando Polegarzinha se encontrou com o reino das fadas, suas asas lhe foram restituídas, e vemos que ela foi carregada de lá para cá pela falta delas, assim compreendemos o caminho de Polegarzinha para retornar ao seu devido lar e lugar. Podemos ler esse conto de Andersen como uma representação de fadas diminutas, seres que se escondem entre as flores, apresentando esse traço tão conhecido nas imagens das fadas.

Temas semelhantes do mundo diminuto entre as flores estão presentes em outros contos de Andersen, como “As flores da pequena Ida”, “O elfo da rosa” e “O monte élfico”. Segundo Tolkien (2013) “‘essa miudeza de flores-e-borboletas’ seria um produto de racionalização que transformou a terra das fadas e a invisibilidade em um local frágil ‘que podia se esconder numa primula ou encolher-se atrás de uma folha de capim’”. (p.6). De fato, Tolkien tenta defender a magia e a grandeza da terra das fadas e dos elfos, porém seus próprios livros mais famosos como *O Hobbit* e *O senhor dos anéis* usam de um ser diminuto para salvar uma terra grandiosa; sendo assim, diminuta ou do tamanho de um ser humano, as fadas e os seres mágicos são seres misteriosos que se envolvem em grandes caminhos.

Histórias que apresentam fadas que se escondem em flores ganharam uma grande força de representação na literatura infantil, encantando jovens leitores, e principalmente chamando a atenção de crianças que veem magia nas pequenas coisas, em seu próprio mundo pequenino. De acordo com Gaston Bachelard (1990), a minuciosidade que as fadas apresentam em sua forma diminuta faz com que voltemos ao nosso centro, assim encontraremos nesse lugar o verdadeiro repouso e retiro.

As fadas tornam-se assim atividades oníricas extraordinárias. E ao nos conduzirem ao nível das ações minuciosas, elas nos transportam ao centro da vontade inteligente e paciente. É por isso que os devaneios liliputianos são tão tônicos, tão benéficos. São a antítese dos devaneios de evasão que partem a alma. (p. 15).

No livro *A poética do espaço* (1988), Bachelard discorre sobre as formas de miniatura. O filósofo salienta que a miniatura literária, ou seja, as imagens literárias que representam uma inversão das imagens de grandeza ativam valores profundos. Para evidenciar seu pensamento, o teórico levanta reflexões acerca da botânica e da miniatura das flores: “A lupa do botânico é a infância redescoberta. Ela devolve ao botânico o olhar engrandecedor da criança. Com ela o botânico entra no jardim” (BACHELARD, 1988, p. 163). A criança teria então, um olhar mais perspicaz para as formas em miniatura, e é no mundo vegetal que se encontra a força dos elementos pequenos, as forças miniaturizadas. Os poetas encontram nos jardins do minúsculo o germe das coisas, portanto, as fadas em miniatura são esses seres que acabam tornando-se mais próximos das crianças e dos mistérios da natureza, afinal nos cantos escondidos de um jardim, há sempre forças vivas que trabalham: “para um ouvido que sonha! As palavras, as palavras são conchas de clamores. Na miniatura de uma única palavra, como há histórias!” (BACHELARD, 1988, p. 184). As fadas diminutas habitam assim tantas histórias.

Embora não pertencente ao mundo dos contos de fadas e da literatura infantil, William Shakespeare popularizou a imagem das fadas diminutas, especialmente com a peça *Sonho de uma noite de verão* de 1600, onde temos a figura da fada Titânia. Embora não esteja evidente no texto sobre os tamanhos dos seres mágicos que aparecem, em uma busca por imagens de ilustrações que estiveram em várias edições dessa obra de Shakespeare, encontramos pinturas de seres diminutos que se escondem em flores e plantas, tal como vemos na imagem abaixo ilustrada por John Gilbert.

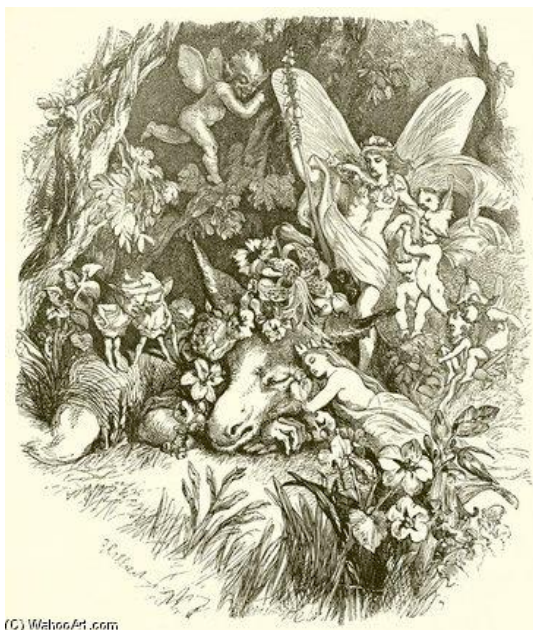


Figura 12: *A Midsummer Night's Dream* – John Gilbert (1890).

Na peça, a fada Titânia é descrita como a Rainha das Fadas, e ela mesma de certa forma descreve alguns de seus aspectos através dos seguintes versos:

– Não ponhas noutra parte o coração,
No bosque ficarás, queiras ou não.
Um espírito eu sou, de voz sincera,
Verão perene em meu país impera. (SHAKESPEARE, 1973, p. 50)

Na peça de Shakespeare, os mundos das fadas e dos humanos estão ligados, já que as fadas e os outros seres se encontram no bosque humano, porém os humanos não as veem, mas podem ser enfeitados por seus artifícios. Aqui temos características importantes do imaginário das fadas, como seres que pregam peças e enfeitam os humanos, a invisibilidade, o estado de ser em outra matéria e o poder da imaginação:

Teseu – mais estranha
Do que veraz, decerto. É-me impossível
Acreditar em fábulas antigas
E em histórias de fadas. Os amantes
E os loucos são de cérebro quente,
Neles a fantasia é tão criadora,

Que enxergam o que o frio entendimento
Jamais pode entender. O namorado,
O lunático e o poeta são compostos
Só de imaginação (SHAKESPEARE, 1973, p. 79-89).

A peça também mostra a dúvida e a ambiguidade das fadas serem criaturas reais ou ainda apenas produtos da imaginação:

Puck – Se vos causamos enfado
Por sermos sombra, azado
Plano sugiro: é pensar
Que estivestes a sonhar,
Foi tudo mera visão
No correr desta sessão (p. 92).

Novamente temos aqui, tal como nos contos clássicos, as possibilidades imaginárias e da visão penetrante, e das fadas serem seres de outra materialidade, próxima à espiritual presente nas crenças populares: “Pode-se dizer que são como a natureza que apresenta múltiplas faces” (GUZMÁN, 2016, p. 20). A obra Shakespeariana é, segundo Italo Calvino (1990), um exemplo do elemento de leveza, pois segundo o teórico, a Renascença Shakespeariana conhece influxos etéreos que conectam o macrocosmo e microcosmo. Essas presenças não humanas refletem, para Calvino, um mundo outro, através da representação desses seres feitos de outra matéria.

Na obra *Romeu e Julieta* (1960) também temos a menção a uma fada, a Rainha Mab, criatura feita dessa outra matéria espiritual. Ela é representada como um ser microscópico que entra em um indivíduo, a fim de lhe provocar confusões. Em diálogo de Romeu com o personagem Mercúcio, este a descreve da seguinte forma:

Vejo que a Rainha Mab vos visitou. Entre as fadas ela é a parteira, e aparece, pequenina como a ágata do anel índice de um senador, carregada por pequenos átomos que entram pelo nariz dos homens adormecidos. Os raios das rodas do seu carro são feitos de longas pernas de aranha, a cobertura, das asas dum louva-a-deus; as rédeas de finos fios duma chicote do osso de um grilo, e o rebenque de uma película. O cocheiro é um mosquitinho vestido de cinza, menor que a metade dum bichinho redondo tirado com uma agulha do dedo preguiçoso duma criada. Seu carro é uma casca de avelã, cavada pelo

esquilo carpinteiro ou por um velho caruncho, de tempos imemoriais, fazedor dos carros das fadas. (SHAKESPEARE, 1960, p. 41).

Mercúcio relata que essa fada folclórica galopa de noite em noite pelos cérebros dos amantes, fazendo-os sonhar com amor e outros sentimentos, acordá-los, além de trazer desgraças. Rainha Mab é uma criatura como o vento, tal como continua a descrever o personagem, que logo é interrompido:

ROMEU – Chega, chega, Mercúcio, chega! Estais a falar-nos à toa.

MERCÚCIO – Certo, eu falo de sonhos, filhos dum cérebro ocioso, produto de vãs fantasias, de substância tão leve como o ar, mais inconstante que o vento, que acaricia o seio gelado do norte e, zangado, muda de repente a direção do sôpro, virando para o sul a destilar orvalho.

BENVÓLIO – Ésse vento de que falais, afasta-nos de nós mesmos. A ceia está a findar, e chegaremos tarde. (SHAKESPEARE, 1960, p. 42).

Portanto, a presença na obra de Shakespeare destas criaturas situa-se em outra ordem, que embora não seja vista pelos seres humanos, provoca-lhes sentimentos e sensações que mexem com o seu estado, e de certa forma com o destino. Como Benvólio fala, a presença desses assuntos imaginários e de criaturas imaginárias afasta o ser humano dele mesmo.

Como nos mostra as ilustrações de John Gilbert, que vimos logo acima para *Sonho de uma noite de verão*, as fadas são representadas com adornos florais: “Desde Shakespeare, os elfos são já impensáveis sem seus adornos florais”. (GUZMÁN, 2016, p. 164). Outras pinturas e ilustrações remetem a associação das fadas na obra de Shakespeare com vestimentas e adereços florais.

John Anster Fitzgerald ilustrou muitas imagens do mundo maravilhoso e encantado, associando os sonhos à interferência de outros seres fantásticos, da mesma forma como a Rainha Mab descrita em *Romeu e Julieta*. O pintor inglês da era vitoriana chegou a ser chamado de “Fairy Fitzgerald” por ilustrar muitas imagens de fadas. O pintor chegou a retratar uma série de fadas natalinas para a *Illustrated London News*.

Entre suas pinturas, temos a representação também com adereços florais de Titânia e o mundo das fadas de Skakespeare em elementos vegetais:



Figura 13: *The Marriage of Oberon and Titania*. John Anster Fitzgerald (1865).

Tolkien ainda salienta que a fada diminuta é um produto de uma fantasia literária mais moderna, e isso envolve tanto a literatura como a crença, afinal episódios de visões de fadas e outros seres diminutos no jardim se tornou um caso recorrente nas histórias populares irlandesas, inglesas e escocesas. Muitas pessoas alegavam ver fadas ou os chamados círculos de fadas. Segundo Béatrice Bottet (2008), as fadas costumavam dançar à luz da lua para se regenerarem, e para ter um maior contato com a terra e a natureza, e nessas danças deixavam um círculo, que no dia seguinte podiam ser vistos com marcas na grama; estes círculos demonstravam a passagem de fadas e elfos.

Em *Peter Pan em Kensington Gardens* (2011), o escritor J.M.Barrie, no capítulo “IV: Portões fechados”, escreve sobre várias características e costumes das fadas, suas casas e suas festas. O autor discorre que uma das atividades preferidas das fadas é a dança, os bailes em círculos, que podem ser vistos uma semana depois, e que tais

círculos são feitos pelas valsas e mil voltas que as fadas dão naquele pedaço de grama. O autor ainda discorre que estar dançando é o motivo de genuína alegria das fadas.



Figura 14: *A Fairy Gathering*. George Cruikshank (1865). Representação de um círculo de fadas.

Talvez o caso mais famoso e que ganhou maior proporção de visualização de fadas e seres mágicos tenha sido o caso das fadas de Cottingley, em que as primas Elsie Wright e Frances Griffiths fizeram fotos com fadas no condado onde moravam. As fotos se tornaram conhecidas na Inglaterra, até pela qualidade que possuíam, já que haviam sido feitas por duas meninas. O próprio autor de Sherlock Holmes, Arthur Conan Doyle, era seguidor de crenças de seres elementares e acreditou nas fotos, alegando que se tratava de fadas diminutas verdadeiras, e vários testes haviam sido feitos com as fotos comprovando sua autenticidade. No prefácio do livro *Fotos de fadas: as fotografias de Cottingley* (1993), de Edward. L. Gardiner, Doyle professa que a crença na existência em seres elementares poderia levar o ser humano a um maior desenvolvimento:

Mas a qualquer coisa que amplie o horizonte mental do homem e prove a ele que a matéria, como nós a conhecemos, de fato, não constitui o limite do nosso Universo, deve produzir bons efeitos no

sentido de destruir o materialismo e conduzir o pensamento humano a um nível mais espiritual e mais amplo. (DOYLE, 1993, p. 9)

Muitos anos depois as meninas admitiram que tudo não havia passado de uma brincadeira; que os fios que seguravam as imagens de fadas, recortadas de antigos livros infantis, eram até bem visíveis nas fotografias; que elas não entendiam na época como tantas pessoas tinham acreditado nas imagens, e nem puderem negar a história já que a crença tinha se disseminado fortemente e não queriam desacreditar as pessoas. Porém, em algumas versões, elas comentam que as primeiras fotos que fizeram foram de fadas verdadeiras, e que as outras foram falsas devido ao pedido das pessoas por mais fotografias. Este fato só mostra o quanto que as fadas, tanto na forma literária ou na crença, encantam e deixam mistérios em todos aqueles que gostam de ler sobre e acreditam que elas possam existir, pois se tornaram uma grande força do imaginário.



Figura 15: Frances e as Fadas – Fotografia de 1917 – Domínio Público.

Apesar da ideia de uma possível “falsificação” que a história das fadas de Contingley possa parecer emanar, ela mostra a força do imaginário, da qual nos evidenciou Blanchot em *O livro por vir*. Essa força da literatura, esse limite do humano e do inumano, e do encanto que esses cantos vindos de outro lugar exercem nos ouvidos

dos homens. As fadas representam algo de indomável, o imaginário acerca de suas terras, tal como salienta Calvino (2010), é um mundo irredutivelmente outro, está nos limites do humano, e, por conseguinte, essa característica de difícil ordenação e apreensão que o mundo das fadas representa é como se fosse a imagem por excelência do imaginário literário do qual fala Blanchot (2005), que busca por uma origem da força da literatura, essa força que parece habitar outras paragens e se move pela transformação:

a narrativa tem, para progredir, aquele *outro* tempo, aquela outra navegação que é a passagem do canto real ao canto imaginário, aquele movimento que faz com que o canto real se torne, pouco a pouco, embora imediatamente (e este “pouco a pouco, embora imediatamente” é o próprio tempo da metamorfose), imaginário, canto enigmático, que está sempre a distância e que designa essa distância como um espaço a ser percorrido, e o lugar aonde ele conduz como o ponto onde o cantar deixará de ser um logro. (p. 11).

Os contos de fadas, tal como nos colocou Clarissa Pinkola Éstes, são “como vidros de lanternas mágicas que registram o *Zeitgeist*, o espírito do tempo” (2005, p. 13). Esse tempo outro, onde as fadas figuram, fala de potências mágicas que alimentaram diversas outras histórias. Os contos de fadas abrigam-se nesse outro espírito temporal; como vimos, é um tempo mítico, um tempo impreciso do era uma vez e do felizes para sempre. Em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, Umberto Eco (2009) afirma que o que faz as pessoas contarem histórias ao longo do tempo é essa vontade de encontrar um caminho no meio do tumulto da experiência humana; assim, apesar dessa não temporalidade, os contos narram um caminho de iniciação: “Essa voz que nos fala de ligações temporais talvez queira nos fazer perder nossa noção de tempo, mas também estimula a reconstituir a sequência exata dos acontecimentos” (ECO, 2009, p. 45). Este “era uma vez” atemporal ajuda a nos relacionarmos com nosso próprio tempo.

Ainda segundo Eco (2009): “Quando se põem a migrar de um texto para o outro, as personagens ficcionais já adquiriram cidadania do mundo real e se libertaram da história que as criou” (p. 132). Dessa forma vemos o caminho das fadas, como uma

personagem de muitas narrativas, que como lá na história “A tirania das fadas destruída”, de Louise de Bossigny Auneuil, elas estão no lugar, e não se sabe a origem. As fadas habitam diferentes histórias e vão continuar a habitar, transitam entre elas, livres para continuarem seu trajeto.

Os símbolos e os personagens de contos de fadas estão presentes fortemente na literatura infantil de todos os tempos, trazendo outras fadas e formas para o imaginário que sempre se refaz. A terra das fadas sempre vai mostrar um tempo e um espaço que são outros, uma passagem literária que será necessária realizar para encontrar um mundo suspenso e impalpável: “No ‘era uma vez’ não há indício de nexos casuais nem, propriamente, temporais: os acontecimentos acontecem, as horas vêm e se desvendam, confiando seu dom, a graça imotivada” (MANGANELLI, 2002, p. 18). O “era uma vez” encontra-se nesse tempo longínquo e incerto cuja passagem se alcança por outras vias.

Estranhas, jovens, belas, velhas, em parte animais, invisíveis, ou com varinhas mágicas, com asas e diminutas; as fadas na mitologia, nos contos populares e nos contos de fadas clássicos, assim como nas crenças mágicas mais modernas, representam, como vimos, o poder do destino. Depois desse primeiro percurso, passamos agora ao próximo capítulo para continuar com as fadas em outras narrativas, modernas, da literatura infantil. Temos o intuito de analisar como foi se configurando essa personagem, como foi se construindo sua imagem, e se ela de certa forma passou a um papel de protagonismo ou se ainda exerce fortemente o papel de auxílio do destino nesses outros livros, ou seja, nessas outras histórias mágicas.

CAPÍTULO 2 - A REPRESENTAÇÃO DA PERSONAGEM FADA NA LITERATURA INFANTIL



Figura 16: *The fairies have their tiff with the birds*. Ilustração de Arthur Rackham (1906).

Vimos que as fadas habitaram vários mitos, contos maravilhosos de matriz celta e os contos de fadas, conhecidos desde a infância por muitos de nós. Essas histórias antigas eram apreciadas por diversas idades, os adultos as contavam e as admiravam, portanto, fadas e outras criaturas mágicas nunca pertenceram estritamente ao universo infantil. Com o tempo, entretanto, esses contos e histórias foram sendo mais apreciados pelas crianças do que pelos adultos e assim mais dedicados a elas.

Tolkien, em seu ensaio “Sobre os contos de fadas” (2013), usa uma metáfora sobre os cômodos de uma casa para exemplificar essa passagem dos contos de fadas para a literatura infantil. Antes a criança vivia em espaços comuns aos adultos; porém, ao surgir uma preocupação com a criança e com a sua infância, como aponta também o estudioso medievalista Philippe Ariès em seu livro *A história social da criança e da família* (1960), os espaços destinados à criança foram sendo mais cuidados e separados dos adultos. Da mesma forma, a infância foi sendo pensada diferente do período adulto, como um estágio diverso, que pedia uma visão mais atenta e singular, portanto surge também uma preocupação com a leitura destinada para elas.

Tolkien também afirma que alguns livros, como os de contos de fadas, logo foram colocados e “esquecidos” nos quartos infantis, ou seja, o que começou a ser menos interessante para os adultos se tornou de grande interesse para as crianças, e a partir daí iniciou-se um trabalho de criação de histórias usando esses elementos para o universo infantil, assim como adaptações dos contos de fadas do público adulto.

Toda essa passagem dos contos de fadas à literatura infantil é complexa e envolve diversos elementos. Temas foram sendo transformados e suavizados para a nova visão em relação à criança e para o novo conceito de infância que estava se construindo. As figuras e os personagens foram ganhando uma nova roupagem com esse caminho, tendo alguns pontos mantidos e outros modificados, e todas essas mudanças foram acontecendo gradualmente.

De fato, os contos de fadas tornaram-se grande inspiração para conteúdos e personagens nos livros infantis modernos. De acordo com Walter Benjamin (2009), em seu ensaio “Sobre livros infantis velhos e esquecidos”, “o conto maravilhoso e a canção – a certa distância também o livro folclórico e a fábula representam igualmente variadas fontes para o conteúdo textual dos livros infantis” (p. 57). Dessa forma, podemos dizer que se até hoje vemos versões variadas de contos de fadas clássicos, personagens conhecidos em diversas estruturas narrativas para as crianças, é devido a essa passagem e herança do maravilhoso e do mágico que habitam essas histórias e que agradam tanto os pequenos leitores.

Benjamin ainda salienta que as crianças adoram observar o trabalho de atuação sobre as coisas: “Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam da construção, do trabalho no jardim ou na marcenaria, da atividade do alfaiate ou onde quer que seja” (2009, p. 57). Segundo o filósofo, o conto maravilhoso possui esses vestígios que interessam às crianças, pois os contos populares apresentam “resíduos do processo de constituição e decadência da saga” (p. 58). Os livros para a criança, portanto, se fazem dentre muitas formas, e uma delas é esse constante revisitar das narrativas míticas, populares e clássicas.

No livro *Traço e prosa: entrevistas com ilustradores de livros infantis* (2012), organizado por Rona Hanning, Odilon Moraes e Maurício Paraguassu, o ilustrador e

escritor brasileiro de livros infantis Ricardo Azevedo, ao ser indagado por que estudou letras de samba em seu doutorado, declara: “Creio que quem escreve para crianças mexe com o discurso popular. Vejo a chamada literatura infantil muito mais como uma literatura popular do que propriamente infantil. Os contos de encantamento são a prova disso” (p. 100). O mesmo escritor no seu mestrado ainda se dedicou a estudar a influência de personagens do folclore popular nas narrativas infantis, resultando em sua dissertação *Como o ar não tem cor se o céu é azul?* (1997). Os contos populares são importantes para compreender e analisar a literatura infantil, já que hoje a mesma abarca muitos desses contos.

O teórico de literatura infantil Peter Hunt, em seu livro *Crítica, teoria e literatura infantil* (2010), discorre sobre a literatura para crianças de forma pertinente para apresentar sua constituição e futuros caminhos dentro da pesquisa acadêmica, atentando sempre para a sua amplitude, sendo um gênero que abarca quase todos os outros gêneros literários: “A literatura infantil é diferente, mas não menos que as outras. Suas características singulares exigem uma poética singular” (p. 37), ou seja, o olhar para a literatura infantil deve ser outro, voltado às suas peculiaridades.

Hunt comenta que os livros infantis podem contribuir de forma valiosa para a história social, literária e bibliográfica, eles se expandem de uma ideia de utilitarismo voltado para fins apenas educacionais, além do que “estão entre os textos mais interessantes e experimentais no uso de técnicas de multimídias, combinando palavras, imagem, forma e som” (2010, p. 43). Podemos visualizar a literatura infantil sob um prisma de diversidade; uma definição única para a literatura infantil é difícil e nem deve ser buscada. Tal como as fadas, a literatura infantil está envolvida por múltiplas formas e metamorfoses, e isso também se deve ao fato de as crianças usarem a linguagem de forma diferente dos adultos, através de uma exploração mais lúdica.

Outro ponto importante que Hunt (2010) salienta é o conceito de infância, que é movente, assim como todos os outros conceitos que sempre estão se modificando. Este dado precisa ser considerado ao estudarmos a história de livros para a criança: “a infância não é hoje (se é que alguma vez foi) um conceito estável. Por conseguinte, não se pode esperar que a literatura definida por ela seja estável” (p. 94). Algumas narrativas que foram feitas para o leitor adulto acabaram agradando às crianças, como é o caso do

livro *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, publicado em 1726. Uma característica desse livro, que chamou a atenção do público infantil, é o fato dele apresentar em suas páginas personagens minúsculos e gigantes, confirmando um gosto peculiar da criança por tudo que tem formas diversas da humana e de diferentes tamanhos.

Hunt (2010) também ressalta em seu estudo o gosto que a criança nutre por histórias que apresentam um desfecho, ou a sensação de desfecho, característica que propicia um conforto. E nesse detalhe temos outra profunda ligação entre os contos de fadas e sua herança na literatura infantil. Os contos clássicos em sua grande maioria propiciam o final, ou o desfecho derradeiro com o famoso “e viveram felizes para sempre”, e essa sensação de “justiça” depois de um personagem ter sofrido é importante para a criança. Isso não significa que todos os livros são e precisam ser doces com finais felizes, segundo Hunt eles devem ampliar a mente da criança leitora, e o desfecho precisa, além de ser um fim, se apresentar como uma abertura para novos caminhos de leitura e novas percepções de mundo.

Italo Calvino (1990) discorre sobre a “rapidez” em *Seis propostas para o próximo milênio*, como um elemento importante da narrativa, e faz a ligação dessa proposta com a infância, que gosta de histórias que possuem certo ritmo e repetições, outra herança que os contos populares deixaram presente na tessitura de novas histórias para o universo infantil:

O prazer infantil de ouvir histórias reside igualmente na espera dessas repetições: situações, frases, fórmulas. Assim como nas poesias e nas canções, as rimas escondem o ritmo, nas narrativas em prosa há acontecimentos que rimam entre si. (CALVINO, 1990, p. 49).

Na atualidade, vemos livros infantis que se encontram em uma linha que podemos chamar de mais “tradicional”, propiciando uma construção narrativa mais linear com desfecho, porém vemos também livros com uma estrutura diferente, com narrativas mais circulares, acumulativas, de temporalidade incerta. Se refletirmos bem sobre o próprio “era uma vez”, veremos que ele se localiza em um tempo incerto, os

personagens são misteriosos, portanto a sensação de desfecho não precisa propiciar uma história estática.

Muitas das possibilidades narrativas para as crianças se devem aos livros ilustrados. De acordo com Linden (2011), em *Para ler o livro ilustrado*, a ilustração funciona como um meio de suplementar a história:

Ler um livro ilustrado é também apreciar o uso de um formato, de enquadramentos, de relação entre capa e guardas com seu conteúdo, é também associar representações, optar por uma ordem de leitura no espaço da página, afinar a poesia do texto com a poesia da imagem, apreciar os silêncios de uma em relação à outra. (p. 8-9).

Para Peter Hunt (2010), o livro ilustrado tem três dimensões, sendo elas a linear, a temporal e a espacial; sendo assim, os livros ilustrados orquestram o movimento dos olhos, e a linearidade muitas vezes fica no texto verbal e nem sempre nas imagens. Assim, é possível apresentar vários tipos de narrativas para as crianças, mas há sempre a importância de palavras e imagens atuarem em conjunto e ampliarem a percepção, como nos evidencia Ricardo Azevedo:

Na minha visão, a ilustração tem que dialogar com o texto no sentido de ampliar seu universo significativo. Em outras palavras, a reunião do texto e das imagens tem que trazer ao leitor algo maior do que o texto e as imagens em si mesmo. (2012, p. 99).

Para se tratar de literatura infantil, é preciso fazer o exercício de ler “como” uma criança, de atentar para as experiências singulares: “Acredito que o mais importante na literatura infantil seja a interação singular de um texto com a criança singular: esta é sempre diferente, sempre complexa e sempre produz um conhecimento que não pode ser generalizado”. (HUNT, 2010, p. 270). A leitura fará sentidos diferentes em cada criança leitora, por isso a generalização do que cada livro pode ou não propiciar é perigosa.

Os livros infantis normalmente passam por fronteiras eruditas e populares. Por isso, é comum muitas vezes, dentro de um único livro infantil, encontrarmos resquícios de muitas influências, ou seja, dentro de um livro encontrarmos referências a vários outros:

Ao contrário da suposição comum de que os textos para criança são restritos (bem como restritivos), tem-se presumido que a literatura infantil abranja formas orais, contos populares, contos de fadas e lendas (claro que com implicações internacionais), o texto ilustrado, o texto altamente ilustrado e o livro-ilustrado. (HUNT, 2010, p. 288).

Um exemplo que podemos dar a respeito dessa citação são os livros da escritora inglesa Beatrix Potter. Os livros da autora e ilustradora se inserem no campo da fábula de animais, mas também podemos encontrar vestígios de contos de fadas na sua forma de narrar, além da presença humana em suas histórias. O formato de seus livros foi pensado para serem manuseados por mãos pequenas de criança, dessa maneira, vemos nos livros de Potter vestígios de inspiração de diferentes formas narrativas, com uma preocupação com a infância pertinente aos livros modernos, e que pode ser vislumbrado em todo processo de edição de seus livros infantis.

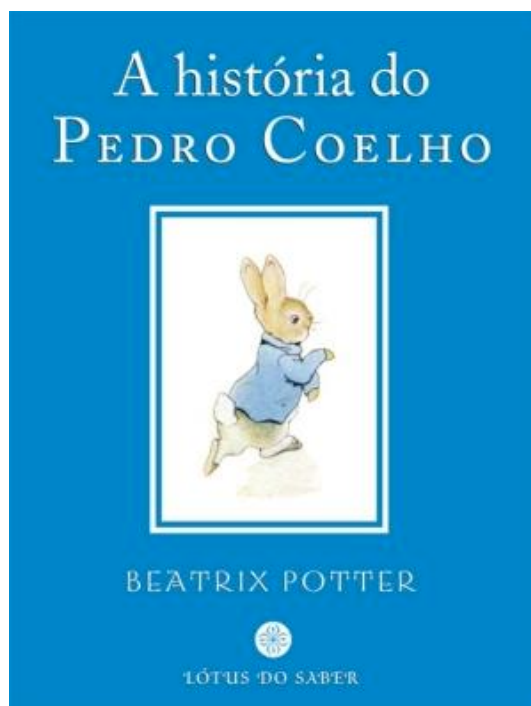


Figura 17: Capa do livro *A história do Pedro Coelho*, de Beatrix Potter. Editora Lótus do Saber (2009).

No livro *Era uma vez uma capa*, Alan Powers (2008) nos indica um caminho de estudo da literatura infantil através da capa dos livros, e nessa citação podemos visualizar a preocupação dada às edições dos livros de Beatrix Potter:

Potter continuou com suas séries ilustradas em formato pequeno até 1913, e as aquarelas e o traço fino à tinta desafiaram a capacidade de impressão da época. A encadernação normalmente consistia na colagem das aquarelas no centro da capa, que era então forrada com papel colorido, porém sem estampa. Isso causava a sensação levemente arcaica dos *chapbook*, que combinava com o conteúdo dos livros. Uma sobrecapa e papel acetado com o título da obra protegia os volumes, e a raridade de sua sobrevivência lhes confere um valor que ultrapassa em muito qualquer interesse próprio que eles possam ter. (p. 26)

Diante desses pressupostos levantados, podemos constatar que os livros infantis são profundos, inspirados no imaginário, feitos de vestígios de noções primordiais, e bebem da fonte das fadas míticas. A literatura infantil, trazendo temas, conteúdos,

estruturas e personagens de histórias tradicionais, traz também as fadas: algumas vezes parecidas com suas antigas ancestrais celtas, em outras diferentes, mas sempre com o resquício de magia distante, de outrora, desse desbravar infantil pelo alcance do reino encantado, cuja imagem Walter Benjamin (2009) evidencia no seu ensaio “Visão do livro infantil”:

Ao final de seu panorama, a visão do livro infantil desemboca em um rochedo coberto de flores, bem ao estilo Biederneier. Apoiado em uma deusa azul-celeste, o poeta repousa ali com as mãos melódicas. Ao seu lado, uma criança alada registra aquilo que a musa lhe inspira. Dispersos ao redor, uma harpa e um alaúde. No seio da montanha anões tocam flauta e violino. No céu, porém, o sol se põe. Assim pintou Lyser certa vez a paisagem cujo fogo colorido refulge o olhar e as faces das crianças debruçadas sobre os livros. (BENJAMIN, 2009, p. 80).

É através dessa visão em camadas profundas que olhamos para as possibilidades de um livro infantil. A denominação “infantil” acabou tomando uma proporção muitas vezes pejorativa, de algo mais simplório, sem muito valor, algo que fica pela superfície, porém vemos que a magia que habita livros infantis não pode ser levada e estudada como superficial.

Dessa forma, podemos olhar para as fadas nessas outras narrativas da literatura infantil e lançarmos algumas questões: como estão representadas? Há o movimento de seres coadjuvantes para protagonistas? Que novas imersões desses seres nos trazem os livros infantis modernos? O que trazem da fonte mítica das fadas? No conto alemão do século XIX “A fada do natal de Estraburgo”¹⁵, um conde se vê separado de seus companheiros na floresta e encontra um rio claro e borbulhante, conhecido pelo povo como A Fonte da Fada. O conde, ao levar as mãos para beber a água, sente uma mão misteriosa que lhe retira o anel dos dedos levando a joia para dentro da fonte. Quando chega a noite o conde é visitado pelas fadas que dançam ao seu redor, e do meio delas sai a Rainha das Fadas, Ernestine, que lhe entrega o anel perdido.

¹⁵ Conto encontrado no *blog* de fantasia “*Fairytales Land Stories: uma viagem ao mundo da fantasia em contos, livros e ilustrações*”.

O conde se apaixonou pela rainha das fadas e a pede em noivado, ela o aceita com a condição de que nunca ele falasse a palavra morte em sua presença. Um dia, por descuido, o conde pronuncia tal palavra e a fada some, evaporando-se no ar, nunca mais reaparecendo. O conde, tomado pela tristeza, morre e o castelo fica em ruínas. Vemos nesse conto que a fonte dá a vida, e a palavra a retira; que dizer palavras fixas para uma criatura tão misteriosa e movente como as águas da vida é perigoso para seu desaparecimento, e é dessa fonte primordial de fadas que todas as outras parecem sair e ir se reinventando ao longo do tempo.

De acordo com George Guzmán, no livro *O poder mágico das fadas* (2016), em uma pesquisa recente da década de 90, metade das pessoas da Irlanda e da Inglaterra acreditavam em seres mágicos como fadas e duendes, e os que não acreditavam tratariam esses seres com respeito caso eles existissem, e que não gostariam de encontrar um em seus caminhos. Além de representar um ser elemental e espiritual, a fada se constituiu como personagem literária. Os personagens da literatura infantil muitas vezes foram analisados como tipos a serviço do enredo, como salienta Khéde (1986). Vimos que temos personagens com uma função no enredo muito parecida em diferentes histórias; temos reis, rainhas, princesas, príncipes, bruxas, fadas, entre outros, que apesar de estarem em histórias diferentes, representam algo muito genérico; porém, analisar e vislumbrar esses personagens apenas como tipos reduz muito o trabalho com a literatura infantil, e também nega a amplitude e a profundidade defendida por Hunt (2010).

Podemos começar perguntando o que é um personagem? De acordo com Antonio Candido, no livro *A personagem de ficção* (2007), “o enredo existe através das personagens, as personagens vivem no enredo” (p. 52). Sabemos que na literatura infantil um personagem torna-se muito querido e lembrado pela criança, que o maravilhoso acaba sobressaindo a preceitos morais, e muitas vezes esses personagens transcendem o enredo como se fossem para fora e viessem de fora. Podemos dizer que todos os personagens de literatura infantil são redondos e acabados? Certamente que não; as fadas, por exemplo, embora estejam como evidencia Candido dentro do enredo, surgem nele como se estivessem vindo de fora desse enredo, saem dele como se fossem mais que aquela história.

James Wood, em seu livro *Como funciona a ficção* (2012), salienta que: “Bastam pouquíssimas pinceladas para, digamos, dar vida a um retrato; e – como corolário disso – o leitor pode captar personagens miúdos, efêmeros e mesmo planos tão bem quanto heróis e heroínas grandiosos, redondos e elevados” (p. 88). A criança, e também o adulto, muitas vezes se apega ao personagem miúdo e misterioso que aparece por um breve momento na narrativa (como já mencionamos, a infância se interessa por esses destroços e tecidos pequenos, para dar vida). Personagens coadjuvantes também exercem grande fascínio nas crianças, podemos observar esse dado em animações recentes feitas de um personagem coadjuvante, que acabou ganhando destaque e teve sua história contada, como por exemplo, o Gato de Botas da animação *Shrek*, de 2002.

As fadas se inserem nessa categoria de personagens efêmeros, miúdos e coadjuvantes – um exemplo que podemos tomar de uma fada na literatura infantil moderna é a Sininho da obra *Peter Pan*, publicada em 1911. Sem dúvidas, Sininho se popularizou ainda mais pela animação de Walt Disney, de 1953, que tal como nos livros de Barrie, é retratada também nas telas com sua forma diminuta. No filme *Em busca da Terra do Nunca*, de 2004, vemos que, ao ser pensada para os palcos de teatro, Sininho seria apenas uma luz que se moveria entre os atores, já que uma atriz de verdade ficaria muito próxima em tamanho com outros atores. A fada Sininho indica um movimento para a representação de uma fada diminuta que Tolkien (2013) considera como um produto recente da literatura.



Figura 18: Sininho em cena da animação *Peter Pan*, de 1953.

Mas como são representadas as fadas no livro *Peter Pan*? Na primeira vez que Sininho aparece na narrativa, temos a seguinte descrição: “Ele estava acompanhado por uma luz estranha, não maior que um punho pequeno, que disparava para lá e para cá, no quarto, como se fosse uma coisa viva” (BARRIE, 2011, p. 18). Sobre a linguagem de Sininho temos a seguinte informação:

O tilintar mais encantador do mundo, um som de sinos de ouro, foi a resposta que ele recebeu. É a linguagem das fadas. Vocês crianças comuns, jamais ouvem essa linguagem, mas se chegarem a ouvi-la, saberiam que já tinham ouvido aquilo antes (BARRIE, 2011, p. 31).

Ou seja, a linguagem das fadas não pode ser compreendida em um estado de humanidade “comum”, ela traz vislumbres de um mundo perdido, porém que já fora conhecido antes pelo ser humano, um mundo dessa fonte primordial. Outras características das fadas que são apontadas em *Peter Pan* é que elas nascem do riso dos bebês e, por isso, para cada criança existe uma fada. Diferente da noção de imortalidade que envolve muitas histórias de fadas, na narrativa de James Barrie as fadas morrem devido à descrença, e suas asas não são responsáveis pelo seu voo, e sim o pozinho mágico proveniente da Terra do Nunca (essa terra pode ser entendida como o outro mundo onde a magia é preservada). A luz inerente das fadas nesse mundo criado por Barrie só se apaga quando elas dormem ou quando morrem, além da luz (pozinho mágico) ser responsável pelo voo das crianças para a Terra do Nunca, como mostra a ilustração abaixo:



Figura 19: Ilustração de Debra McFarlane para o livro *Peter Pan and Wendy* (2006), da editora The Folio Society.

A ambiguidade entre o bem e o mal na imagem da fada também é questionada e colocada em *Peter Pan*:

Sininho não era totalmente má; ou melhor, era totalmente má naquele momento, mas, por outro lado, às vezes ela era totalmente boa. As fadas precisam ser uma coisa ou outra, porque infelizmente são muito pequenas e só há espaço para um sentimento. (BARRIE, 2011, p. 34).

As fadas que eram ambíguas pela forma misteriosa de seu aparecimento, pela magia, pelos dons concedidos, e até mesmo pela intervenção questionável no destino de um ser humano, seja para o bem ou para o mal, são ambíguas na narrativa de Barrie devido ao tamanho pequeno. Mas há um jogo na obra *Peter Pan* que demonstra a ambiguidade do que são realmente as fadas: apesar de serem pequenas, são descritas com grande poder de magia; o não envelhecimento de Peter é devido a “ter passado

muito tempo com as fadas”; Barrie também sugere que “as fadas, segundo se diz, sabem milhares de coisas” (p. 190).

Em *Peter Pan em Kensington Gardens*, de 1906, onde nos é mostrado o início da história de Peter Pan com as fadas, o autor diz que: “É muito difícil saber as coisas sobre as fadas, e praticamente a única coisa que se pode saber ao certo é que existem fadas onde existem crianças” (BARRIE, 2011, p. 208). As narrativas de Barrie terminam e os mistérios em relação às fadas continuam.

Temos em *Peter Pan* o resquício mitológico, a começar pelo nome “Pan”, que se refere ao deus Pan da mitologia grega. Assim como Peter, ele também possuía uma flauta mágica que ficava tocando pelos bosques. Temos as sereias da mitologia grega e as fadas da cultura celta. Vemos uma obra de literatura infantil nutrida de várias inspirações mitológicas, folclóricas e populares, como já indicamos no início deste capítulo.

A representação de Sininho continua sendo a de uma personagem coadjuvante, uma auxiliar, afinal ela toma o veneno que era destinado a Peter para que ele não morra; é devido ao seu pó mágico que Wendy e seus irmãos voam para a Terra do Nunca, portanto ela continua “preparando o reino”, como Agamben (2007) afirma. Apesar disso, de não ser a protagonista, Sininho se tornou um símbolo do universo Disney, ela é a luz que passa pelo castelo mágico formando um arco com sua varinha mágica, e recentemente ganhou várias animações. O nome *Tinker Bell* tornou-se uma linha com vários produtos, desde cadernos escolares até bonecas. “Fadas Disney” hoje é uma marca através da imagem e do comando de Sininho, da qual nasceram várias outras fadas.



Figura 20: Fadas Disney (2008).

Em 2006, a escritora americana Gail Garson Levine lançou o livro *A Terra do Nunca e o segredo das fadas*, inspirado nas histórias de Peter Pan. Aqui as fadas são as protagonistas da história, e nesse caso, apesar de Sininho ser importante dentro do livro, o enigma gira em torno da fada Prilla, que é uma recém-chegada na Terra do Nunca. Nessa obra, sabemos um pouco mais sobre o refúgio das fadas, e assim como em *Barrie*, as fadas na obra de Levine nascem de um sorriso de bebê, e quando chegam à terra mágica revelam um dom (normalmente ligado à natureza). Na história, a magia da Terra do Nunca provém de uma ave com um ovo, a mamãe pomba, que aparece brevemente em *Peter Pan*. Essa criatura também é uma figura mitológica, que representa a grande ave que vive a chocar o ovo do mundo. Aqui as fadas também voam pelo pó mágico proveniente dessa guardiã da Terra do Nunca, portanto, por mais que tenham asas, elas são inúteis sem a magia do lugar. Na obra de Levine as crianças podem ver as fadas, enquanto os adultos não, porém, a presença de fadas seria sentida através de outros sinais: “Um tonto não conseguiria ver Prilla. Talvez pudesse ver o brilho no ar e sentir o cheirinho de canela. Talvez ouvisse o barulho das folhas, mas nem imaginaria que uma fada estivesse por ali” (LEVINE, 2006, p. 18). As fadas nessa obra também estariam em outra ordem de existência material.

Gail Carson Levine, antes dessa obra, havia escrito em 2004 o livro *Ella enfeitiçada*, uma narrativa moderna infanto-juvenil, inspirada em contos clássicos, no caso, “Cinderela” e “A Bela Adormecida”. Na história, temos Ella, que ao nascer recebe o dom descabido de uma fada: o dom da obediência. Todo o destino da menina muda através desse dom, que lhe coloca constantemente em grande perigo, tanto para si mesma como para os outros, pois toda ordem dada a Ella precisa ser cumprida, ao contrário a mesma começa a passar muito mal. Nesse livro, há fadas que se arriscam a realizar grandes magias envolvendo destinos, interferindo assim gravemente no curso natural das coisas; temos então a característica do destino mudado pelas fadas em relação aos outros personagens recebendo uma nova leitura.

Em contrapartida, algumas fadas nessa narrativa só fazem magias pequenas e cotidianas, algo que não afeta de modo perturbador o destino, e as fadas denominadas madrinhãs cuidam de uma família através dessas pequenas magias. Algumas mulheres acabam tendo sangue de fada, uma gota apenas, e a característica física representativa desse fato são os pés pequenos, uma sátira à característica principal de Cinderela, que é ajudada por uma fada madrinha. Sobre a crença das pessoas nas fadas, é posto que as pessoas apenas gostam da ideia de existirem fadas: “– Vou lhe contar. As pessoas gostam apenas da ideia de haver fadas. Quando esbarram com uma fada verdadeira, de carne-e-osso, há sempre problemas” (LEVINE, 2004, p. 27). Portanto, diante da magia, os humanos sempre arrumariam problemas.

As ilustrações são muito importantes na força imagética das fadas, já que muitas narrativas, desde os contos populares de magia, deixam brechas e dúvidas a respeito da aparência delas, dando poucas características físicas. No *Livro ilustrado: palavras e imagens* (2011), Maria Nikolajiva e Carole Scott discorrem sobre a importância da ilustração nos livros infantis, de como elas ampliam de certa forma o texto verbal e produzem até outros sentidos e visões, a imagem, porém, não pode ser vista como uma falta verbal, a ilustração será um suplemento, e não com complemento: “Ao escolher um tipo específico de cenário, o ilustrador não só inicia nossa leitura da história em um certo nível, mas também coloca a história em um certo contexto histórico social e literário” (p. 102).

De acordo com o ilustrador e escritor brasileiro Rui de Oliveira, no livro *Traço e prosa: entrevistas com ilustradores de livros infantis* (2012), um projeto audiovisual constrói um projeto de nação, ou seja, as forças das imagens são importantes para vislumbrarmos uma determinada cultura, que conseqüentemente será apresentada para fora. O ilustrador dá o exemplo dos mangás japoneses e de como os traços e formas daqueles desenhos impulsionaram uma nova representação da cultura japonesa por ela mesma e não por outros povos:

Acho realmente que a formação e a informação de um ilustrador deve ser multidisciplinar. Mas, antes de tudo, vejo a questão cultural. Criar imagens para crianças e jovens é um exercício moral e cultural de resistência. Nenhum projeto de nação pode ser construído sem um projeto de audiovisual. (p. 45)

Portanto, o olhar que um ilustrador lança sobre uma história acaba sendo uma força que inspira outros olhares. Nikolojiva e Scott afirmam que há três técnicas de retratar um personagem pelo texto verbal; são elas a descrição, os eventos que o personagem passa e suas ações perante eles, e o diálogo entre os personagens. Com as ilustrações há novas formas de apreender e ver um personagem mais externamente: “As imagens possibilitam uma diversidade de características externas, enquanto as palavras podem ser usadas tanto para descrição externa como para representação interna” (p. 113). E as características externas que as ilustrações propiciam não dizem respeito só ao personagem em si e sua aparência, mas como também a aparência de objetos que ele gosta: “O cenário pode comentar os personagens ou esclarecer sobre eles. Por exemplo, a descrição de um dormitório pode nos dar pistas sobre o tipo de personagem com que estamos lidando” (NIKOLJIVA; SCOTT, 2011, p. 140). Outro ponto importante que as autoras nos fornecem, são as citações de outras histórias e referências a elas, ou seja, o livro em seu texto verbal pode não dar indício, mas as ilustrações sim.

No texto “Ilustrar Ilustrar-se”, a ilustradora Maria José Boaventura salienta que: “**Ilustrar** um texto é criar uma viagem para o olhar e ir além dele: abrir janelas aos sentimentos guardados entre as palavras e frases, nas entrelinhas e vírgulas, sem pressa de chegar a um destino”. (BOAVENTURA, 2013, p. 59). A artista comenta que criar

ilustrações é propiciar novas leituras, que vão se multiplicando. Ainda é dado o significado do que é ilustrar: “De origem latina, *illustrare* (*tornar ilustre, glorificar*). Gosto mais de *esclarecer, elucidar, instruir* e por que não, **iluminar**?” (2013, p. 59). Portanto, podemos pensar a ilustração como algo a mais para iluminar uma obra, para dar luz (e sombras também) a certas imagens. Ao mesmo tempo, porém, que certas imagens na literatura, feitas em pinturas e ilustrações em livros, podem dar aberturas a mais leituras e representações, podem também paralisar, aprisionar um determinado personagem naquela imagem e impedir o trabalho da imaginação.

De acordo com Walter Benjamin (2009), a ilustração é um importante recurso para a criança ter uma imersão dentro do livro. Para o filósofo, não são os personagens ou as paisagens que saltam dos livros para a criança, e sim a criança que adentra aquele mundo do livro:

Diante de seu livro ilustrado, a criança coloca em prática a arte dos taoistas consumados: vence a parede ilusória da superfície e, esgueirando-se por entre tecidos e bastidores coloridos, adentra um palco onde vive o conto maravilhoso. *Hoa*, o “aquarelar” chinês, é o mesmo que *kua*, “pendurar”: “penduram-se cinco cores nas coisas. “Aplicar” cores, diz a língua alemã. Nesse mundo permeável, adornado de cores, em que a cada passo as coisas mudam de lugar, a criança é recebida como participante. (BENJAMIN, 2009, p. 70).

Através das ilustrações, as crianças constroem um caminho dentro do livro, entrando naquelas formas imagéticas. Benjamin ainda salienta que em contato com as ilustrações, a criança aprende ao mesmo tempo a linguagem oral e a escrita, a visão de cores e formas é um fenômeno primordial: “É que o próprio ser humano corresponde a toda forma, a toda traço que ele percebe, em sua capacidade de produzi-los” (2009, p. 78). Podemos assim constatar a importância da criança em contato com imagens ilustrativas de personagens.

Diversos artistas são responsáveis pelas forças visuais de personagens de contos de fadas, e assim das próprias fadas. Nomes como Edmund Dulac, John Bauer, Walter Crane e Arthur Rackham são alguns exemplos de ilustradores da “era de ouro da

ilustração”¹⁶ que tiveram seus nomes nas capas como autoria devido às suas ilustrações. Arthur Rackham, além de ilustrador de contos de fadas clássicos, também ilustrou a obra *Peter Pan* e *Peter Pan in Kensington Gardens*, entre outros livros importantes da literatura infantil.



Figura 21: “Dancing with fairies” – *Peter Pan in Kensington Gardens*, Arthur Rackham (1912).

Como mencionamos, fadas com adornos florais se tornaram uma representação bastante presente na atualidade, e que vão desenhando as fadas nos livros infantis presentes nas estantes das livrarias. Em *Peter Pan em Kensington Gardens* também é colocado sobre essa ligação das fadas com elementos florais. A transformação em flores trata-se de um artifício que as fadas usam para se esconderem dos olhos dos humanos:

Isso acontece porque a fada finge ser outra coisa, num de seus melhores truques. Elas geralmente fingem que são flores, porque a corte costuma se reunir no Vale das Fadas, e as flores abundam no Vale e em toda Alameda dos Bebês, de modo que uma flor seria a última coisa a chamar atenção. Elas se vestem exatamente como flores

¹⁶ Informação presente na revista literária da Editora Wish *Estante (ir)restrita*, de fevereiro de 2019.

e se adaptam às estações, usando branco em época de lírios e azul quando é tempo de campânulas, e assim por diante. (BARRIE, 2011, p. 208).

Uma importante artista da representação de fadas florais é Cicely Mary Barker, nascida em 1895. A ilustradora produziu cerca de 170 ilustrações de fadas, inspiradas na botânica e em crianças da escola maternal de sua irmã. As fadas de Cicely são ligadas dessa forma à natureza e à imagem infantil. Seu livro *Flower fairies*, de 1923, trouxe fadas representando flores; além disso, Barker ilustrou fadas para as estações do ano, criou alfabetos de fadas e, desde então, fadas diminutas que representam flores ou enfeitadas por elas povoam os livros infantis. Originalmente, a obra de Cicely Mary Barker era composta por poemas e versos para ilustrar as imagens das fadas e elfos, e tornaram-se obras queridas entre os jovens leitores. As fadas de Cicely foram publicadas em muitos lugares do mundo, hoje tendo inúmeros livros de colorir, e ilustram até marca de chocolate, como a italiana Marie Ange Di Costa, que produz barras de chocolate com as fadas ilustradas, além de caixinhas, latas, e outras embalagens contendo as fadas de Barker.



Figura 22: *The Wild Rose Fairy*. Cicely Mary Barker (1935).

Mas as fadas na literatura infantil não são apenas diminutas e florais, foram representadas também de outras formas, de tal maneira que sua estatura parece fazer parte mais do modo pelo qual são vistas pelo outro: “Podem ser do tamanho de um ser humano, maiores ou muito menores conforme alguns, o tamanho com que lhes vêm depende dos olhos de cada testemunha” (GUZMÀN, 2016, p. 57). Transformações e metamorfoses são as palavras de ordem para as fadas.

Em *As aventuras de Pinóquio*: história de uma marionete, publicada pela primeira vez em 1883, Carlo Collodi criou uma fada envolta por constantes metamorfoses. Diferente da Fada Azul da animação *Pinóquio*, de Walt Disney, que já representa uma transformação, pois se trata de uma estrela do céu que se transforma em uma fada de vestidos azuis, alada e com varinha de condão, a fada de Collodi é bem diferente, insólita e estranha.



Figura 23: Fada Azul na versão de *Pinóquio* (1940), de Walt Disney.

Temos em *Pinóquio*, tanto de Disney como do livro, o profundo tema do “desejo”, do ato de desejar algo, que será explorado melhor neste trabalho na análise do livro *Onde tem bruxa tem fada*. Além dos gênios do folclore árabe e outras criaturas, a fada

tem a possibilidade de realizar desejos. Mas voltando para a fada de Collodi, ela não tem os vestidos azuis retratados por Walt Disney, seus cabelos é que são azuis:

Então, debruçou-se à janela uma linda menina de cabelos azuis e rosto branco como uma imagem de cera, com os olhos fechados e as mãos cruzadas no peito, a qual, sem mover absoluto os lábios, disse com uma vozinha que parecia vir de outro mundo:

- Nesta casa não há ninguém. Estão todos mortos.
- Abra você, pelo menos – gritou Pinóquio chorando e implorando.
- Eu também estou morta. (COLLODI, 2002, p. 62).

Por esse trecho já podemos nos deparar com os mistérios que envolvem a figura dessa fada: sua chegada à história como se tivesse vindo de outro enredo, sua linguagem de outro mundo, que parece mais uma telepatia do que necessariamente uma fala, já que a mesma mal move os lábios para falar. Podemos ainda nos perguntar sobre a afirmação de encontrar-se morta: esse estado de morte significa que ela é um espírito de outro lugar? É feita de outra materialidade? Seus cabelos azuis parecem indicar um vestígio dos seres mágicos, uma vez que possuem, na narrativa, a função de reconhecimento da fada, por parte do boneco, em suas muitas transformações. A fada de Pinóquio revisita também o mistério profundo das fadas mitológicas, e é importante atentarmos para o fato dela ser apresentada primeiramente sob a forma de uma menina.

Quando a fada bate palmas, o auxílio vem em forma de animais, e temos aqui a ligação com a natureza tão presente na imagem das fadas, aquela que pode conversar com outras formas de vida. Apesar da sensação primeira de que a fada simplesmente apareceu naquele lugar, o narrador nos diz que “[a] menina dos cabelos azuis nada mais era, afinal de contas, que uma bondosa fada que há mais de mil anos vivia nas proximidades do bosque” (2002, p. 64). Embora tenha a aparência de menina, a fada é antiga, como se a criatura, mesmo ancestral, revivesse sempre pelas recriações da literatura. Na ilustração abaixo, vemos os característicos cabelos azuis com uma roupa reconhecidamente de fada, e os auxílios animais que surgem ao seu chamado:

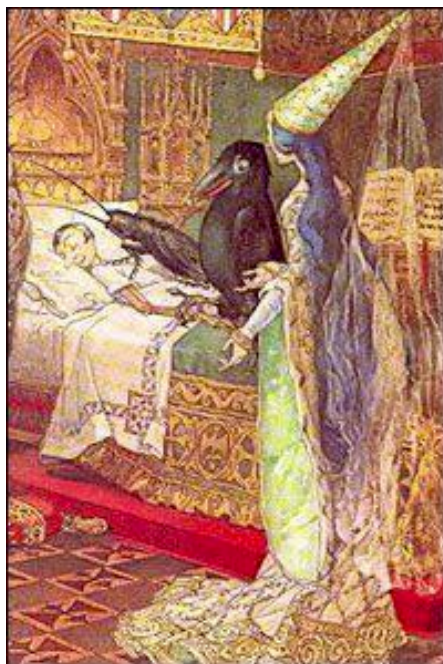


Figura 24: *The Blue Fairy*. Ilustração de Mary Augusta and Luigi Cavalieri (1924).

Em *Le Avventure di Pinocchio* (2019), edição italiana ilustrada por Justine Brax, a Fada Azul é representada tanto com elementos florais, como com elementos aquáticos, como adereços muito semelhantes a sereias, e todo seu aspecto é azul, não somente seus cabelos. É interessante destacar essa representação aquática da fada, já que a obra de Collodi apresenta diversos elementos de imersão nas águas, como quando Gepeto e o próprio Pinóquio são engolidos por um tubarão em alto mar. Esse aspecto aquático da fada retratado nessa versão, pode também sugerir as imersões profundas e mudanças com que Pinóquio se depara ao encontrá-la por diversas vezes na narrativa.

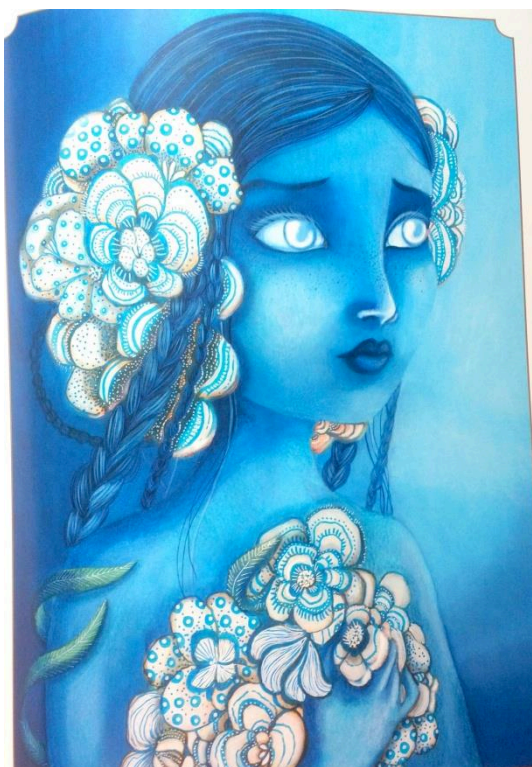


Figura 25: Fada Azul ilustrada por Justine Brax (2019).

É pertinente atentarmos também para o fato da Fada Azul viver nas “proximidades” do bosque, e não dentro do bosque. Nas *Meditações do Quixote*, José Ortega y Gasset adverte que o verdadeiro bosque é que aquele que entramos quando passamos pelas árvores que o guardam. Podemos dizer que Pinóquio adentrou o invisível do bosque, porque ele necessitava de uma profunda transformação: “a invisibilidade, o estar oculto não é um caráter meramente negativo e sim uma qualidade positiva que, ao derramar-se sobre uma coisa, a transforma, faz dela uma coisa nova” (ORTEGA, 1914, p. 29). O bosque da fada pode ser representativo também do que Umberto Eco (2009) denomina como o bosque da ficção, ambos como lugares de excelência onde brotam as histórias do imaginário. Segundo Eco: “Para se tornar sagrado, um bosque tem de ser emaranhado e retorcido como as florestas dos druidas, e não organizado como um jardim francês” (2009, p. 134). Antes de adentrar no bosque onde a fada vive, Pinóquio enfrenta um enforcamento em uma árvore, de certa forma, o personagem é retorcido, é um bosque que se apresenta sempre distante e misterioso.

Como em toda jornada de herói, Pinóquio irá passar por uma sucessão de erros e aparições fantásticas para conseguir ser “de verdade”: “– Se você perdeu as moedas no bosque aqui perto – disse a Fada –, vamos procurar, e as acharemos com certeza, porque tudo o que se perde no bosque se encontra” (COLLODI, 2002, p. 72). Vemos que se trata de um bosque diferente, de outro lugar e não do mundo humano normal.

Durante suas aventuras desastrosas, Pinóquio irá encontrar-se outras vezes com a fada, e a cada encontro ela aparece com outra forma, conservando o azul nos cabelos. Em uma das aparições, ela surge como uma mulher carregando água no cântaro, e assim nos deparamos mais uma vez com águas e fontes, como no conto “As Fadas”, de Perrault, cuja fada aparece para a moça que carrega água. Nesse momento da narrativa, a fada e Pinóquio travam o seguinte diálogo:

- Está lembrado? Você me deixou menina e agora me reencontra mulher, tão mulher, que eu poderia ser sua mãe.
- Gostei muito, porque assim em vez de irmã, vou chamá-la mãe. Faz tanto tempo que sonho em ter uma mãe como todos os outros meninos!...mas como fez para crescer tão depressa?
- É um segredo. (COLLODI, 2002, p. 107).

Podemos ver, além do poder da metamorfose, o poder temporal ligado às fadas; no caso, a mesma parece ter um segredo que permite a ela tomar a idade ou o tempo que necessariamente deseja. A fada ainda aparece para Pinóquio como uma dama mais velha e ainda adota a figura animalesca de uma cabra. Como vimos na mitologia céltica, as fadas também podiam adotar formas animais:

a coisa mais singular era esta: a lã da cabritinha, em vez de ser branca ou preta ou manchada de duas cores como a das outras cabras, era azul, mas de um azul brilhante, que lembrava muitíssimo os cabelos da linda menina. (COLLODI, 2002, p. 169).

No que concerne à ambiguidade, a fada das histórias de Pinóquio, como aponta Paulo Fonseca Andrade no artigo “A boneca senhora dos mortos: a insólita fada de *As Aventuras de Pinóquio*” (2012), se mostra como uma “obscura guia”, afinal ela se nega

ao primeiro salvamento se dizendo morta, sua bondade é discutida no texto, e ela jogará com Pinóquio em ausência e presença, socorro e abandono, e dessa maneira, ficará na linha do mistério. Assim como Sininho, a fada novamente aqui é a personagem de auxílio, mesmo que seja um auxílio estranho. A fada de Pinóquio é uma ajudante de outro reino, preparando o reino da marionete. Porém, cabe aqui salientar uma interessante leitura dessa personagem, não apenas como uma ajudante da história e como uma guia, mas como uma estranha coprotagonista.

De acordo com Giorgio Manganelli (2002), no livro *Pinóquio: um livro paralelo*, a Fada e Pinóquio possuem uma relação de dependência na narrativa, como se um precisasse do outro para fazer o constante trânsito entre morte e vida, nos quais os personagens se inserem: “Pinóquio e a Menina tinham uma só morte a dois, um só caixão. Obscuramente, o parentesco se desvenda” (p. 91). Manganelli realiza uma leitura, apontando que a Fada se apresenta na narrativa de Collodi como um ser efêmero, inserida em um tempo de itinerário, assim sua aventura e desventura para vir a ser depende da aventura e desventura de Pinóquio. Ela interfere no destino do boneco, como também tem seu destino modificado por ele: “A morte de Pinóquio intervém para libertá-la desse encantamento e voltar a ser fada” (MANGANELLI, 2002, p. 86). Nessa passagem que os personagens irão realizar, a Fada vive dissimulando, ela é “sempre obscura, ambígua, iminente e distante, constante e infinitamente polimorfa” (p. 87). Apreender com plenitude a Fada escrita por Collodi é difícil, sempre haverá brechas que a mesma usará como fuga.

Não tão conhecida como Sininho, a Fada Azul, Titânia e mesmo as fadas ilustradas de Cicely Mary Barker, a personagem Fadette de George Sand, pseudônimo da escritora Amandine Aurore Lucile Dupin, também representa um motivo romântico, uma fada que se apaixona por um humano, tal como suas ancestrais celtas. No livro *Fadinha*, publicado pela primeira vez em 1849, traduzido por Heloisa Prieto em 2016, somos apresentados a Fadete, que é neta de uma senhora conselheira, considerada como uma Fada que mora no fundo de uma floresta:

A palavra Fadete é o nome de uma criatura mágica muito gentil, mas também bastante arteira. Na verdade, Fadinha ganhara esse apelido

por ser uma garota tão alegre e com um jeito de ser tão especial que as pessoas acreditavam que ela era um desses personagens dos antigos contos de fadas.

Muitos achavam até que ela tinha certos poderes encantados, como o dom de encontrar coisas perdidas (SAND, 2016, p. 10-11).

Nessa descrição de Fadete, temos aqui novamente o que Agamben (2007) evidenciou como a figura de um ajudante, que estabelece uma relação com o perdido. Nessa narrativa, a avó e a neta são ajudantes e conselheiras, e Landry, o protagonista da história, procura as duas para encontrar o irmão gêmeo que havia se perdido na floresta. Outra característica dessa história é que Fadinha e sua avó costumam falar em uma linguagem que só as duas parecem entender, como se elas tivessem vindo mesmo de outro lugar, e Fadinha é apontada como uma menina esquisita, descobridora de magias que só ela encontra:

Magrinha e usando roupas remendadas do tempo em que sua avó era jovem, Fadinha nem sempre era compreendida pelas pessoas da cidade. Embora seu mundo fosse cheio de belezas naturais, como ninhos de passarinho que só ela sabia encontrar, peixes multicoloridos nos rios que só ela conseguia atravessar, tocas de coelhos secretas, Fadinha com seu jeito de ser tão original e delicado, era considerada uma menina... esquisita. (SAND, 2016, p. 13-14).

Depois do primeiro encontro com Fadinha para relatar o sumiço do irmão, Landry, ao andar certo dia pela floresta, vislumbra uma luz, e ele fica com medo achando se tratar de um fogo-fátuo¹⁷: “Foi quando ouviu uma voz meiga e afinada cantando perto dela. Era a pequena fada” (p. 22). Ficamos sem saber ao certo se a luz era ou não a fadinha. Nessa narrativa de George Sand, temos outras características essenciais em relação às fadas, como o gosto por danças e festas, o dom da visão penetrante, afinal Fadinha encontra coisas perdidas, mudando os destinos com esses encontros: “– Sylvinet também será feliz. Eu tenho certeza. E meus olhos secretos não falham jamais” (SAND, 2016, p. 49). No final, ao contrário das narrativas celtas, aqui

¹⁷ Os fogos-fátuos eram conhecidos no Norte como supostas luzes de fadas ou elfos, que faziam com que os viajantes perdessem o rumo. Essa informação se encontra presente em *Trolls, elfos e nokken's* (2019) um guia de criaturas do folclore nórdico, organizado por Marina Ávila.

não é o humano Landry que é levado ao mundo das fadas, é a própria Fadinha que se casa com o personagem, ficando no mundo humano, e continua ali a ajudar as pessoas.

Além de teorizar sobre os contos de fadas e sobre a própria figura da fada, Tolkien no fim da sua vida escreveu um conto chamado “Ferreiro de bosque grande”, para ilustrar o que seria a Terra-Fada. Esse conto foi publicado no Brasil pela editora Martins Fontes em 2015, contendo ilustrações, manuscritos e comentários do autor. Nessa história temos uma aldeia chamada Bosque Grande na qual, a cada vinte e quatro anos, é realizada uma celebração com um banquete e um grande bolo, convidando vinte e quatro crianças para ele. Quem prepara esse bolo é o mestre cuca vigente, e quando a história começa, o mestre cuca da vez, de nome Noques, tem um ajudante bastante misterioso, Novato, que depois no decorrer da história ficamos sabendo se tratar de um elfo. Noques deseja preparar para esse banquete um bolo especial, algo com um quê de “coisa de fada”:

Em sua opinião, o principal era que o bolo precisaria ser muito doce e saboroso, e ele decidiu que seria todo coberto de glacê de açúcar (no que Novato era habilidoso). “Isso o deixará lindo, coisa de fada”, pensou. Fadas e doces eram duas das bem poucas noções que ele tinha sobre o gosto das crianças. (TOLKIEN, 2015, p. 6)

Noques associa doçura como “coisa de fada”, e assim faz um bolo com uma fadinha em cima com uma varinha de condão, e esconde no meio do bolo pequenos objetos que as crianças achariam ao comê-lo. Entre esses objetos ele encontra uma pequena estrela perdida na confeitaria, que se trata, como veremos depois, de uma estrela mágica que serve como objeto de passagem ao mundo das fadas. Noques, porém, ao encontrá-la, não sabia disso, e também não ficamos sabendo como a estrela foi parar ali; desconfiamos de que Novato a colocou ali e que parece saber do que se trata, porém fica com receio quando Noques a encontra e decide colocar o objeto no bolo. O elfo disfarçado, um pouco a contragosto, não impede tal ato.

O menino que pega o pedaço de bolo com a estrela no dia do grande banquete se transforma na vida adulta em Ferreiro, sendo descrito como um bom artesão, e passa a visitar regularmente a terra das fadas. Ferreiro é apenas um visitante, cujos mistérios do

lugar nunca lhe são revelados, e em dado momento ele terá que devolver a estrela para que outra criança possa visitar a terra das fadas.

Na Terra-Fada de Tolkien, as fadas são mulheres semelhantes às das narrativas célticas que gostam de dançar e que vão se apresentando a Ferreiro como enigmáticas e misteriosas. Nunca ficamos sabendo algo inteiramente sobre elas. A Rainha das Fadas da história se refere à Terra-Fada como: “Para alguns, o único vislumbre. Para outros, o despertar” (p. 28). Ou seja, novamente a visão do que é mágico dependerá daquele que o olha e da forma de como enxerga esse mundo.

Tolkien, com essa história, salienta a importância do mistério em contar uma história de fantasia. Não há uma exatidão de quais seriam as entradas para esse mundo das fadas, apenas que para entrar lá é preciso possuir um objeto fatídico, no caso a estrela. A exploração de objetos mágicos tanto neste conto como em outras obras de Tolkien é bastante relevante, assim como a saga do anel em *Senhor dos Anéis* (2003), que liga toda a história e personagens. Os objetos na obra do escritor inglês exercem um campo de forças, como nos ensina Calvino (1990):

Em torno do objeto mágico forma-se como que um campo de forças, que é o campo do conto. Podemos dizer que o objeto mágico é um signo reconhecível que torna explícita a correlação entre os personagens ou entre os acontecimentos: uma função narrativa cujas origens podemos encontrar nas sagas nórdicas e nos romances de cavalaria, e que continua a aparecer nos poemas italianos do Renascimento. (p. 47).

No livro *Roverandom* (2014), Tolkien também explora um objeto, o cachorro de brinquedo do filho, que, ao perder-se na praia, transforma-se um objeto mágico de verdade, e passa a viver várias aventuras. Na própria criação de sua mitologia em *O Silmarilion* (2011), o escritor enfoca a aventura do início da Terra-Média em torno das pedras Silmarils, que tal como a pedra *Inis Fál* dos celtas, são pedras que irão exercer forte elemento de destino na história da Terra-Média. Nestas histórias de Tolkien temos a figura da elfa Luthien Tinúviel, que através do amor pelo humano Beren (tal como as fadas antigas), enfrenta o poderoso valar Melkor para tentar recuperar as pedras

mágicas. A elfa usa seus cabelos mágicos, que crescem para que ela possa costurar uma capa mágica com eles e escapar da prisão que o próprio pai a havia colocado, para impedir de que ela fosse em busca de Beren. Ela consegue encontrar o amado e chegar aos domínios de Melkor, usando artifícios mágicos e novamente os cabelos para conseguir passar por ele. A elfa também exerce poder através da música, tendo um canto e dança que causa fascínio a todos que vissem e ouvissem, sua dança enfeitiça Melkor que acaba perdendo uma das silmaris.

Voltando ao “Ferreiro de bosque grande”, o Rei dos Elfos, da mesma forma misteriosa em que aparece, vai embora depois de entregar mais uma vez a estrela para outra criança do vilarejo. Ficamos a nos perguntar: por que alguém tão misterioso estaria no mundo dos homens como ajudante de cozinha e depois como o próprio mestre cuca de uma aldeia, e por que o mundo das fadas precisa regularmente de visitantes humanos? Vemos que os seres mágicos estão sempre a interferir no plano humano.

Para já caminharmos para a finalização dessa análise de algumas fadas e mundos das fadas na literatura infantil moderna, vamos de Tolkien para a escritora inglesa que criou uma das histórias mais lidas dos últimos tempos da literatura infanto-juvenil: J. K. Rowling. Nos livros de *Harry Potter* somos apresentados a um mundo mágico que existe no mesmo espaço dos humanos, porém protegido por alguns artifícios mágicos que escondem os lugares mágicos dos olhos dos nomeados “trouxas”: pessoas sem magia. Os bruxos no mundo criado por J. K. Rowling convivem com pessoas não mágicas, moram em bairros comuns, porém possuem uma natureza estranha. E há fadas nesse universo? Sim, há fadas, porém, assim como os elfos, nas narrativas criadas por Rowling elas ganham uma roupagem totalmente diferente, no mínimo estranha e curiosa.

Os elfos em *Harry Potter* são criaturas bastante diferentes dos elfos cheios de luz da mitologia nórdica e das histórias de Tolkien. Eles são representados como escravos domésticos dos bruxos, e tem uma aparência um tanto monstruosa, diferenciando-se totalmente de seus ancestrais belos e mágicos. São criaturas totalmente submissas aos bruxos, que por horas sentem até prazer com sua situação de escravidão, e ficam tristes quando são abandonados ou libertados por um bruxo, o que é uma espécie de desonra

para eles. Ficamos conhecendo apenas um elfo na história que sai um pouco dessa característica, o elfo Dobby, que vai além das ordens de seu mestre e acaba sentindo alegria ao ser libertado, dizendo sempre que é um elfo livre com muito orgulho.

Já as fadas aparecem de forma mais tímida e brevemente nas histórias de Harry Potter. Elas são criaturas semelhantes a diabretes, classificadas como fadas mordentes, uma espécie de praga que se aloja em lugares abandonados e mofados. No livro *Animais fantásticos e onde habitam* (2001), um manual onde J. K. Rowling descreve todos os seres mágicos que aparecem em seus livros, a escritora nos fornece a seguinte descrição irônica do que são as fadas em seu mundo literário:

A fada é um animal pequeno e decorativo, mas de pouca inteligência. É usada ou conjurada com frequência pelos bruxos para servir de enfeite na decoração e, em geral, habita as matas e os alagadiços. A fada seria de dois centímetros e meio a doze centímetros e meio de altura, tem corpo, cabeça e ombros minúsculos e humanoides, mas também grandes asas como as de um inseto que podem ser transparentes ou multicoloridas conforme sua espécie.

A fada é dotada de fraco poder mágico que ela usa para deter predadores tais como o agoureiro. Tem uma natureza rixenta, mas sendo excessivamente vaidosa, torna-se dócil sempre que é chamada a servir de ornamento. Apesar de sua aparência humana, a fada não fala. Usa um zumbido agudo para se comunicar com suas companheiras.

A espécie põe cinquenta ovos de cada vez no verso das folhas. Deles nascem larvas vivamente coloridas. De seis a dez dias depois elas se transformam em casulos, dos quais, saem, um mês mais tarde, adultos alados inteiramente formados. (ROWLING, 2001, p. 38).

Rowling ainda escreve uma nota de rodapé comentando que os trouxas têm uma grande fraqueza por fadas, tendo elas grande cobertura da imprensa deles. Vemos que ironicamente Rowling dá outra representação para as fadas em seu universo, colocando-as próximas dos insetos comuns e do ciclo de metamorfose de uma borboleta (e fadas desenhadas com asas de borboletas são muito comuns). No universo de *Harry Potter* as fadas são mencionadas brevemente no livro *Harry Potter e a Ordem da Fênix*, e nesse mundo são os bruxos que detêm grande poder de magia. É interessante ver pela descrição de Rowling como a representação das fadas pode ser controversa, e também podemos ler tal descrição como uma crítica à fada moderna ter servido muito como algo decorativo nas narrativas infantis, deixando a história um pouco de lado e focando

somente na beleza, assim como essa descrição pode representar uma crítica da imagem do feminino ligada à futilidade e à aparência física.

Katia Canton constrói uma ideia, a partir de Barthes, de que os contos de fadas modernos contribuem para uma mitificação de certos estereótipos. Segundo a estudiosa, os contos de fadas pertencem à categoria de mitos contemporâneos que foram ideologicamente “neutralizados”:

A mitificação ocorre quando um certo objeto ou evento é esvaziado de seus aspectos morais, culturais, sociais e estéticos, sendo, assim, apresentado como algo ‘neutro’ ou ‘natural’. O que Barthes chama de inversão mítica refere-se ao congelamento de um evento sócio-histórico que, desta forma, perde as suas implicações contextuais. (CANTON, 1994, p. 25).

Desistoricizados e despolitizados, os personagens tornaram-se muitas vezes estereotipados, como no caso das fadas, que gradualmente foram representadas com uma preocupação cada vez maior com a aparência física, servindo como elemento de beleza nos livros infantis, assim como outros estereótipos femininos, como as princesas sempre seguindo uma determinada linha de aparência, etnia e conduta, tanto nos livros como nas produções cinematográficas.

Para terminar essa visita das fadas em alguns livros da literatura infantil, vamos vislumbrar uma fada escrita pela escritora portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen: *A fada Oriana*, de 1958. Nessa narrativa, logo que se inicia, temos apresentada a ambiguidade da natureza das fadas: existem fadas boas e fadas más, e Oriana é uma fada boa. A Rainha das Fadas entrega uma floresta aos cuidados de Oriana, com a promessa de que nunca abandone os humanos e animais que ali vivem.

Sobre a possibilidade de ver as fadas, na história de Sophia temos que: “As fadas só se mostram às crianças, aos animais, às árvores e às flores. Por isso a velha nunca via Oriana; mas, embora não a visse, sabia que ela estava ali, pronta a ajudá-la” (ANDRESEN, 2010, p. 8-9), portanto, as fadas aqui também são de outra natureza material, que para humanos adultos se mostram através de forma mais sensorial.

No livro da escritora Sophia de Mello Breyner Andresen, temas como o questionamento da liberdade são tratados, já que Oriana possui asas, mas não pode sair da floresta da qual cuida. Em um momento, Oriana tem uma conversa com andorinhas que lhes questionam isso, falando das maravilhas do mundo e como é um desperdício ter asas e não poder vislumbrar esse mundo.

Um dia Oriana salva um peixe e ao devolvê-lo ao rio tem um primeiro encontro com sua própria imagem; sempre ajudando os outros, a fada nunca tinha visto a si mesma. Interessante que aqui nos é evidenciado que as fadas são um mistério para si mesmas, afinal sua própria aparência parece ser mistério para elas. No seguimento da narrativa, Oriana visita um poeta, que curiosamente é o único adulto que pode ver Oriana: “Porque a única pessoa crescida a quem Oriana podia aparecer era o Poeta. Porque ele era diferente das pessoas crescidas” (ANDRESEN, 2010, p. 27). Dessa forma temos uma visão idealizada da figura do poeta, daquele que sempre em tempos remotos recebeu o dom divino de ver e que eram mensageiros divinos inspirados por musas em tempos primordiais.

Oriana começa gradualmente a ficar obcecada por sua própria imagem. Todos os dias fica a visualizar-se no rio. Podemos ler essa passagem do livro como um indício de que as fadas entrariam em seu próprio encanto a olharem para si mesmas com mais profundidade. Podemos ver aqui uma clara alusão também ao mito de Narciso, que enlouquece ao contemplar sua própria imagem.

Apaixonada por seu próprio reflexo, Oriana deixa de cumprir a promessa que fez de cuidar da floresta e, por castigo a sua vaidade, a Rainha das Fadas a faz perder sua varinha de condão e suas asas, e diz que ela só as teria de volta quando consertasse o mal que fez ao local que cuidava. Sem as asas, Oriana passa a se sentir feia e uma menina comum, e o Poeta passa a dizer que o mundo ficou desencantado. Na história da escritora portuguesa, a fada tem a aparência de uma menina, não é uma mulher, não tem as constantes metamorfoses e não é diminuta, é retratada pela forma da infância.

Oriana é uma força natural sutil, um ser voador que já é livre, mas se sente preso apesar do voo: “Vejo uma constante antropológica nesse nexo entre a levitação desejada e a privação sofrida. Tal é o dispositivo antropológico que a literatura perpetua”

(CALVINO, 1990, p. 29). O voo e a falta dele acabam sendo um castigo, a perda da beleza e da magia (através da varinha de condão) seriam as piores privações para as fadas.

Com asas e sem asas, a figura da fada sempre representou uma ideia de leveza. Na história de Sophia de Mello Breyner Andresen, Oriana é o ser ajudante ao mesmo tempo em que é a protagonista, ela toma essas duas figuras para si, ela é a heroína que terá que passar por privações e sofrimentos, vencer obstáculos para conseguir ser fada novamente e ajudar. Italo Calvino no livro *Seis propostas para o novo milênio* (1990) discorre sobre a leveza ser de grande importância para a literatura, e para isso ele usa do mito de Perseu e da Medusa para contrapor o peso do mundo, que transforma tudo em pedra, ao herói que acaba se salvando desse peso pela capacidade de ser leve, por ter sandálias aladas presenteadas pelo deus Hermes. A heroína Oriana passará por um grande peso para ver o real valor da sua leveza: “Evoquei aqui o xamã e o herói das fábulas, a privação sofrida que se transforma em leveza e permite voar ao reino em que todas as necessidades serão magicamente recompensadas” (CALVINO, 1990, p. 30).

Outras leituras poderiam se formar diante dessa história, afinal a Rainha das Fadas apresenta uma imagem ambígua, ela castiga Oriana e não a ajuda. O peixe salvo também é ambíguo, ao mesmo tempo em que se sente grato pela ajuda da fada, a leva para a ruína, e depois uma fada má aparece próxima ao rio oferecendo asas de borboleta para Oriana. Ficamos a pensar se o próprio peixe não é uma fada má disfarçada, se a figura da Rainha das Fadas não representa o duplo entre o bem e o mal, e as asas de borboleta que são asas de outra criatura, que não se encaixariam em Oriana, fornece outro ponto importante para refletir sobre as fadas com asas de borboleta ilustradas nos livros infantis. No fim do livro, Oriana, depois de consertar todos os seus erros, volta para seu lugar de ser ajudante: as fadas não seriam fadas sem essa missão? *A fada Oriana* é uma rica história para se pensar diversos aspectos da vida das fadas e da nossa vida.

Através dessas histórias brevemente analisadas aqui neste capítulo e de tudo que foi falado a respeito da literatura infantil, vemos que as fadas permaneceram com algumas características primordiais, como também mudaram, seja externamente – em tamanho e forma –, ou internamente, com novos sentimentos. O imaginário acerca

dessas criaturas expandiu-se em outras representações. Segundo Gaston Bachelard, em *O ar e os sonhos* (2001), imaginar:

é antes a faculdade de deformar imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há ação imaginante. (p.1).

Começamos esse trabalho salientando que as fadas são criaturas mágicas do imaginário, são figuras presentes em muitas narrativas desde os contos populares de magia, não sendo assim personagens fixas. Dessa forma, o movimento de representação das fadas dá-se nessa mesma metamorfose de que as fadas são feitas. Segundo Enivalda Nunes de Freitas e Souza (2013), um mito sobrevive pelas variações de seu tema, que o mesmo não esgota, pois mantém viva uma ideia matricial, e vão sendo atribuídas novas configurações a essa ideia. A fada como uma criatura mitológica foi ganhando novas configurações ao longo do tempo, mas mantendo suas características primordiais.

Como personagens da literatura infantil moderna, podemos dizer que a fada “desliza por entre nossas percepções mutáveis, como um barco se movendo por entre barragens. Começamos numa certeza mal colocada e terminamos no mistério sem lugar fixo” (WOOD, 2011, p. 90). Ainda segundo o teórico James Wood, o que dá vitalidade a um personagem literário são as ações importantes que nos fazem ter a sensação “de que algo profundo está em jogo, o autor ruminando a face daquele personagem como Deus sobre a face das águas” (p. 109). Sendo assim, as fadas são a representação de algo sutil, de leve, de modificado, mas de algo profundo, do qual – se visualizarmos de frente – teremos, tal como diz a Rainha das Fadas em *Ferreiro de Bosque Grande*, “um vislumbre ou um despertar”, depende dos nossos olhos, da forma que vemos, do olhar que dirigimos às fadas.

As fadas estão sempre “virando em algo”, sempre em uma metamorfose:

Sempre virar, sempre mudar, nunca se sustentar em seu próprio ser. Esta fonte é uma sopa de mentiras, um abismo de ilusões. O lugar de

origem desses seres sem substância, feitos apenas de vagas impressões, enredos inverossímeis e esperanças inúteis. (LEMINSKI, 1998, p. 35)

Por essa citação de Leminski, à qual podemos ligar a de Calvino (2010), que enfatiza que as fadas são suspensas entre dois mundos, dizemos que sustentar um ser fixo é impossível para as fadas. Suas intenções são tão nebulosas, que sempre parece estarmos de frente a ilusões. O local de origem desses seres sem substância, seres fluídos e mágicos, é apenas uma impressão para nosso mundo.

Como no primeiro capítulo, as narrativas evocadas neste segundo capítulo representam uma parte, uma seleção, que visa mostrar um caminho que fornece o embasamento desejado do que se propõe o nosso estudo. Também é preciso salientar que para cada livro e cada conto aqui colocado certamente cabem análises mais profundas, mas a ideia é que a leveza, o mistério e a sutileza nos levem a uma trajetória literária das fadas, de seus modos de representação, ainda que não sigam um caminho histórico estrito: “O que importa é a sutileza da análise, do exame, da preocupação, da pressão que se sente – e, para a sutileza basta uma minúscula via de acesso” (WOOD, 2011, p. 111).

CAPÍTULO 3 – A FADA NA LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA



Figura 26: “As fadas” do livro *Histórias diversas* (2011) de Monteiro Lobato. Ilustração de Elizabeth Teixeira.

Fizemos nos dois primeiros capítulos uma visita às fadas desde seus primórdios, remontando primeiramente à mitologia céltica, aos contos maravilhosos de origem celta e aos contos de fadas clássicos, para que, assim, pudéssemos fazer a jornada por livros mais recentes da literatura infantil moderna. Neste capítulo, faremos uma análise da personagem fada em terras brasileiras, em busca de ressaltar como foram representadas por alguns escritores brasileiros essa figura, para assim entrarmos em uma análise mais específica de três livros da literatura infantil brasileira que trazem fadas, sendo eles: *A fada que tinha ideias* (1971) de Fernanda Lopes de Almeida, *Onde tem bruxa tem fada...* (1979) de Bartolomeu Campos de Queirós e *A casa da madrinha* (1978) de Lygia Bojunga.

No início da chamada literatura infantil brasileira, as histórias sofriam grandes influências europeias, e, mesmo quando os autores escreviam sobre o próprio Brasil, realizavam de certa forma um trabalho de estrangeiro na própria terra, devido à diversidade e à grandiosidade geográfica do Brasil, ou seja, o país era desconhecido, estranho e diferente para o próprio escritor brasileiro que, “formado pelo pensamento

européu, via seu país de fora, sua terra lhe era tão estranha quanto aos professores estrangeiros” (CADEMARTORI, 1986, p. 45).

Os livros destinados às crianças no Brasil eram traduções dos contos de fadas clássicos de Charles Perrault, dos irmãos Grimm e de Hans Christian Andersen, muitas vezes traduzidos por escritores portugueses, distanciando-se da língua portuguesa falada no território brasileiro. Foi através do livro *Contos da Carochinha*, publicado pela primeira vez em 1894 pela Livraria Quaresma, que os contos passaram a ser traduzidos, adaptados e contados visando o entendimento da criança, mesclando-se elementos das histórias tradicionais, com nomes, localidades e características brasileiras.

Os contos dessa obra foram reunidos pelo escritor e jornalista Figueiredo Pimentel. Tratava-se de uma coletânea que apresentava contos conhecidos de Perrault e dos Grimm, como de outras histórias populares brasileiras, além de criações também de Pimentel. Devido ao sucesso do livro no Brasil, Figueiredo Pimentel lançou outros dez títulos com histórias para crianças. Para muitos estudiosos da literatura infantil brasileira, como Leonardo Arroyo (1968), Pimentel apresenta-se como instaurador da literatura infantil brasileira com uma orientação mais popular, já que os livros até então carregavam forte pedagogismo, afinal, a literatura infantil brasileira se constituiu com a produção didática:

No cenário brasileiro, a produção literária infantil iniciou-se, juntamente com a produção didática, a partir do século XIX, tendo em vista o processo de modernização pelo qual o país passava, o que provocou, no âmbito educacional, a preocupação acerca da formação de cidadãos críticos e civilizados. (DUARTE; SAGABINAZI, 2017, p. 318).

Portanto, assim como no restante do mundo, uma preocupação maior com a infância e com sua educação impulsionaram as edições de livros infantis. Com um novo pensamento acerca da cultura brasileira e da necessidade das narrativas se aproximarem das crianças do país, os *Contos da Carochinha*, da mesma forma que os outros livros de Figueiredo Pimentel, são considerados um marco, apresentando para as crianças

brasileiras as histórias tradicionais de diversas partes do mundo como do próprio cenário brasileiro.

Vimos anteriormente que a literatura infantil se inspira em temas maravilhosos oriundos de contos de fadas e de outras manifestações populares:

O maravilhoso remonta a tempos pretéritos, época de fadas, fontes mágicas, bosques encantados, associadas, na literatura, às narrativas primordiais – histórias que com o passar do tempo, transformaram-se em narrativas populares, integrando o acervo da literatura infantil. (MICHELLI, 2012, p. 28).

Do mesmo modo, a literatura infantil brasileira teve influência desse maravilhoso e da cultura popular europeia, como também de lendas e mitos provenientes de várias regiões brasileiras. Personagens como bruxas e fadas juntaram-se a outras figuras do folclore brasileiro como o saci, o curupira, a Iara, assim como de outras criaturas mágicas ligadas às terras brasileiras e sua natureza.

Há ainda o encontro de muitas narrativas orais, do povo, com influências externas. Percebemos no Brasil temas semelhantes a outros lugares do mundo, contados e recontados através de gerações. Luís da Câmara Cascudo no livro *Contos tradicionais do Brasil* (1986), afirma que: “Ao lado da literatura, do pensamento intelectual letrado, correm as águas paralelas, solitárias, poderosas, da memória e da imaginação popular” (p. 15). Um grande trabalho de coleta dessas histórias populares também foi feito no Brasil, assim como os irmãos Grimm fizeram na Alemanha. Para Luís da Câmara Cascudo, o conto popular tem quatro características essenciais: antiguidade, anonimato, divulgação e persistência. Nas narrativas recolhidas pelo folclorista, percebemos um movimento de encontros, onde figuras de outras mitologias juntam-se a figuras conhecidas em território brasileiro, e as fadas estão nelas, metamorfoseadas em outras imagens.

Para Cascudo, em *Literatura oral no Brasil* (1984), os elementos locais se fundem nas narrativas ditas universais: “as histórias mais populares no Brasil não são as mais regionais ou julgadamente nascidas no país, mas aquelas de caráter universal, antigas,

seculares, espalhadas por quase toda a superfície da terra” (p. 34-35). Cascudo nomeia de contos de encantamento as histórias oriundas dos chamados contos de fadas, e nessas narrativas haverá algumas mudanças nas imagens dos personagens: “A personalização do velho ou da velha materializa sempre os extremos espirituais. É o bruxo, a feiticeira, ou Nossa Senhora” (CASCUDO, 1984, p. 263).

A narrativa “Bicho de Palha” recolhida no Rio Grande do Norte, presente na coletânea *Contos tradicionais do Brasil* (1986), apresenta uma convergência entre a narrativa “Pele de Asno” e “A gata borralheira”. Na história, temos a moça Maria que é maltratada pela família, e sempre encontra no caminho do rio uma misteriosa velhinha:

No caminho do rio onde ia lavar roupa, encontrava sempre uma velhinha com feição serena e muito bondosa. Maria acabou contando seus sofrimentos e o silêncio que guardava para não magoar o pai. A velhinha animava-a com palavras cheias de doçura. (CASCUDO, 1986, p. 45)

Um dia Maria decide fugir da família, e a velhinha concorda com ela entregando para a moça uma benção e uma varinha de condão: “– Leva esta varinha, Maria, e quando estiveres em perigo, desejo ou sofrimento, debes dizer: ‘Minha varinha de condão, pelo condão que Deus te deu, dai-me’. E tudo sucederá como pedires” (CASCUDO, 1986, p. 45). A menina faz o que a bondosa senhora sugere, e o conto daí em diante assemelha-se à jornada que a princesa de Pele de Asno executa, porém aqui, a moça usa um vestido de palha para se esconder, e usa a varinha entregue pela senhora para fazer seus belos vestidos. Ao final do conto, ficamos sabendo que a misteriosa velhinha era a própria Nossa Senhora: “Casaram logo, Bicho de Palha contou sua história, e a varinha de condão, cumprida a vontade da velhinha, que era Nossa Senhora, desapareceu, deixando-os muito felizes na terra”. (CASCUDO, 1986, p. 48).

Outra narrativa presente em *Contos tradicionais do Brasil*, que liga a figura da fada com a figura de Nossa Senhora, é o conto “Almofadinha de ouro”, também recolhido no Rio Grande do Norte. Da mesma forma que sucede em Bicho de Palha, e com as mesmas inspirações em Pele de Asno e Cinderela, a mocinha também decide fugir de uma família que a maltrata:

Antes de tomar essa decisão, a moça rezava todas as noites à Nossa Senhora, que era sua madrinha, pedindo que lhe ensinasse os caminhos do bom proceder. Nossa Senhora virou-se numa velhinha e falou com ela no caminho do rio, exemplificando tudo. Abençoou-a e lhe deu uma almofadinha de ouro que era encantada. Quando precisasse de alguma coisa, pedisse à almofadinha de ouro que fora dotada por Deus com poderes. (CASCUDO, 1986, p. 62).

Percebemos, através destas duas narrativas, que as histórias encontram-se umas com as outras; o maravilhoso que abriga as histórias dialoga com a fé dos contadores e com outras imagens de acordo com as regiões onde que são contadas, sejam religiosas como neste caso, ou folclóricas, tornando-as uma miscelânea de elementos, o que nos permite dizer que as histórias sempre viajam e visitam umas às outras.

A ligação da fada com Nossa Senhora não se deu somente no Brasil. Com as influências cristãs, a imagem da fada foi assemelhando-se com a imagem da santa em diversos outros lugares cristãos ao redor do mundo, além da semelhança com seres angélicos. Recentemente, na série da ABC *Once upon a time* de 2011, embora não represente um exemplo brasileiro, mas bastante ilustrativo do pensamento que aqui se elabora, as fadas, ao serem vítimas da maldição da Rainha Má, tomam a forma de freiras em um convento no mundo real, evidenciando mais uma vez a aproximação da fada com essas figuras da religiosidade cristã.

Para Regina Michelli (2015), em uma análise dos contos recolhidos por Cascudo, a fada sofre certo desaparecimento nessas narrativas orais e populares: “As fadas – cuja existência já rareava nos contos dos Irmãos Grimm e de Andersen, cabendo à execução do maravilhoso a outros seres – parecem desaparecer, exiladas para a terra das sombras” (p. 14). Já discutimos a ausência das fadas na maioria dos contos de fadas no primeiro capítulo, e este dado apontado por Michelli apresenta-se como ponto pertinente, embora como também já foi dito, os contos de fadas não são narrativas que irão apresentar sempre fadas ou elfos, mas uma jornada, com diversos tipos de auxílios mágicos, cujas terminologias são diferentes em diversos lugares do mundo.

A obra do escritor Monteiro Lobato, considerado por muitos estudiosos como o divisor de águas da literatura infantil brasileira, também fundiu temas maravilhosos de

lendas de diversas partes do mundo, com lendas e personagens oriundos do Brasil: “Monteiro Lobato soluciona essa repartição conciliando o que é nosso e as inevitáveis e necessárias contribuições da cultura estrangeira” (CADEMARTORI, 1986, p. 46). Por este dado, podemos ver como a literatura é construída e constituída através de diversas inspirações e de encontros entre histórias, e como essa questão se mostra fortemente na literatura para as crianças.

Na obra de Monteiro Lobato, vemos o que poderíamos chamar de um encontro de culturas literárias míticas. Há em seus livros para crianças a presença de personagens clássicos dos conhecidos contos de fadas e de livros mais recentes da literatura infantil moderna; entre eles Peter Pan e Pinóquio, já mencionados neste trabalho; com personagens típicos do folclore brasileiro, além da criação de seus próprios personagens, onde todos se encontram no Sítio do Picapau Amarelo e em outras terras mágicas. Uma das passagens desse diálogo entre culturas, criação e recriação encontra-se nesse trecho de *Reinações de Narizinho* (1964), que trata da fuga do Pequeno Polegar, um personagem conhecido dos contos de fadas clássicos, dos livros de *Contos da Carochinha*:

– Isso, sim, não deixa de me intrigar – disse ele. Se Polegar fugiu é que a história está embolorada. Se a história está embolorada, temos que botá-la fora e compor outra. Há muito tempo que ando com essa ideia – fazer todos os personagens fugirem das velhas histórias para virem aqui combinar conosco outras aventuras. Que lindo, não? (LOBATO, 1964, p. 53).

Podemos vislumbrar neste excerto o pensamento da necessidade de se recriar outras histórias com base nas histórias “originais”, para que essas mesmas possam sobreviver. A questão do “bolor” é bastante significativa e será analisada logo mais em *A fada que tinha ideias* de 1971, em que também ele é usado como artifício para criação de novas palavras e de outras formas de ser personagem.

Depois de Pimentel e Lobato, muitos escritores brasileiros fizeram um aproveitamento significativo da herança cultural europeia em recriações de novos dizeres, que também já se encontravam nas narrativas orais. Segundo Marisa Lajolo

(1983), na década de 70 a literatura infantil brasileira dá um salto e começa a configurar-se realmente como uma indústria cultural. Sobre essa configuração histórica, de acordo com Coelho (2000), a literatura infantil brasileira pode ser dividida em três fases, a pré-lobatiana, a fase lobatiana e a pós-lobatiana, tal a importância e a influência do autor nos livros para crianças no Brasil.

Assim como em outras regiões do mundo e como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, sempre podemos encontrar temas, situações e enredos semelhantes mesmo em regiões longínquas entre si, e não é diferente com os mitos e as lendas primordiais do Brasil. Há muitos mitos indígenas sobre a criação e muitas lendas indígenas que explicam a origem de algo. Um exemplo de história de origem é a lenda da vitória-régia¹⁸, que conta sobre uma índia apaixonada pela lua, que ao ver o reflexo do corpo celeste no rio, se inclina para tentar agarrar a lua e acaba morrendo, e a lua com piedade a transforma na flor imensa de mesmo nome que habita os rios do norte do país. Explicações de origens de flores também existiram na mitologia grega, como por exemplo, no tão conhecido mito de Narciso, e dessa maneira podemos ver que temas primordiais vão ser contados em diversas culturas. Tal como evidencia Leminski: “É o círculo rodando uma história sem fim, o eterno retorno, o dia, a noite, a vida, o eco, os doze signos, os doze trabalhos do herói” (1998, p. 18), ou seja, as histórias estão em um círculo visitando diferentes terras e lugares, movem-se por metamorfoses geográficas. Se na Grécia é um narciso, em outro lugar será outra flor ligada à flora de determinado país, mas sempre com os personagens modificando-se, buscando algo: “Uns são transformados em flores, outros são transformados em pedra, outros ainda, se transformam em estrelas e constelações. Nada com seu ser se conforma” (p. 21). O elemento de metamorfose permanece.

Nesse processo de constituição de uma literatura infantil brasileira, devemos olhá-la como um lugar de diversidade. Tendo a sociedade brasileira recebido muitas influências externas, esse intercâmbio de histórias ocorre nas páginas dos livros para as crianças e jovens. Aconteceu o que podemos nomear de uma leitura cultural, tal como aponta a escritora de livros infantis e também teórica Heloisa Prieto, no livro *Quer ouvir uma história?: Sobre as histórias que a literatura e o cinema contam* (2014). “Quando

¹⁸ A lenda pode ser lida no site: <https://www.sohistoria.com.br/lendasemitos/regia/>. Acesso em 07/01/2020.

uma cultura ‘lê’ as histórias de outra, ressaltam-se elementos universais, mas também podem surgir interpretações absolutamente inesperadas” (p. 47). Como todas as outras literaturas, a literatura infantil brasileira foi reinventando-se através do maravilhoso e do clássico, e por meio dessa leitura de outras culturas podemos ver nas histórias brasileiras temas universais mitológicos e características próprias regionais.

E as fadas, vieram para o Brasil? Sim, vieram através da linha dos contos de fadas clássicos que chegavam ao país, através dos contos da carochinha, do imaginário popular, e habitaram também a obra de Monteiro Lobato. Em *Reinações de Narizinho* temos a presença delas:

– Ora graças! – exclamou num suspiro de alívio. Chegou afinal o dia da minha libertação. Quando nasci uma fada rabugenta, que detestava minha pobre mãe, virou-me em aranha, condenando-me a viver de costuras a vida inteira. No mesmo instante, porém, uma fada boa surgiu, e me deu esse espelho com estas palavras: “No dia em que fizeres o vestido mais lindo do mundo, deixará de ser aranha e será o que quiseres”. (LOBATO, 1964, p. 19).

Vemos aqui a ambiguidade entre a bondade e a maldade das fadas tão presente nas narrativas celtas e clássicas, também sendo colocada na obra lobatiana. No mundo criado pelo escritor, existem fadas boas e más: “Com fadas é preciso muita cautela, porque se algumas são anjos de bondade, outras são más como bruxas” (LOBATO, 1964, p. 220). No livro *Histórias diversas*, publicado pela primeira vez em 1947, temos uma história de Monteiro Lobato chamada “As fadas” (cuja ilustração abriu este capítulo), em que as mesmas são convidadas a participarem de um baile no sítio. Nessa narrativa elas são descritas da seguinte forma:

Que maravilhosas criaturas! Pareciam sonhos vivos. Por que as fadas são para o mundo como é o perfume para a flor, como é o sabor para a fruta.

Entraram em grupo, de mãos dadas, sorrindo. O andar delas tinha uma leveza de pluma. Vinham como que pairando no chão, como as aves pairam no céu. E como eram só fadas boas, não havia uma que não fosse de incomparável beleza. (LOBATO, 2011, p. 57)

Temos neste trecho uma descrição mais romântica em relação às fadas, da qual podemos vislumbrar a característica da leveza, que segundo Calvino (2010) é a característica primordial das fadas. Vemos também a separação de fadas boas e más através do belo: o narrador sugere que a beleza delas seria uma consequência da sua bondade.

Na história “Uma pequena fada”, Narizinho começa a cismar que Emília é uma fada disfarçada: “– Ando cismando que Emília é uma fada que veio a este mundo sob a forma de boneca e depois virou gente. Tudo em Emília são disfarces – até a vara de condão de todas as fadas” (LOBATO, 2011, p. 74). Tudo nas fadas são disfarces, outra grande característica delas, que mostra o poder da transformação e de se mostrarem de forma diferente do que realmente são. Narizinho ainda diz que o “faz de conta” é a varinha disfarçada de Emília, o que dona Benta emenda ser uma “varinha verbal”, ou seja, o poder da linguagem das fadas. Em tempos primordiais, como analisamos, as fadas levavam a quem as via uma linguagem outra, uma linguagem divina.

– E ainda uma coisa, vovó, que me faz crer que Emília é uma fadinha disfarçada. Às vezes deita-se aqui, debaixo desta árvore e fica horas lidando com bichinho – paquinha, vaquinha, besouro e até lagarta. Conversa com eles como se fossem gente, entende tudo quanto dizem. Ora, isso é coisa de fada. (LOBATO, 2011, p. 76).

Essa expressão, “coisa de fada”, na obra lobatiana pode ser entendida como a linguagem que consegue se comunicar com a natureza, aquela que consegue ter uma visão penetrante e diferente em relação ao comum e ao cotidiano. O termo “coisa de fada” também se encontra na narrativa “Ferreiro de bosque grande”, de J.R.R. Tolkien, discutida no capítulo anterior. Na obra do autor, uma coisa de fada é aquilo que remete a alguma característica dessa criatura.

Além de habitarem as obras de Monteiro Lobato, as fadas fizeram parte de outras obras da literatura infantil brasileira. Segundo Regina Michelli: “Na literatura infantojuvenil dos últimos tempos, novas fadas e bruxas habitam as páginas dos livros, levando seus leitores a repensar a configuração dessa personagem” (2012, p. 42). Esse

repensar da personagem estará nas três narrativas que analisaremos a seguir, e em outras obras como as escritas por Sylvia Orthof. A autora escreveu diversos livros com fadas, criou uma espécie de série de fadas, sendo todas as obras bastante curiosas a respeito dessas figuras. Em *Fada cisco quase nada* (1992), a escritora retoma a ideia de fadas diminutas, criando uma fadinha minúscula que mora dentro de uma rosa:

Mora uma pessoinha
tão pequena e escondida...
nem dá para se ver direito!

A rosa é encantada:
só se abre pra quem sabe
que é sempre tempo de fada!
(ORTHOF, 1992, p. 2).

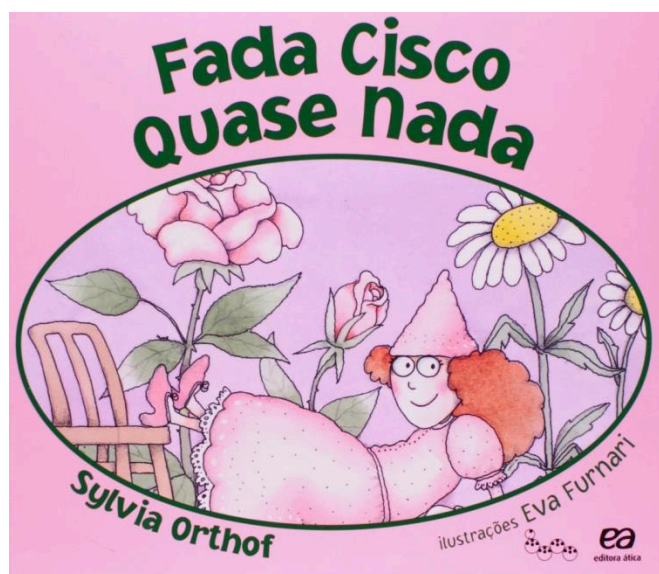


Figura 27: Capa do livro *Fada cisco quase nada*, com ilustração de Eva Furnari (1992).

Nessa narrativa poética vemos que as fadas só são vistas, ou seja, só saem de um estado de invisibilidade através do espírito da infância, que as tornam visíveis. Em outro livro da autora, chamado *A fada sempre viva e a galinha fada* (1986), Orthof descreve uma fada senhora, como uma espécie de avó que usa um leque ao invés da varinha de condão, brincando com os objetos característicos das fadas.

Fada sempre viva mora numa
casa que também é fada:
é uma casa-fada com janelas encantadas
as janelas abrem-se sobre
paisagens que imaginamos. (ORTHOF, 1986, p. 3).

Aqui nessa passagem temos algo bem pertinente: a casa-fada. Esse detalhe nos mostra que a magia da fada transfere-se aos objetos e à moradia, afinal se a fada é um ser encantado, sua casa e seus objetos também serão. Sobre esse ponto, veremos com mais calma na análise de *A casa da madrinha*. Temos também nessa obra a imagem da galinha-fada, que mostra a metamorfose das fadas em animais. Sylvia Orthof ainda coloca nessa narrativa que no país das fadas tudo está em constante mudança, invenção e acontecimento, o que nos permite vislumbrar a importância da recriação e do constante diálogo entre as histórias ao longo do tempo.

No *Manual de boas maneiras para as fadas* (2009), Sylvia brinca com a ideia das fadas serem gente como a gente, sem ter medo de possuir “más maneiras” de vez em quando, e saírem da linha do que é normal para as fadas. São vários livros que a escritora brasileira escreveu sobre essas criaturas mágicas, obras que recriam a imagem das fadas muitas vezes através do humor, representando a personagem em situações cômicas tal como em *Fada fofa e os 7 anjinhos* (1997), uma paródia do conto “Branca de Neve e os sete anões”.

Uma personagem famosa da literatura infantil brasileira importante de mencionar, ainda que não seja uma fada e sim uma bruxa, mas que apresenta várias características que poderiam ser atribuídas à figura de uma fada atrapalhada, se trata da Bruxinha da escritora Eva Furnari: “Certa vez me disseram que era curioso que a Bruxinha fosse uma bruxa e usasse varinha de fada. Foi uma surpresa, não tinha me dado conta dessa incoerência”. (FURNARI, 2012, p. 59). Uma incoerência nem tão grande assim, já que as varinhas mágicas são registradas desde os antigos egípcios, sendo associadas também a magos e feiticeiros. Parece que o uso da varinha mágica é de todos esses seres e não somente das fadas, apesar de ter se transformado em um elemento constitutivo da sua imagem ao longo do tempo. Atualmente as varinhas “retornaram” às mãos dos bruxos, principalmente pela influência das histórias de Harry Potter.



Figura 28: A bruxinha de Eva Furnari.

A relação entre fadas e bruxas é bem íntima, tanto na literatura infantil internacional como na brasileira, afinal parece que ambas as criaturas muitas vezes apresentam elementos semelhantes, e sua divisão parece se tratar mais de uma característica recente, em que as fadas foram retratadas mais ao lado do bem e de características benevolentes, e as bruxas ao lado do mal; porém, a literatura infantil reinventa constantemente esses lados, pois apresenta fadas más e bruxas boas, e mesmo os contos de fadas já faziam esse movimento, ora angelizando as fadas, ora as representando como criaturas maléficas. A poeta brasileira Roseana Murray, autora de muitos livros de poesias para crianças, tem um poema chamado “Fadas e Bruxas”, que faz parte do livro *Pera, uva ou maçã* (2005), que explora em seus versos a dualidade entre fadas e bruxas, a ambiguidade e a relação de ambas dentro de um mesmo ser:

Metade de mim é fada,
a outra metade é bruxa.
Uma escreve com sol,
a outra escreve com a lua.
Uma anda pelas ruas
cantarolando baixinho,
a outra caminha de noite
dando de comer à sua sombra.
Uma é séria, a outra sorri;
uma voa, a outra é pesada.
Uma sonha dormindo,

a outra sonha acordada.
(MURRAY, 2005, p.52).

Percebemos no poema infantil de Roseana Murray a fada apresentada como uma criatura diurna e a bruxa como uma criatura noturna, uma solar e a outra ligada ao luar. Essa dualidade é simbólica, já que as fadas parecem ter sido retratadas mais ligadas à luz e as bruxas à sombra. Gilbert Durand, no livro *As estruturas antropológicas do imaginário* (1997), elabora uma ampla teoria sobre as imagens diurnas e noturnas, classificando as imagens diurnas como poderes solares, ligado à luz e ascensão, e no regime noturno, imagens ligadas a um repousar mais sutil, terrestre. Podemos dizer que o regime diurno quer transcender além, enquanto o noturno compreende mais imagens de aceitação. Vemos, tanto nos contos populares como nas imagens mais cristianizadas, que as fadas parecem remeter a essa transcendência, a esse outro mundo de luz celeste, enquanto as figuras das bruxas representam mais um estado terreno, com suas ervas e suas cabanas na floresta. Porém essa divisão é muito perigosa, já que fadas e bruxas muitas vezes representam todas essas características, e o poema de Murray é uma leitura para pensarmos essas duas criaturas vivendo juntamente dentro da figura feminina.

Outro livro de Sylvia Orthof que explora a relação de fadas e bruxas é *Uxa, ora fada, ora bruxa* (2012), que conta sobre a personagem Uxa, que apesar de ser bruxa, ela sempre acorda com opiniões diferentes e sente vontade de sair fazendo encantos e realizando desejos como uma fada. A personagem tem o “dia do sim” e o “dia do não”, fazendo-a mudar constantemente; quando faz as bondades de fada, as coisas tendem a não dar muito certo por conta do seu lado bruxa, e quando ela sai tentando fazer as maldades de bruxa, acontece o mesmo, nada dá muito certo pelo seu lado fada. Através novamente do humor característico nas obras de Orthof, ela explora esse dualidade entre a figura da bruxa e da fada, sintetizando, da mesma forma que no poema de Roseana Murray, as duas figuras dentro de uma só.



Figura 29: Capa do livro *Uxa, ora fada, ora bruxa*, de Sylvia Orthof (2012).

A obra *A bruxinha que era boa*, de 1954, escrita pela dramaturga Maria Clara Machado, também realiza essa outra leitura da figura da bruxa. Na história, Ângela é uma bruxinha que não consegue fazer maldades, por isso sofre represálias das outras bruxas. Ao chorar perto do seu amigo Pedrinho, esse fica encabulado por nunca ter visto uma bruxa chorar, e começa a pensar que Ângela pode ser uma fada disfarçada. No fim ambos ajudam a expulsar a maldade da Torre de Piche, e deixam a floresta livre para fadas e pássaros.

Não muito conhecidas, mas pertinentes para a análise de recriação das fadas e dos contos de fadas de uma maneira geral, são as obras da escritora Gláucia Lewicki, autora que ganhou, em 2006, com o livro *Era uma vez outra vez*, o prêmio Barco a Vapor, promovido pela editora SM, cujo objetivo é revelar novos livros e autores de literatura infantil brasileira. A escritora publicou uma série de livros chamada “Encantos e Encrências”, e apresenta neles três fadas meninas, Clara, Bela e Alegria, que estudam na Escola de Magia, e recebem diversos deveres de casa relacionados aos contos clássicos. Elas acabam sempre fazendo confusões nas histórias, como no conto da Branca de Neve, que não tem fadas e que fica todo bagunçado diante da presença delas. Os livros de Gláucia Lewicki fazem uma nova leitura e um questionamento da ausência e inclusão de certos elementos e personagens nas histórias tradicionais.

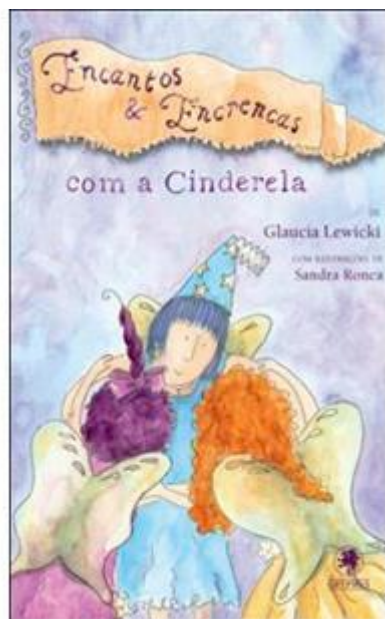


Figura 30: Capa do livro *Encantos e encenecas com a Cinderela* (2012), trazendo as fadinhas protagonistas.

Passamos agora, depois dessa breve análise sobre a literatura infantil brasileira e de algumas fadas que a habitaram, para a análise dos três livros escolhidos para uma leitura e uma imersão mais profunda em relação à imagem das fadas e da própria literatura infantil. Os livros que serão analisados seguidamente fazem parte da década de 70, um período de grandes nomes para a literatura infantil no Brasil, assim como um período de grande contestação social que ecoou nas páginas de livros para as crianças.

O “Livro das Fadas” em *A fada que tinha ideias*



Figura 31: Capa do livro *A fada que tinha ideias*, de Fernanda Lopes de Almeida (2007).

O livro *A fada que tinha ideias* foi escrito por Fernanda Lopes de Almeida e publicado em 1971. Em uma entrevista dada para a Editora Projeto¹⁹, a autora conta que publicou seus dois primeiros livros por diferentes editoras no mesmo ano, tendo recebido em casa, no mesmo dia, no período da manhã os exemplares de *Soprinho* (1971), e no período da tarde os exemplares de *A fada que tinha ideias* (1971). A escritora menciona que escreveu *Soprinho* primeiramente, e ambos os livros apresentam fadas.

Em *Soprinho* vemos fadas terrestres que são vistas pelas crianças quando elas são assopradas por um ser élfico chamado Soprinho. Ao receberem esse sopro mágico, as crianças atravessam, juntamente com esse ser, um portal encantado no meio do bosque, que lhes dá acesso ao mundo mágico, onde vivem as fadas e outras criaturas mágicas. Já em *A fada que tinha ideias*, somos apresentados às fadas celestes que vivem no céu, e diferentemente da obra *Soprinho*, não há aqui visitas humanas nesse mundo das fadas.

¹⁹ A entrevista pode ser acessada através do link: <http://www.editoraprojeto.com.br/autores/fernanda-lopes-de-almeida/>. Acessado em 13/05/2019.

A história gira em torno delas, não necessitando do elemento “visitante humano” para se realizar. Esses dois livros são representativos do que falamos em relação a uma divisão diurna e noturna, terrestre e celeste entre fadas e bruxas, tanto uma figura quanto a outra podem representar essas diferentes ideias.

Fernanda Lopes de Almeida nasceu no Rio de Janeiro, e atualmente mora em São Paulo. Segundo a escritora, ela teve uma infância ligada à natureza, o que teve papel fundamental em seus livros e na sua escrita. A autora é formada em psicologia, e trabalhou durante vinte e cinco anos na profissão, principalmente com crianças, o que gerou um convívio diário que lhe deu grandes inspirações para escrever literatura infantil. Escrever uma história com uma fadinha de pura imaginação foi a forma que encontrou de demonstrar toda a espontaneidade das crianças:

A fadinha Clara Luz é uma síntese de todas as crianças do mundo. Essa espontaneidade, essa alegria, esse prazer de ser e de respirar, esse olhar com a vida como matéria-prima para ações e transformações permanentes, tudo isso está sempre presente nas crianças. De modo mais ou menos evidente, conforme a maneira como são tratadas, mas sempre ali. Mesmo as que sofreram indevidas repressões ou privações – e com elas lidei muito – têm em si um manancial de invenção e originalidade, pronto a ser resgatado e brotar de novo ao menor gesto de aceitação. (ALMEIDA, 2007, p. 63).

Fernanda acredita que toda criança carrega uma ânsia natural de descobertas e renovação, tanto é que Clara Luz acaba, em sua narrativa, ficando mais espantada do que revoltada com restrições que não entende. Em outra entrevista dada à editora Ática, a escritora enfatiza a importância da literatura infantil para formar seres pensantes: “O principal papel é exatamente esse: formar leitores. Formar leitores é formar pensadores. No sentido menos pomposo e mais modesto da palavra: pessoas que pensam. É disso que qualquer país precisa”²⁰. Fernanda Lopes de Almeida, após o ano de 1982, deu um hiato em suas publicações, vindo a retomar o trabalho de escritora em meados dos anos 2000, e têm criado histórias até hoje. Sua coleção “Passa anel” pela editora Ática conta

²⁰ Trecho da entrevista que pode ser encontrada no *site* da editora Ática pelo link: <http://sites.aticascipione.com.br/autores/fernandalopesdealmeida/entrevista.html>. Acessado em 29/09/2019.

com inúmeros títulos, o último publicado foi *As flores que a gente inventa*, em 2012, o primeiro livro de poemas para crianças da escritora.

A obra *A fada que tinha ideias* foi indicada pela Fundação Nacional do Livro Infantil como uma das cinco melhores obras infantis brasileiras, sendo incluída na bibliografia seletiva da literatura infantil brasileira da UNESCO, em 1972. Portanto, trata-se de uma obra importante no cenário literário para crianças do Brasil, sendo Fernanda Lopes de Almeida uma importante escritora das décadas de 70 e 80.

O livro foi escrito no período da ditadura militar e reflete, por meio do maravilhoso e do imaginário, uma visão social desse período, representando através da sociedade das fadas um reflexo da sociedade brasileira. A autora contesta a sociedade através da infância, da figura da fadinha Clara Luz, uma fada criança que, mesmo ocupando um lugar onde não possui voz, é a personagem contestadora da história, que vai gradualmente influenciando a mudança de pensamento das outras fadas do seu mundo, tanto das crianças como das adultas.

Podemos dizer que, para além de uma ideia nova de criança e de sociedade, tão importante na obra de Fernanda Lopes de Almeida, e já bastante discutida principalmente em textos voltados para a área da educação, Clara Luz também apresenta uma nova representação da personagem fada e da literatura infantil. Através de suas críticas à sociedade das fadas, Clara Luz reclama por outro imaginário em relação à personagem, questionando e indagando principalmente o papel único que as fadas têm realizado naquele mundo. Dessa forma o livro apresenta uma questão a se refletir: as fadas foram e ainda são iguais?

Vimos que as fadas representam forças misteriosas e sutis, carregaram muitas imagens, mostrando sempre um constante estado de metamorfose. Mas em algum ponto podemos dizer que as fadas se tornaram repetitivas e genéricas? Em *A fada que tinha ideias* as fadas vão reproduzindo tarefas que executam há anos, em um ciclo de repetição de si mesmas. Tarefas e situações que já foram realizadas em outras histórias continuam sendo executadas; as fadas parecem estar inertes, e a “ideia nova” representa no livro um combate a um único ponto de vista do que é ser fada no mundo, sendo uma obra que toca profundamente na alma feminina.

No livro, somos apresentados a um reino feminino de fadas que se encontra no céu. Há poucos personagens masculinos, na forma de outros elementos, como o pai relâmpago e seu filho, e brevemente a mãe de Clara Luz faz referência ao pai da fadinha, como um mágico: “– Nunca vi umas ideias como as dessa menina! Só se ela saiu ao pai, que era o mágico mais inventador da corte do Rei dos Mágicos” (ALMEIDA, 2007, p. 21). Através dessa passagem, vemos por um vislumbre que o mundo masculino dos mágicos onde vive o pai de Clara Luz é inventivo, enquanto somos apresentados a um mundo feminino de fadas que tem pouco espaço para as tais invenções. Dessa forma, o livro toca na questão do feminino ligado às fadas através de um reino de mulheres, e reflete sobre a importância das fadas escreverem por si mesmas o que são, representando a força da feminilidade que também repousa na criação, na invenção e na magia.

E é nesse ponto de criação que *A fada que tinha ideias* dialoga com o pensamento de que “[a]s palavras ditas, ouvidas, vividas – talvez esquecidas – rasuradas, retornam em outros tons, fazendo novas escrituras em que talvez se produza um nome” (BRANDÃO, 2006, p. 56). As fadas nesse livro são mágicas por natureza, mas possuem um Livro que ensina magia por magia o que elas precisam fazer, e o objetivo agora nesse tópico é principalmente discutir esse livro e seus indícios, e questionarmos se ele expande a magia e o ser fada ou o limita.

A fada que tinha ideias nos apresenta um céu de fadas, onde essas personagens residem, aprendem, vivem e se relacionam não somente com outras fadas, mas também com outras criaturas de natureza celeste, como relâmpagos, estrelas e nuvens. Clara Luz é a fada protagonista da história, e nos é apresentada como uma figura contestadora, apesar de ser criança e estar inserida no espaço da infância, lugar socialmente conhecido e marcado como frágil e sem poder de escolha. Mas é através de seu olhar infantil, que transita entre um olhar de fantasia inocente, de brincadeira, e, sobretudo, um olhar questionador, que o mundo das fadas começa a refletir sobre ele mesmo.



Figura 32: Clara Luz pelas aquarelas do ilustrador Edu.

É interessante ressaltarmos a representação de Clara Luz pelas ilustrações do livro, retratada como uma fada menina, trajando um vestido rosa com um chapéu pontudo. Esse chapéu tornou-se uma marca em fadas ditas madrinhas, como uma mistura do icônico chapéu da bruxa com um quê de fada, e o porte da varinha de condão, tal como foram representadas as fadas madrinhas da animação *A bela adormecida*, de Walt Disney.



Figura 33: As fadas madrinhãs da animação *A bela adormecida* com vestimentas parecidas, diferenciadas pela cor.

Podemos perceber, por essas imagens, certa generalização das fadas, que são bastante parecidas, vestem-se iguais, apenas com algumas ligeiras modificações. Na obra de Fernanda Lopes de Almeida, as fadas também se vestem iguais diferenciando-se pelas cores, e as únicas que usam um chapéu diferente no caso é a fada professora, que usa um capelo, chapéu usado nas formaturas, para indicar sua posição de mestra, e a fada rainha que usa a Coroa para indicar sua soberania. Essa generalização de as fadas fazerem sempre a mesma atividade, e serem muito parecidas entre si, exercendo sempre “magias iguais”, será bastante questionada por Clara Luz durante a narrativa, principalmente através do artefato livro:

Clara Luz era uma fada, de seus dez anos de idade, mais ou menos, que morava lá no céu, com a senhora fada sua mãe. Viveriam muito bem se não fosse uma coisa: Clara Luz não queria aprender a fazer mágicas pelo Livro das Fadas. Queria inventar suas próprias mágicas. (ALMEIDA, 2007, p. 7)

Fernanda Lopes de Almeida, em sua obra, nos apresenta um livro dentro do livro. Há um objeto chamado de “Livro das Fadas”, pelo qual Clara Luz se recusa a aprender: “– Mas, minha filha – dizia a fada mãe – todas as fadas sempre aprenderam por esse livro. Por que você não quer aprender?” (ALMEIDA, 2007, p. 7). A mãe da fadinha insiste por várias vezes durante a narrativa sobre a importância de aprender pelo Livro, seguir as lições desse artefato era essencial para ser uma fada:

– Minha filha, faça uma forcinha, passe ao menos para a Lição Dois! – pedia a Fada-Mãe, aflita.
– Não vale a pena, mamãe. A Lição Um já é tão enjoada, que a Dois tem que ser duas vezes pior. (p. 7).

Somos apresentados ao Livro das Fadas como um manual, um livro de ensino importante e indispensável para as fadas, e é interessante ressaltar que, seja pelo nome

ou pela lição, a grafia das letras sempre se apresenta em maiúscula em relação ao artefato, uma forma pelo caminho da letra de evidenciar a importância desse livro: “As letras são elevadas à dimensão do objeto” (ANDRADE, 2001, p. 26), ou seja, as letras maiúsculas do livro e seu conteúdo aparecem também como um texto a ser lido. Mais adiante na narrativa ficamos sabendo de alguns conteúdos que se inserem dentro desse livro mágico:

- Mas enjoada por quê?
 - Ensina a fabricar tapete mágico.
 - Pois então? Já pensou que maravilha saber fazer um tapete mágico?
 - Não acho, não. Tudo quanto é fada só pensa em tapete mágico.
- Ninguém tem uma ideia nova! (ALMEIDA, 2007, p. 8)

Sabemos que, “[n]um livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentariedade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação” (DELEUZE; GUATARI, 1995, p. 11). O Livro das Fadas representa um artefato que podemos ler como imóvel, é como um objeto que só diz e repete, não há linhas de fuga entre ele e suas leitoras, no caso as fadas, que acabam se moldando no e pelo livro, o único dentro da obra que lhes é oferecido, e que acaba por ocupar o lugar da Lei.

Em um livro único é possível caber tudo? No conto “O livro de areia” (2004), de Jorge Luis Borges, somos apresentados a um livro infinito, sempre que formos abrir suas páginas, ele nos mostrará algo que não tínhamos visto antes; é um livro em constante movimento que não para de se mover, e o eterno movimento também assusta assim como a eterna imobilidade. O protagonista do conto chega a se livrar de tal artefato por não conseguir apreender seu conteúdo em totalidade.

No Livro das Fadas, vemos o inverso do que seria um livro infinito, ele não mostra nada além daquilo que está protocolado para ser uma fada. Tendo essa característica, o livro assusta Clara Luz por apresentar sempre uma única visão. Maurice Blanchot, em *O livro por vir*, salienta a seguinte questão: “A história avança porque há mudança total na literatura” (1984, p. 244). Essa é a constante indagação de Clara Luz na obra, o porquê nenhuma fada tem uma ideia nova, por isso ela não gosta de mundo

“parado”. Através da citação de Blanchot, podemos inferir que a mudança só será alcançada no mundo das fadas quando o Livro mudar, quando a literatura infantil não se deixar fixar nos estereótipos e nos discursos utilitaristas, ou seja, a literatura sendo colocada em contestação para ganhar um corpo vivo. É necessário *um livro por vir*, esse por vir que está impregnado na figura de infância de Clara Luz.

Para além da questão do livro das fadas mudar, podemos pensar também no aspecto da leitura que as fadas fazem dele, afinal além do livro único oferecido, a leitura das fadas sobre elas mesmas é bastante superficial, elas são uma espécie de receptoras imóveis e desmemoriadas, assim como o livro imóvel que possuem para suas atividades:

Em meio ao conflito entre os que preconizam a *morte do livro* e os que consideram o livro como um instrumento fundamental, exorcizando assim a *leitura fácil*, se encontra o cerne daquele que é, realmente, o verdadeiro problema: a morte do leitor. Leitor que tem se tornado um receptor estático de informações, não sendo interpretante e nem produtor de leituras. (PIRES, 2000, p. 3)

As fadas, para além da leitura do livro único, não conseguem ler a natureza da qual fazem parte, não são leitoras de palavras e também não são leitoras do espaço e de outras magias. No trecho logo abaixo, percebemos que além do Livro das Fadas ser constituído por um discurso imóvel, ele não apresenta soluções para desventuras não esperadas, apenas para aventuras já conhecidas, e as fadas encontram-se com uma limitação de leitura de coisas novas:

- Olha só o chuveiro de luz que está saindo lá da Via Láctea!
- Será que é alguma mágica?
- Não pode ser. Não existe nenhuma mágica assim no Livro das Fadas!
- Existe sim, na página vinte e três.
- Foram todas ver na página vinte e três.
- Enquanto isso Clara Luz gritava:
- Socorro! Não sei fazer isso parar.
- Ela está pedindo socorro! Vê depressa a página vinte e três!
- Está aqui, olha.

Todas olharam: a página vinte e três ensinava a transformar abóbora em carruagem. Ninguém ficou sabendo nada sobre aquela mágica que estava acontecendo na Via Láctea.

– Não está no Livro. Não podemos fazer nada. (ALMEIDA, 2007, p. 11-12).

Nessa passagem vemos uma representação conhecida do ser fada nos contos de fadas tradicionais, no caso a fada madrinha de Cinderela, que transforma abóbora em carruagem, e que de certa forma desenhava o ser fada como uma personagem de auxílio para uma princesa. Vemos, através desse fato, que as fadas precisam ser e aprender a fazer o que já fora apresentado em outras histórias; o que não se encontra no Livro não pode ser feito; mesmo as fadas sendo possuidoras por natureza de magia, as mesmas ficam desorientadas com questões que nunca viram escritas no Livro que seguem. Em uma terra, ou no caso da obra, em um céu sem outros livros, a única informação dada acaba sendo o único meio.

Em *O livro por vir*, Blanchot ensina através dos escritos de Mallarmé que o homem é um ser de horizonte, que o espaço do livro “cintila em puro fulgor estelar” e ainda “pressupõe um espaço de várias dimensões que só pode ser entendido de acordo com essa profundidade espacial que é necessário apreender simultaneamente a diferentes níveis” (1984, p. 248). Clara Luz recebe uma professora de Horizontologia (a ciência que estuda os horizontes), esperança da Fada-Mãe de que a menina não tivesse tantas ideias. Através dos diálogos entre a fadinha e a fada professora, vemos a expansão de outras letras a serem escritas, e desses diferentes níveis de profundidade que Blanchot evidencia:

– A minha primeira opinião é que não existe um horizonte só. Existem muitos.

– Está enganada – disse a professora. – Horizonte é só um!

– Eu sei que todos acham que é só um. Mas justamente vou escrever um livro, chamado Horizontes Novos.

– Você vai escrever um livro? – perguntou a professora, cada vez mais admirada.

– Vou. Eu acho que criança também pode escrever livros, se quiser, a senhora não acha?

– Acho, sim. (ALMEIDA, 2007, p. 23)

Nessa citação da obra podemos analisar a indagação sobre outras formas de escrever e quem escreve, já que a personagem, sendo uma criança, questiona o porquê de crianças não escreverem livros, e os Horizontes Novos, também representados aqui em letra maiúscula, são apresentados como esse Livro Novo das Fadas, por vir. Nesse sentido, “[e]screver nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 13). Clara Luz deseja certamente abrir regiões, no caso horizontes ainda desconhecidos e entregar outros livros, outras palavras e outras letras. E aqui, podemos pensar a questão da autoria nos livros de literatura infantil, afinal, existe um autor adulto que escreve, que de certa forma assume um controle do desejo da criança, o que ela pode saber ou não. Clara Luz questiona e faz refletir que, sendo uma literatura destinada para as crianças, por que elas também não podem escrever livros e criar histórias que gostariam de ler? A fada que tinha ideias, dessa forma, questiona tanto o livro único (morte do livro), como a autoria e a leitura das fadas, esse caminho da literatura, que pode se moldar em várias outras sequências.

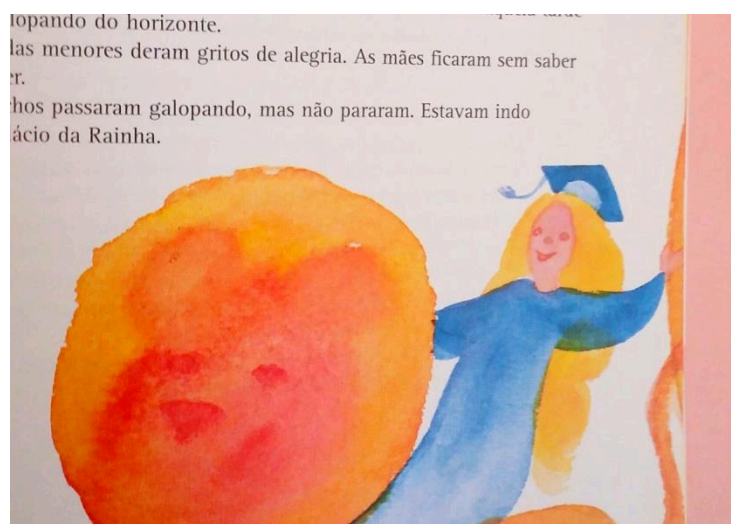


Figura 34: Fada professora de Horizontologia. Ilustração: Edu.

Além de dialogar com sua professora e mostrar uma atividade de aprendizado conjunta, indicando que o papel do professor é abrir e dar a conhecer novos horizontes, Clara Luz impulsiona a criação nas outras fadinhas. Em um certo dia, ela e outras fadas

crianças começam a fazer formas com as nuvens, de animais que se movem, uma magia que também não constava no Livro das Fadas. As mães ficam impressionadas e tentam fazê-las acreditar que só estavam imaginando que tinham feito aquelas formas, o que deixa as pequenas fadas furiosas, e através dos olhares das crianças, os adultos começam a questionar o Livro:

- No nosso tempo – disse uma – aprendíamos a fabricar tapete mágico e ficávamos muito contentes com isso.
 - É mesmo – concordaram as outras.
 - Mas uma das mães, que era muito sincera, interrompeu:
 - Eu não ficava nada contente!
 - Aí todas lembraram:
 - Eu também não ficava nada contente!
 - Eu detestava tapete mágico!
 - Eu até hoje detesto desencantar princesa!
 - Eu, para falar a verdade, detesto todas as Lições do Livro!
- (ALMEIDA, 2007, p. 34-35).

As fadas vão indagando não somente o livro, mas começam a também questionar os seus papéis como fadas nas histórias, como aquelas personagens sempre figurando como auxílio, porém um auxílio que fora grandioso e misterioso outrora, que se escondia em névoas de mistérios mágicos, de importância que se confundia com ser e lugar, e que foi se modificando, ganhando cada vez mais um caráter de somente fazer e “encantar” alguém ou algo, ou mesmo decorar magias já realizadas para realizar novamente. As fadas, dentro dessa obra, se deparam com outro movimento que precisam realizar, outros papéis que podem vir a ter. E é interessante salientar que, nessa passagem, as fadas “lembram” do que não gostavam, como uma memória que foi “desenterrada”, que saiu do esquecimento e que é possível se relacionar com o desejo e à liberdade delas. Elas revisitam por um momento a noção de seus seres:

revisitar nossa noção de cidadania para redimensionar nossas crenças na palavra como gesto sonoro capaz de propagar ao infinito, de incitar mudanças, remexer nossa imaginação com cargas sempre maiores de liberdade; recompor o lugar de seres criadores que todos ocupamos no mundo. (GRUPO MORANDUBETÁ, 1999, p. 7)

O livro nunca foi da mesma forma. Existiram ao longo do tempo várias maneiras de apresentação do livro, em tábuas, madeira, rolo, códex, pergaminho, manuscrito, impresso, enfim, o caminho até o livro atual foi longo, e do mesmo modo que nunca houve uma única forma de livro, também nunca houve uma única forma de apreender e ver o livro, como nunca houve uma única forma de leitura. Um livro único, como nos mostra o conto de Borges (2004), é tarefa como a própria narrativa evidencia: bela, porém monstruosa.

O livro mágico aparece como um instrumento sobrenatural nas fábulas, nas lendas, nas aventuras cavaleirescas; frequentemente seus poderes eram voltados para o mal, mas a própria magia nefasta podia transformar-se em ajuda providencial se usada por mãos justas. (CALVINO, 2015, p. 117).

Como Italo Calvino ensina, um único livro mágico é perigoso, ou seja, o livro representa o conhecimento, que pode ser usado tanto para o bem como para o mal. “Centenas de exemplos na história antiga ou atual ilustram o medo que sentem as pessoas detentoras do poder – político, religioso, simbólico ou doméstico – de perder o monopólio do sentido” (PETIT, 2008, p. 111), portanto, aqueles que querem controlar temem os livros e o conhecimento. Uma sociedade composta apenas de um único livro que pode ser lido torna-se assim uma sociedade que pode facilmente ser controlada. Vimos que o Livro das Fadas é um manual sem expansão, representativo aqui principalmente do temor “[e]m especial, o medo dos textos literários, nos quais a língua respira, volta a brilhar, e onde se expressam a contradição e a complexidade humanas” (PETIT, 2008, p. 116). É através dos textos literários que o ser humano passa a se questionar, pois o texto literário possui mais espaços vazios e letras poéticas, com os quais o leitor se lançará em jornada expansionista. O que seria afinal o mundo das fadas sem outras expansões e aberturas literárias?

Na obra *A fada que tinha ideias*, temos outra indagação a respeito desse livro mágico, através da metáfora do bolor. Clara Luz, juntamente com todas as outras fadas, é convocada para uma reunião com a rainha, pois as magias realizadas pelas crianças, transformando formas de nuvens em animais mágicos, flutuaram e adentraram o palácio

da soberana do mundo das fadas. Retratada como uma personagem caricata, totalmente alheia do que acontece em seu próprio reino, a rainha sente prazer somente pelo fato de mandar em algo, mesmo que suas ordens não tenham sentido algum. Ela é apresentada como uma figura de pouca sabedoria e conhecimento do seu reino, distanciando-se de outras figuras de rainhas fadas, representadas desde os celtas. Sua imagem é um indício de que as fadas têm perdido algo, que suas características e conhecimentos estão perdendo-se ao se ocuparem das atividades do livro inerte.



Figura 35: Tribunal da Rainha. Ilustração: Edu.

No momento do tribunal, diante de todas as outras fadas e da rainha, a menina fada Clara Luz revela que um livro mágico sem movimento causa um profundo bolor nas páginas e na capa:

- Pois então, Majestade? Esse Livro está coberto de bolor.
- Impossível, menina! Esse Livro é um livro mágico, que não embolora.

– Embolora sim, Majestade. Se Vossa Majestade reparar bem, verá que ele está coberto por uma camadinha fina de bolor. (ALMEIDA, 2007, p. 56)

Essa camada fina, quase imperceptível aos olhos, é sinal de que até o livro mais mágico necessita de movimento e diálogo: “cada livro nasce na presença de outros livros, em relação e em confronto com outros livros” (CALVINO, 2015, p. 125). Como o mundo das fadas apresentava um único livro, não havia esse contato com outras narrativas e apresentação de outras mágicas. Segundo Giorgio Manganelli: “a página começa a partir daquela tênue superfície em branco e preto, mas se estende, se dilata, se aprofunda, e até emerge, se encrespa e escorre fora das páginas” (2002, p. 14). O teórico ainda aponta que os livros são infinitos e largos, sendo assim, as histórias estendem-se além do livro de que fazem parte, alcançando outros lugares.

Ao constatar o bolor do Livro que juravam intacto, as fadas ficam surpresas por nunca perceberem algo em um Livro que consultavam para tudo. No texto “Literatura e descontínuo”, Roland Barthes coloca que: “Em suma, para ser Livro, o livro deve ou escorrer como uma narrativa ou brilhar como um estilhaço. Fora desses dois regimes, existe atentado ao Livro, infração pouco apetitosa contra a higiene das Letras” (p. 115). Apesar de estar no mundo celeste, o livro pouco brilhava no mundo das fadas, não apresentava narrativas outras, assim essa higiene e movimento das letras começam a embolorar. Esse bolor é representativo do não escorrer, do não caminhar, da história que parou porque a literatura não apresentou outros livros, outras vozes e letras mágicas.

– Mas é preciso deixar as pessoas inventarem as mágicas que quiserem, Majestade. Não pode ser pelo Livro.
A Rainha continuou calada.
– Pelo Livro – disse Clara Luz – as pessoas ficam iguais a essas suas conselheiras, que dão a vida inteira os mesmos conselhos. (ALMEIDA, 2007, p. 58-59).

Sem variadas leituras, releituras e profundas indagações, o mundo que pode ser lido como um universo em expansão é sempre visto da mesma forma; um único livro sem contato com outros se perde na estante: “Dizer que o espaço da escrita é relativo,

variável ou em expansão significa dizer que suas referências ou suas definições estão em movimento” (COMPAGNON, 1996, p. 106).

Falar sobre o livro é tarefa árdua, o mesmo sempre se expande além de suas páginas, tornando sua análise diferente do aspecto material, imóvel, visível, que o livro enquanto objeto apresenta. Apesar de o livro ser aparentemente inerte em uma estante, ou fechado em nossa mão, seu folhear de páginas e suas histórias sempre caminham em nossas mãos, pensamentos e imaginações. O livro, portanto, pede uma análise em movimento.

Há de se salientar que, por fim, o Livro tão questionado na obra de Fernanda Lopes de Almeida é abandonado: “O Livro foi abandonado, os horizontes foram abertos e houve uma festa para comemorar. Até a Rainha dançou” (2007, p. 60). Talvez aqui possamos pensar o abandono do Livro como o abandono da letra-morta, de um escrito que obstruía a própria criação. Com o fim dele, a “voz” pode ser reivindicada novamente e outros livros e letras surgem como potência. Na verdade, é como se o objeto fosse destruído para ganhar esse lugar suspenso, descontínuo, movente, que gera. Podemos ainda pensar que dessa forma, ele, o Livro, ganha enfim seu caráter mágico e feérico: como as fadas ele passa a ocupar esse lugar de ausente-presente. Como é também o caso do Livro de Mallarmé: *por vir*.

Na questão acerca da reinvenção, é possível ver uma espécie de passagem das fadas que se mostra na obra, uma tentativa de escreverem por si mesmas o que são: “E falar em seu próprio nome é fazer uma passagem, ou um passe, um testemunho da passagem pelo real” (BRANDÃO, 2006, p. 61). Foi preciso que as fadas passassem por outras vozes para surgirem agora em suas próprias palavras. Talvez tenham cansado da voz alheia e queiram falar, apenas um pouco, pois elas são mistério, não querem um único livro que explique o que são, e assim perder a aura mais ancestral que as envolve. As fadas tornaram-se assim leitoras também de si mesmas: “Um leitor que perceba finalmente que ler é descobrir e desvendar o mundo, mas é, antes de tudo, descobrir-se e desvendar-se” (PIRES, 2000, p. 3). Para uma leitura de mundo, é necessário uma leitura própria, de si mesmo.

Dessa maneira o novo no livro, entre outras interpretações, pode ser encarado de duas formas: tanto uma novidade que acaba de nascer, como um resgate pelo mistério antigo que regia as fadas. Segundo Mircea Eliade, em *O sagrado e o profano* (1992), os tempos sempre voltam, sempre renascem quando se retomam festividades primeiras. Algo antigo e sagrado, toda vez que é celebrado novamente, realiza de certa forma sempre um constante nascer, representando assim o tempo encarado de forma circular pelos povos primitivos.

Para concluir, pensamos nesse movimento circular: “Tudo acabou e tudo recomeça. O Livro é assim, discretamente afirmado no devir que talvez seja seu sentido, sentido que seria precisamente o devir do círculo” (BLANCHOT, 1984, p. 255). Nessa metamorfose que as fadas são por natureza, elas continuam a escapar das palavras, da tentativa de um único livro mágico, de uma representação imóvel; elas também, assim como os livros, estão em contínua expansão, retorno, resgate e novidade: “Palavras – pássaros do tempo-espço, que não se deixam apagar nas letras empoeiradas das prateleiras de Babel de Borges, sempre reescritas, sempre renovadas e reinventadas, que é para isso que serve a literatura” (BRANDÃO, 2006, p. 36).

Não agradou a Clara Luz nem por um momento que as fadas continuassem a representar os mesmos papéis de “desencantar” princesas. Para a própria sobrevivência sem o bolor, é necessária a reinvenção e o resgate ancestral. Clara Luz representa a ideia nova por vir em relação às fadas, mas podemos ainda continuar indagando: como tratar a novidade em uma criatura tão ancestral e antiga como a figura da fada? De fato, cada criança que nasce e vai conhecer as histórias e as personagens, entre elas as fadas, não vão as conhecer pela primeira vez? No mundo tudo transita e dialoga entre ser antigo e novo, e talvez essas palavras não apresentem uma tão forte separação.

Outro ponto importante é que Clara Luz representa uma personagem que também questiona uma sociedade real, autoritária, adulta, uma sociedade regida pela culpa e pelo julgamento, da qual podemos ver por essa passagem no tribunal da rainha:

Quando a rainha entrou, seguida pelas conselheiras e damas de honra, fez-se um silêncio profundo.

A rainha acomodou-se no trono e depois olhou para as fadas, uma por uma.

Queria ver quem estava com cara de culpada.

Mas, como todas estavam com cara de culpadas, ela ficou na mesma.

Então berrou:

– Quem não tiver culpa fica proibida de fazer cara de culpa!

Mas nisso, descobriu, lá no fim da sala, uma fada pequena, com uma cara muito lampeira.

– Levante-se menina. Você é a única que está com cara diferente.

Como é o seu nome?

(ALMEIDA, 2007, p. 50-51).

Clara Luz não se sente culpada por suas ideias novas. No lugar de infância que ela ocupa, essas ideias são naturais, para ela inclusive não importa a autoria da ideia, e sim sua abertura para o pensamento e para que outras possam assim ser criadas.

A fada que tinha ideias apresenta além de tudo uma reinvenção de ser fada e da necessidade de outra organização social regida fora do ideário da culpa e da visão única, afinal de que adiantaria a grande magia das fadas se as mesmas se tornassem iguais, sem movimento, cumprindo o mesmo papel sem criação? O que seriam das histórias de fadas se elas fossem só uma? De coadjuvantes, as fadas aqui nessa obra passam a ser protagonistas de suas histórias.

O lugar dos desejos em *Onde tem bruxa tem fada*



Figura 36: Capa do livro *Onde Tem bruxa tem fada...* (2002), de Bartolomeu Campos de Queirós, pela editora Moderna.

Bartolomeu Campos de Queirós nasceu em Pará de Minas e foi no ano de 1971 que teve seu primeiro livro, *O peixe e o pássaro*, publicado. Recebeu vários prêmios, entre eles o Selo de Ouro da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, tendo publicado mais de 40 livros. O escritor veio a falecer em Belo Horizonte no ano de 2012, sendo *Elefante* (2013) o último livro publicado pelo autor em vida e postumamente ao mesmo tempo, afinal, de acordo com a editora Cosac Naify, o escritor havia enviado o original ainda em vida, porém sua publicação ocorreu apenas após sua morte. O trabalho poético de Bartolomeu tem sido objeto de diversas pesquisas nas universidades do país.

No texto “Literatura: leitura de mundo, criação da palavra” (2002), Queirós explicita que, para ele, a literatura é uma falta, e que ele escreve para contar o que ele gostaria que tivessem contado para ele quando criança. Para o escritor, a literatura infantil é um encontro de dois mundos, o da criança e do adulto:

É que a literatura destinada aos mais jovens é uma conversa entre dois mundos: o mundo adulto e o mundo da criança. É uma longa distância. E essa literatura (mais uma vez posso dizer a partir de mim) acontece quando uma nostalgia me ameaça, trazida pela minha infância irremediavelmente perdida. É uma literatura difícil de ser construída. (QUEIRÓS, 2002, p. 159).

O autor afirma que o processo de escrita para a criança envolve a infância vivida e a infância ainda por viver, ou seja, o olhar de quem escreve para sua própria infância, para assim contar para a infância presente. O período infantil para Queirós é repleto do ato criador: “Mas todo ato criador é cheio de infância. Se me pergunto quais os elementos que inauguram a infância, eu me respondo ser a liberdade, a espontaneidade, a fantasia, a inventividade” (2002, p. 160). O elemento no qual vai ser possível o diálogo entre dois mundos distintos é o processo criador, no caso através da literatura: “A arte é movida pela força do Eros, força que nos amarra, nos aproxima, nos enlaça, nos torna iguais. Não há distância entre os criadores, não há distância entre as literaturas”. (QUEIRÓS, 2002, p. 162).

A obra de Queirós é marcada por um imaginário que nunca é inteiramente revelado, e guia-se pelas vias do misterioso, por muitos espaços não ditos e com construções poéticas. Em outro texto do autor, chamado “O primeiro livro que li foi ‘o papel roxo da maçã’” (2014), ele evidencia que: “Escrever passou a ser, para mim, o conter, o cortar, reduzir. Escrever sem explicitar o imaginário, mas deixá-lo entre o dia e a noite – em alvorada ou crepúsculo” (p. 39). E é entre essa alvorada e crepúsculo que o livro *Onde tem bruxa tem fada...* transita, com muitas imagens e fluidez não ditas.

A narrativa em questão recebeu o prêmio de melhor para a criança em 1979 (ano de sua publicação) pela mesma FNLIJ, tratando-se de outro importante livro para o cenário da literatura infantil brasileira, e assim como analisamos no pequeno percurso que fizemos pela literatura infantil no Brasil, essa obra também traz em seu cerne um resgate de imaginários oriundos de outros lugares, com reflexões e características da própria sociedade brasileira. Bartolomeu Campos de Queirós escreve para crianças, e principalmente, para a criança que existiu dentre dele: “é preciso possuir a infância como espaço reencontrado para estar bem com elas. Não quero nunca fazer literatura para crianças. Quero uma literatura pela minha criança, pela infância que resiste em

mim” (QUEIRÓS, 2014, p. 40). Dessa forma, a obra de Queirós é pertinente para um novo olhar sobre as histórias que são destinadas ao público infantil.

Como vimos em *A fada que tinha ideias*, de Fernanda Lopes de Almeida, na obra de Queirós também temos uma fada celeste, uma fada que veio do azul usando uma mágica varinha de condão. Apesar de destacada sua origem celeste logo no início do livro, a fada nessa obra é um mistério, ela é uma aparição surgida aparentemente do nada, de um estado outro de ser ou não ser, constituindo-se de outros elementos celestes para tomar feitura de seu próprio ser. Porém, sabemos que a fada dessa narrativa já existia antes dessa história:

Ela foi para o azul.
fez nuvem com seu vestido,
colou sua estrela perto das que brilhavam.
Seu chapéu, ela deu de presente para o
menino que por ali passeava...(só em sonho)
E virou ideia.

Isso faz tantos anos!...
Um dia, Maria do Céu cansou de ser ideia. (QUEIRÓS, 2002, p. 4).

Podemos vislumbrar que Maria do Céu representa a magia de outrora, os seres que eram tomados com verdade e que nos tempos da modernidade se tonaram ideia, ou seja, tornaram-se palavra de fantasia dentro dos livros. Ao cansar de ser apenas uma ideia solta no ar e sem forma definida, a fada Maria do Céu reativa o seu nome e o seu ser:

Com as nuvens, costurou um vestido.
Pedi emprestados os sapatos de um anjo
Arrancou sua estrela e colou na ponta de um pedaço de raio de sol.
Com retalhos de papel de seda – resto de papagaio solto de linha –
construiu seu chapéu.
E Maria, ideia no céu, virou fada! (QUEIRÓS, 2002, p. 5).

As ilustrações do livro, também representam Maria do Céu com o chapéu pontudo, tal como em *A fada que tinha ideias*, com o vestido de uma única cor, e a varinha de condão clássica das fadas madrinhas, e a ausência das asas, como se a fada não necessitasse delas para voar.



Figura 37: Maria do Céu. Ilustração: Suppa.

Esse momento representa uma passagem da imaterialidade difusa para a existência de um ser definido, mas, sendo fada, sua imaterialidade ainda se fará presente na obra de Queirós. Em outro livro do escritor, chamado *Vermelho amargo* (2011), nos é colocado que “[d]ar nome ao real que mora escondido na fantasia é clarear o obscuro” (QUEIRÓS, p. 63). De uma forma fluída, a fada de Queirós ganha um nome. Curioso que o nome da fada é bastante comum, como se sua identidade guardasse resquícios da fluidez da qual faz parte, como se fosse uma identidade múltipla, representando não somente uma única criatura. O nome também faz uma clara alusão à mitologia Cristã, na figura de Maria, que é aquela que faz morada no céu, que ascendeu a ele, mas que desce com seu manto azul para ouvir as preces que lhe são destinadas.

Outra questão sobre o nome da fada é a presença de nomes próximos às crianças, como evidenciamos ao percorrer um pouco da literatura infantil brasileira. Um exemplo é a narrativa “Hansel e Gretel” dos irmãos Grimm, que recebeu o título aqui no Brasil

de “João e Maria”. Nomes mais próximos da realidade das crianças acabam por criar uma identidade maior, porém, é importante ressaltar que não devem ser limitadores, mas com o sentido de uma primeira aproximação do universo infantil. Também o nome Maria deve-se à essência da literatura oral, que, como vimos, para ser contada e repassada adiante, buscava nomes simples ou mesmo a ausência da nomeação dos personagens.

Para essas crianças do morro, a fada não existiria, se não fosse chamada de Nenzinha e não fizesse bolinhos tão gostosos como os de tia Nastácia. Há quem chame os bolinhos “pão forte”, mas o nome pouco importa. Comida pode ser nuvem, quem não gosta de algo tão doce? (RIOS, 1999, p. 4)

Além de a citação acima evidenciar a importância da aproximação em termos linguísticos, evidencia o aspecto social, dos bolinhos, magia que pode ser realizada para sanar certas dificuldades sociais, que irá se apresentar fortemente na obra de Queirós.

O céu sempre foi morada de mistérios e fantasias, de acordo com Jean-Pierre Verdet no livro *O céu, mistério, magia e mito* (1987): “Desde a aurora dos tempos, por todo o planeta, os homens dedicam-se a decifrar o céu. Mas o céu, sobretudo o céu longínquo, é discreto e secreto” (p. 127). Tal como a origem do universo que gira em torno de estrelas, estas que calculam a vida, explodem, remodelam o espaço, possuem um ciclo de vida e morte, e foram guias dos ancestrais, a fada de *Onde tem bruxa tem fada...*, ao vir misteriosamente do céu, abre-se como uma guia que precisa sair de um lugar para o qual na modernidade poucas pessoas se atentam, para se tornar visível e próxima à Terra: “Maria do Céu escorregou pelo brilho da lua até a Terra. Era um momento em que todos dormiam – até as ruas” (QUEIRÓS, 2002, p. 5). Esse dormir pode significar o não olhar para o local de onde a fada foi surgindo, as pessoas que já não conseguem mais ver tantas estrelas como antes, as cidades iluminadas que já não olham mais para o céu, descrentes do seu mistério e da sua magia.

A fada ao chegar à Terra se depara com um mundo diferente do qual parecia um dia ter deixado, e as pessoas não reconhecem quem ela é:

Maria confundia a todos. Uns diziam:
é bailarina
é artista de circo que anda em arame.
é moça de novela
é visita de outras terras.

Outros teimavam que ela era
resto de carnaval
garota-propaganda
cigana que tira a sorte. (QUEIRÓS, 2002, p. 7).

A fada é confundida com outras imagens, que podemos tomar como reconhecidas naquela existência, lembradas pelas pessoas ao verem a figura da fada para tentarem explicar sua aparência. O que é curioso, já que a figura de uma fada com uma varinha de condão nas mãos é bastante conhecida, porém as pessoas e a sociedade na obra de Queirós parecem envolvidas em um mundo de esquecimento da figura da fada. Assim, elas vão evocando outras figuras para tentar responder o que é aquela criatura imaginária, eles evocam outras figuras terrenas aproximadas da magia. E o que seria uma fada em um mundo sem magia? Em um mundo sem encantamento?

De acordo com Walter Benjamin (1994): “No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo em que seu modo de existência” (p. 169). Se a sociedade em questão se depara mais com figuras como “moças de novela” e “garota-propaganda”, essas imagens começam a serem representativas daquele imaginário. Em um mundo sem representações aproximadas das figuras feéricas, a fada que é ao mesmo tempo representante e portadora da magia de outrora e do “outro mundo”, torna-se um ser desconhecido, até mesmo para as crianças, afinal na obra de Queirós a imagem da fada também é ausente dos pensamentos da infância.

Segundo Gilbert Durand (2004): “Todo pensamento humano é uma representação, isto é, passa por articulações simbólicas” (p. 41). O desconhecimento da fada em uma terra sem magia reflete uma sociedade sem o simbolismo que remete ao mundo mágico: “‘O mundo mudou’, pensou Maria, ideia vinda do céu, ‘nem mesmo os meninos conhecem as fadas e seus poderes’” (QUEIRÓS, 2002, p. 8). Diante da situação de não reconhecimento por parte das pessoas, a fada começa a pensar em

magias para executar, mágicas provenientes de outras histórias de fadas, magias que um dia elas fizeram no mundo humano, de uma linhagem literária, afinal talvez desconheçam a figura e não as magias:

Sorvete de sonho
Algodão-doce de nuvem
Sapo virar príncipe
vestidos finos de ouro e prata
carruagem de abóbora
bicicleta para passeios aéreos
jardins com flores e falas. (QUEIRÓS, 2002, p. 8).

Porém, Maria nada podia fazer pela falta do desejo humano: “É que as fadas só realizam encantamentos quando pedimos. E ninguém pedia coisa alguma...” (QUEIRÓS, 2002, p. 10). Vimos que em muitas histórias as fadas são ligadas à mudança de destino por meio da realização de desejos, sejam eles expressos ou não, e aqui Maria se depara com um não desejar por parte de toda a sociedade, onde o dinheiro tomou o lugar da magia e se tornou o poder valioso: “A fada do céu sentiu que não tinha tamanhos poderes. Seus encantamentos eram coisas de alegrar o coração...” (QUEIRÓS, 2002, p. 12). E aqui podemos analisar que a fada na obra de Queirós representa o desejo na sua forma mais simples ou pura, e as pequenas magias seriam respostas a essa força ou potência.

Maria, entristecida diante da situação da Terra, pensa em retornar para o céu e virar ideia novamente, quando aparece um menino diante de si que lhe pede para aprender a ler e escrever sem ir à escola. Diante do pedido e da realização desse desejo, ela resolve ficar mais tempo na Terra, e aqui temos um vislumbre de que, apesar da sociedade se encontrar sem desejos e sem magia, os desejos mágicos podem retornar gradualmente, conforme vá se *lembrando* do que se quer e conforme a figura da fada vá reencontrando o seu lugar.

No dia seguinte, porém, a fada, ao oferecer o mesmo dom de aprendizado a outro menino, fica sabendo que o menino do pedido do dia anterior foi levado ao hospital por aprender sozinho, lá ele tomaria uma “injeção de esquecimento”. Segundo Rubem Alves, no livro *Poesia, profecia, magia: meditações* (1983), os símbolos têm o poder de

evocar o esquecido: “Porque é justamente aí, no esquecido, que mora o desejo. O esquecido é a nossa casa. Somos hóspedes do estranho mundo do qual as lembranças se foram” (p. 12). Ao lembrar-se de um desejo, ao evocar o seu pedido, o menino terá que esquecer novamente, pois ele vive em uma sociedade com outras ideias, um mundo de “magias convenientes” daqueles que governam de acordo com o que desejam promover: “Eles fabricavam magias convenientes para eles” (p.15), conclui a fada com o ocorrido.

Maria então decide viver na Terra definitivamente para despertar desejos, e realiza na praça pública o seguinte discurso para os meninos:

– Sou fada. Vivi antigamente na Terra, fazendo virar verdade todos os sonhos dos homens. Teci cobertores com cantos de passarinho, para menino dormir um sono de floresta. Construí cidade de doce. Eram ruas cobertas de chocolates e casa de amor-em-pedaços. Dos chuveiros caíam fios-de-ovos ou eram cheias de mel as piscinas. Viajei com amigos para o fundo do mar, escutando o canto de sereias ou montando em cavalo-marinho. Dei poderes aos sapateiros para costurarem botas-de-sete-léguas para menino correr o mundo. Casei príncipes e princesas em casas de anões ou em palácios reais. Um dia, saí da Terra para um repouso. Hoje voltei e posso atender a qualquer pedido. Peçam!

Mas menino algum abriu a boca. (QUEIRÓS, 2002, p. 16)

Nesse trecho vemos a alusão a ser fada como uma criatura vinda de outras histórias e de um tempo mágico, além da confirmação do período de repouso como ideia. Porém, diante do discurso de Maria do Céu, os meninos não sabem desejar, não sabem o lugar que o desejo ocupa dentro de si mesmos: “Os meninos estavam gostando da fada, mas não sabiam o que pedir. Viviam tão acostumados a ter só esperança que a ideia de ter uma coisa de verdade fazia o coração ficar aflito” (QUEIRÓS, 2002, p. 18).



Figura 38: Maria do Céu no fundo do mar. Ilustração: Suppa.

Mas, o que é um desejo? De acordo com Alves (1983): “Desejo: nostalgia, alma deste corpo, que se inclina para a maçã dourada, para o arco-íris, para o corpo da bem amada, para a vida eterna...” (p. 37). Para o escritor, os desejos se fazem de nostalgias: “Nostalgia: saudade de uma vida que se perdeu, memória do paraíso, testemunha de que mora em nós um destino diferente” (p. 54). Então, sob um viés, o desejo é um sentimento de algo que de certa forma já vivemos, mas que por algum motivo esquecemos.

Segundo Bartolomeu Campos de Queirós em *Vermelho amargo* (2011): “O presente é a soma das nostalgias, agora irremediáveis. A memória suporta o passado por reinventá-lo incansavelmente” (p. 60). Na narrativa *Onde tem bruxa tem fada...*, temos um esquecimento do passado, representado pelo esquecimento das histórias de fadas e seu imaginário, e uma falta de vislumbre de futuro, o único tempo vivido é o presente, que é envolvido pela ideia de esperança, tratada no livro de forma negativa, como um

sentimento que só é plantado para as pessoas continuarem em forma de constante espera infrutífera, alheias ao próprio desejo.

No mito da caixa de Pandora, vemos que na caixa entregue por Zeus há diversos males para a humanidade, e quando ela é aberta por Pandora, todos são soltos, menos a esperança, que fica presa na caixa, como o último mal que não conseguiu sair, e que talvez possa representar o mal que ficou constantemente dentro das pessoas. Em *Humano, demasiado humano* (2000), Friedrich Nietzsche reflete que:

Zeus quis que os homens, por mais torturados que fossem pelos outros males, não rejeitassem a vida, mas continuassem a se deixar torturar. Para isso lhes deu a esperança: ela é na verdade o pior dos males, pois prolonga o suplício dos homens. (p. 63).

A esperança é, assim, aquilo que deixa os homens viverem na dor. No livro *Felicidade clandestina* (1989), Clarice Lispector narra o encontro com o inseto esperança: “Aqui em casa pousou uma esperança. Não a clássica que tantas vezes verifica-se ser ilusória, embora mesmo assim os sustente sempre. Mas a outra, bem concreta e verde: o inseto” (p. 92). A escritora liga esperança com uma ilusão, como se a mesma nunca existisse realmente, em comparação com a concretude do inseto, que tem uma vida curta: “Mas como é bonito o inseto: mais pousa que vive, é um esqueletinho verde” (LISPECTOR, 1989, p. 94). Esse mais pousar que viver remete à ideia de esperança, que visita as pessoas, mas muitas vezes não lhes dá a realidade de suas esperanças. Dessa forma a esperança é um sentimento difícil de ser compreendido como um bem ou mal; assim como a fada, a esperança é ambígua.

Somos seres acostumados a esperar, e quando estamos diante de realizações temos medo do nosso próprio desejo:

Nossos desejos são tímidos, com medo da luz do sol, parecidos com aqueles gnomos das estórias encantadas das crianças, nas florestas, e que vão aparecendo acanhados, quando tudo se faz silêncio, as sombras chegam e os estranhos se põem a dormir. E então, eles cantam e dançam. (ALVES, 1983, p. 61).

Segundo ainda Rubem Alves, a magia só aparece quando se tem um desejo muito intenso, ou seja, na obra de Queirós existem desejos, por mais que eles não sejam expressos em palavras. O aparecimento de Maria do Céu, vinda da ideia, é a prova de que nas camadas mais profundas ainda existem pulsões desejanças: “Mas a fada não desanimava. Ela sabia que menino tem tanto desejo adormecido” (QUEIRÓS, 2002, p. 20). Como vimos com Joseph Campbell (2010), os ajudantes aparecem para os heróis que se colocaram em jornada, que expressaram de certa forma os desejos esquecidos. Para Agamben (2007), o corpo dos desejos é uma imagem: “Não podemos trazer à linguagem nossos desejos porque os imaginamos” (p. 49). Tal como Maria do Céu, oriunda de uma ideia-imagem que se fez nome, os desejos são imateriais e difíceis de transformarem-se em palavras.

Na mitologia oriental existe a figura dos gênios que realizam desejos, normalmente esses gênios ficam aprisionados em lâmpadas, jarros ou ainda em anéis mágicos, como na história de “Aladdin e a Lâmpada Maravilhosa”. Ao serem libertados desses objetos, eles concedem três desejos para aquele que os libertou, e os personagens normalmente se sentem em dúvida ao expressar esses desejos, pois os mesmos ao se realizarem podem se transformar em desastres, se não forem bem pensados. Podemos ainda colocar que esses desejos não serão bem aproveitados se o portador da lâmpada mágica não tiver a capacidade de transformar suas imagens mais profundas em palavras: “Gênio é a faculdade de tratar objetos imaginados como se tratasse de objetos efetivos” (NOVALIS, 2001, p. 48), pois o gênio pode ler os pensamentos que se confundem com as palavras daquele que deseja.

Marilena Chauí, no texto “Laços do desejo” (1990), apresenta uma origem da palavra desejo:

A palavra desejo tem bela origem. Deriva-se do verbo *desidero* que, por sua vez, deriva-se do substantivo *sidus* (mais usado no plural, *sidra*), significando a figura formada por um conjunto de estrelas, isto é, as constelações. Porque se diz dos astros, *sidera* é empregado como palavra de louvor – o alto – e, na teologia astral ou astrologia, é usado para indicar a influência dos astros sobre o destino humano, donde *sideratus*, siderado. Atingido ou fulminado por um astro. De *sidera* –

vem *considerare* – examinar com cuidado, respeito e veneração – e *desidare* – cessar de olhar (os astros), e deixar de ver (os astros). (p. 22).

Este excerto é pertinente ao livro analisado, afinal, Maria do Céu vem a ser esse astro que atinge a terra e assim os corações infantis que a veem, e o estado terrestre, correspondem a esse *desidare*, lugar que não se olha mais para os astros, lugar que não vê e não reconhece a figura da fada, deixando assim de ver a magia. Os desejos são assim uma falta constante, por esse não olhar. Para a psicanálise, o desejo é uma privação, uma carência e uma falta, não apenas de um esquecimento, mas de algo que nunca existiu. Pois há aqueles que viram e esqueceram e desejam novamente, e aqueles que realmente nem chegaram a ver e desejam. Para Chauí (1990), os desejos são difíceis de serem compreendidos pelo próprio ser desejante, pois oscila entre uma disposição melancólica e uma disposição colérica: “Por isso mesmo é reversível, sempre podendo ser contrariado ou invertido, forçado a seguir outro curso e outro rumo, levado a outros fins” (p. 33). Na literatura vemos muitas histórias em que os desejos adquirem proporções inimagináveis, como na obra de literatura infanto-juvenil *O castelo no ar*²¹ (1990) de Diana Wynne Jones, em que ao desejar certos elementos materiais na narrativa, o protagonista vê adiante que eles foram tirados de outras pessoas para poderem vir até ele.

Para Maria Rita Kehl (1990), em “O desejo da realidade”, o que torna a falta terrível é a falta de conseguir colocar em palavras os desejos: “O que mais se deseja é seguir sendo sujeito de um desejo que se possa enunciar, ter a falta mas também o significado, já que o terrível é a falta sem um significante que pareça lhe corresponder – e assim sucumbir a ela” (p. 370). Assim, ao desejar e não conseguir expressar esse desejo, a falta grita dentro do ser para ser dita, mas não consegue. O desejo assim recalado, aprisionado no interior, “volta e meia insiste em suas demandas de unidade, completude, totalidade” (KEHL, 1990, p. 373).

Traduzir os desejos para os pensamentos de outro ser é atividade difícil, pois os desejos se fazem no que está ausente: “Ausência: mundo encantado de desejo,

²¹ Segundo livro de uma trílogia, composta pelo *O castelo animado* (1990), *O castelo no ar* (1990) e *A casa de muitos caminhos* (2008), onde a escritora Diana explora a magia através de espaços insólitos como castelos e casas que se desdobram em muitos outros lugares.

expressão daquilo porque o coração suspira” (ALVES, 1983, p. 62). A fada da história de Queirós, diante da falta de desejos expressos, começa então a sugerir desejos para as crianças, tentando traduzir o que os meninos pediriam, com base em outro mundo que ela conheceu:

– Peçam viagens ao centro das sementes para ver a árvore antes de nascer. Peçam ruas cobertas de música para o caminho ser canção. Ou, quem sabe, livros com folhas brancas para os olhos inventarem histórias! Peçam passarinho ensinado que dorme na palma da mão... Peçam luz de luar com gosto de suspiro para que se tenha sonho doce... (QUEIRÓS, 2002, p. 20).

Com a ideia de pedidos mágicos, há o esquecimento de um certo imaginário, há a falta dessas ideias alimentadas nas crianças. Como se pode formar uma imagem sem sonhá-la? “Nosso mundo foi inteiramente sonhado antes de ter existido. Portanto, contar uma história é resgatar o próprio destino: descobrir a que sonho pertencemos é encontrar caminhos para a própria vida” (PRIETO, 2014, p. 12). É necessário sonhar, formar a imagem para conseguir desejar, e quem sabe assim colocar em palavras: “De repente, uma voz de menina murmurou com medo – Eu quero uma cama para dormir. Sem cama não posso pedir sonhos” (QUEIRÓS, 2002, p. 20).

A fada se depara então com desejos básicos de cunho social, ela se assusta com esse desejo, e entrega a cama para a menina e uma casa para que a cama possa ser guardada. Essa imagem é interessante, pois a casa é colocada no centro da cidade, e segundo Bachelard (1990): “A casa iluminada é o farol da tranquilidade sonhada. É o elemento central do conto da criança perdida” (p. 88). Os sonhos das crianças estão perdidos, e a casa é um refúgio, um símbolo materno de repouso, que se liga à figura maternal da própria fada madrinha, que é aquela figura que, como já analisamos, vem quando o lar e a família parecem faltar. Essa casa iluminada, que orienta o viajante perdido, é o centro na obra de Queirós, para que as crianças possam voltar a sonhar e a desejar. A casa se torna assim um lugar para que se possam ter desejos, o que traz alegria para as crianças.

Com a casa no meio da praça, no centro da cidade, começam a aparecer figuras sociais como o prefeito, o padre, o engenheiro, o arquiteto, entre outros, questionando a residência naquele local público: “– Senhores, a praça foi feita para o povo pensar a esperança. Não posso deixar esta casa plantada no meio da cidade. Como representante legítimo do povo, mandarei destruí-la” (QUEIRÓS, 2002, p. 25). Nessa passagem, vemos que a base da sociedade é hostil aos sonhos; em estado de constante espera, as pessoas não sentem desejos, e sem isso são incapazes de modificar seu meio social.

Devido à construção da casa, que é entendida pelos “representantes do povo” como uma ilegalidade, a fada Maria do Céu é levada para a prisão:

E o delegado, que tudo ouviu, apenas ordenou aos soldados:
– Prendam imediatamente a pessoa que desobedeceu à lei.
O grito do delegado fez a tristeza visitar a cara dos meninos. Então Maria, fada presa na Terra, falou com os olhos um segredo no pensamento de casa um deles.
Eles entenderam tão bem que o sorriso tomou conta do corpo inteiro deles, menos do ódio dos soldados. Mas a fada olhou para todos, na praça, de maneira tão desarmada que desarmou até os guardas.
Ela partiu rua acima, carregando um coração muito livre mais um policial de cada lado. (QUEIRÓS, 2002, p. 26-27).

Mencionamos nesse trabalho a característica da visão penetrante dos seres ajudantes, de acordo com Agamben (2007). Ao olhar para os meninos a fada passa por eles, que leram as palavras secretas através do olhar profundo da criatura mágica, dando a entender que uma vez plantada, a verdadeira magia não se prende, uma vez acordado o que estava adormecido e esquecido, não se pode mais fazer dormir: “Enquanto Maria pensava, os meninos dormiam e sonhavam verdades que só eles e a fada podem sonhar” (QUEIRÓS, 2002, p. 28). E aqui temos a recuperação do laço entre infância e magia, o poder que a infância tem de “ver as fadas”, o reencontro com o imaginário das histórias.

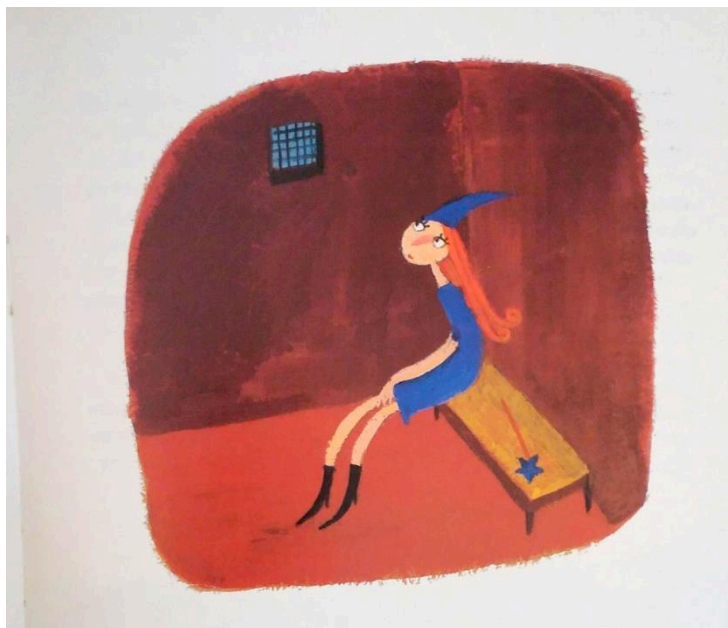


Figura 39: Maria do Céu na prisão. Ilustração: Suppa.

Na prisão, a identidade de Maria do Céu é questionada, sua imaterialidade é colocada em questão com os valores da sociedade, do que é necessário ser ou ter para se constituir como indivíduo:

– Fada não é nome nem sobrenome. Entrou na cidade sem passaporte, sem carteira de identidade, sem carteira profissional, sem título de eleitor, sem cartão de crédito e CPF. Não tem endereço de residência nem CEP e diz ter como profissão realizar desejos. Não é filiada a nenhum sindicato e ensinou menino a ler e escrever sem técnica de professor. Construiu casa sem empréstimo, avalista e projeto, em lugar proibido. Falou mal da esperança. Contou segredo no coração dos meninos. Sorriu no momento da prisão, desrespeitando as autoridades. Com certeza não foi informada de que vivemos em uma democracia. Por tudo, Maria do Céu é culpada e permanecerá até que se prove o contrário. (QUEIRÓS, 2002, p. 29).

Maria, mesmo presa, continua com seus poderes de metamorfose inerente às fadas e se utiliza deles, transformando-se em um vaga-lume; passa por entre as grades da prisão e se liberta. A fada sobrevoa a cidade e os sonhos dos meninos: “O sonho dos meninos alegrou a fada-madrinha, que naquela madrugada partiu para outra parte do

mundo. Se exilou, talvez, em outras terras” (QUEIRÓS, 2002, p. 30). Essa passagem, além de mostrar a questão da fada em metamorfose, ou seja, da mesma forma que surgiu se transformou novamente para partir, nos dá um importante dado social e histórico, já que o período da ditadura militar, no qual essa obra foi escrita, fez com que muitas pessoas que iam contra o sistema se exilassem em outros países, em outras terras. Curiosamente, a última aparição da Fada em *As aventuras de Pinóquio* é em sonho. Giorgio Manganelli (2002) nos explica:

[...] encontrando Pinóquio no sonho, a Fada se situa definitivamente num outro mundo, o que lhe pertence, mundo oculto e poderoso, de sombras, encantamentos, assombrações, milagres e dissoluções; mundo que Pinóquio percorreu por força da dura e fantástica madeira, da qual está para se despedir (p.190).

Podemos pensar que o sonho é ao mesmo tempo o espaço mágico onde renascem os desejos e as possibilidades de metamorfose, e também o espaço limítrofe entre esse mundo e o outro, acometido de irrealidade, onde só resta às fadas existir numa presença-ausência.

É pertinente explorarmos um pouco mais a transformação da fada em vaga-lume e essa visita aos sonhos dos meninos. No livro *O encantador de pirilampos* (2004), Neusa Sorrenti conta a história de um menino que conta uma história. E na passagem dessa história contada, o menino conta sobre o velho Gabriel, que gostava de um dicionário de símbolos que havia encantado o menino pela história do pirilampo “que simboliza na China, o companheiro dos estudantes pobres, porque fornecia luz para eles estudarem nas noites escuras” (SORRENTI, 2004, p. 8). Podemos perceber uma intertextualidade entre os livros, já que a fada, ao transformar-se em vaga-lume, deixa uma pequena luz nas crianças da terra. O menino Delfino da história de Sorrenti muda ao conhecer a história dos vaga-lumes, fazendo uma redação na escola que é malvista pela professora e pelos outros alunos, já que ele tinha feito em forma de poema, e era para ser sobre animais, e os amigos não consideraram os vaga-lumes como animais de verdade. Delfino então decide fugir, e com uma gaitinha em mãos, torna-se um encantador de pirilampos, sempre trazendo a pequena luz dos insetos para si: “Os olhos do menino

ameaçaram chover, mas ele aguentou firme, se consolando com a ideia de que, quando chegasse à noite, ele teria a companhia dos pirilampos” (SORRENTI, 2004, p. 10).

Maria do Céu transforma-se em vaga-lume para fugir de um sistema que não a aceitou. Em *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011), Georges Didi-Huberman usa da metáfora dos pequenos insetos para exemplificar o desaparecimento humano do mundo atual. O teórico aponta o desaparecimento dos vaga-lumes pela luminosidade exacerbada das cidades e projetores de luz. Os vaga-lumes, sendo criaturas frágeis e com uma luminosidade própria, perdem-se nas tantas luzes das cidades, sendo raras suas aparições em meio urbano. Mas o autor elabora que, apesar do sumiço dos vaga-lumes, e de pessoas vaga-lumes (aquelas resistentes às luzes ofuscantes de regimes políticos como o fascismo), “[h]á sem dúvida motivos para ser pessimista, contudo é tão mais necessário abrir os olhos na noite, se deslocar sem descanso, voltar a procurar os vaga-lumes” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 49).

A transformação de Maria do Céu em vaga-lume, para escapar da prisão, sugere aquela luz fraca, quase imperceptível, que consegue atravessar os holofotes e que distribui uma luz na leitura dos meninos: “Ora, *imagem* não é *horizonte*. A imagem nos oferece algo próximo a lampejos (*lucciole*), o horizonte nos promete a grande e longínqua luz (*luce*)” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 85). A fada apontou com sua luz outras luzes celestes e distantes que precisam ser vistas no horizonte. Assim como os vaga-lumes, as fadas e outros seres elementares segundo algumas crenças, estão sumindo da cidade com a poluição em diversos sentidos, sendo a luminosa também uma delas, pois tal como Beátrice Bottet (2008) evoca em sua enciclopédia sobre os seres mágicos, as fadas gostam de dançar à luz da lua e das estrelas, em luminosidade natural.



Figura 40: Maria do Céu como vaga-lume deixando a terra e sendo vista pelas crianças. Ilustração: Suppa.

Terminamos a obra *Onde tem bruxa tem fada...* com a ideia de que a fada nesse último momento passou pela Terra e só alguns a viram: “Passou breve, deixando com os meninos uma ideia que trouxe do azul” (p. 30). A ideia da magia fora novamente colocada. A ausência da fada começa então a ser questionada pelos adultos, que perguntam e pensam na fada tomando outra realidade material, e não apenas como uma ideia que está presente nos pensamentos:

A fada, por intermédio da qual alguém satisfaz um desejo, existe para todo o mundo. Só que são poucos os que sabem se lembrar do desejo formulado; por isso, só poucos são os que, mais tarde, na própria vida, reconhecem a satisfação proporcionada. (BENJAMIN, 1995, p. 84).

Aqui estabelecemos a ideia do “encontro com o imaginário” de Maurice Blanchot (2005), do qual a fada é representante, como a figura da sereia colocada pelo teórico. Esse encontro é perigoso, porque faz com que, através do imaginário, nos confrontemos com os nossos desejos, e isso quer dizer também, com as nossas faltas. A sociedade da técnica, da burocracia com que Maria do Céu se deparou, tentou jogar com sua potência irreal, através do esquecimento, que também pode ser lido como uma repressão social e política da época da ditadura em que o Brasil se encontrava, um impedimento de sonhos; sua vinda faz refletir sobre esse esquecimento, ainda que muitos não consigam entender os desejos e se lembrar de seu imaginário.

Podemos ver a fada Maria do Céu, de Bartolomeu Campos de Queirós, assim como Clara Luz, de Fernanda Lopes de Almeida, como personagens protagonistas e ajudantes ao mesmo tempo. Elas ainda estão ali para conceder a ajuda que o mundo necessita, mas se encontram em lugar de destaque na narrativa, são ajudantes e heroínas. Ainda é interessante salientar que Bartolomeu Campos de Queirós indica em sua narrativa uma conversa, uma intertextualidade entre sua fada e a fada Clara Luz, através da *ideia*, dessa luz de algo novo por vir, e também de um resgate, de um encontro.

Para Walter Benjamin: “A produção artística começa com imagens a serviço da magia. O que importa nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas” (1994, p. 173). Maria do Céu, ao deixar a Terra, deixa a sua aura nos meninos. Por mais que essa figura de fada não seja mais vista em sua materialidade, a sua ideia será sentida. E aqui temos novamente a ideia da criatura fada ligada à noção de encantamento proposta por Tolkien (2013), onde a magia imaterial e a criatura se confundem.

E o que representa essa aura que a fada deixou? De acordo com Benjamin (1994),
aura

[é] uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que proteja sua sombra sobre nós, significa respirar a aura desse galho. (p. 170).

As crianças visualizam a fada através de um olhar penetrante ao longe, essa visão longínqua que sempre será percebida e representará ideia e palavra dentro do coração das crianças. E para finalizar podemos nos atentar ao curioso título do livro de Queirós e nos perguntarmos: onde está a bruxa dessa história? Vimos que fadas e bruxas representam uma dualidade de figuras que foi se formando ao longo do tempo nos contos populares de magia, porém podem ser representativas das forças dentro de um mesmo ser, como vimos no poema de Roseana Murray, “Fadas e Bruxas”.

Como podemos encarar a ausência da bruxa na história, sendo que ela se encontra no próprio título da obra? Ela pode simbolizar a própria ambivalência das fadas. Podemos ainda fazer a leitura de que a bruxa ausente nessa história é também uma ideia, ou seja, a bruxa é o estado em que a Terra se encontrava, dominada pelos mágicos do dinheiro e do poder, e se existe alguma ambiguidade e o mal na figura dessa bruxa, porventura existirá o bem com a condição da chegada (ou o retorno) de uma fada boa.

A ausência da bruxa nessa narrativa é um recurso para se explorar até mesmo a própria figura da fada, que foi tão ausente de vários contos de fadas tradicionais, embora estivessem no próprio nome dessas narrativas. As bruxas eram mais frequentemente mencionadas nos contos clássicos, e em Bartolomeu Campos de Queirós a bruxa está lá nas entrelinhas, assim como as fadas sempre estiveram, e se uma figura está lá, a outra também vai chegar, pois ambas povoam esse mundo mágico e imaginário: a literatura E agora passamos para a próxima análise do nosso trabalho, em que o tema ausência será mais explorado.

A fada ausente e metamorfoseada em busca e em lar em *A casa da madrinha*

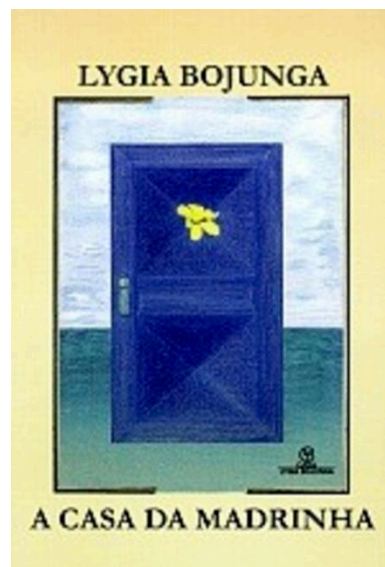


Figura 41: Capa da obra *A casa da madrinha*, pela Casa Editorial Lygia Bojunga (2012).

Passando por esse breve caminho das fadas aqui apontado e chegando até esse momento, podemos considerá-las personagens insólitas, ao mesmo tempo em que possuem grandiosidades visíveis, somem, desaparecem, são fluídas, deixam-se perder em formas físicas e não físicas. Ora se apresentam de uma maneira ora de outra, em certas histórias são mulheres jovens, outras, velhas, parte animais, parte vegetais, miúdas e invisíveis, as fadas, portanto, estão ao lado dos mistérios. Calvino (2010) adverte que a fada é uma criatura suspensa entre dois mundos, e é necessário para analisá-la ter esse olhar para o seu caráter efêmero em relação à sua própria constituição dentro das narrativas.

Com esse olhar para o invisível, essa outra materialidade difícil de ser dita que a fada representa, ela pode ser entendida aqui através de uma noção de irrepresentável e indizível, onde “dar lugar ao indizível é manejar um espaço onde seja possível acolher o outro” (OLIVEIRA, 2011, p. 127). Pretendemos agora fazer a leitura da personagem “madrinha” do livro *A casa da madrinha* (1978), da escritora Lygia Bojunga. Na obra

em questão, que será analisada neste tópico, a “madrinha” está na ordem de uma fada irrepresentável, pois a mesma não tem uma materialidade física, suas características são incapturáveis.

Lygia Bojunga possui mais de vinte e dois livros publicados. Em 2002 fundou uma casa editorial para reunir toda sua obra, a Casa Lygia Bojunga. A escritora ganhou prêmios importantes como o Prêmio Jabuti (1973) e o internacional Prêmio Hans Christian Andersen (1982), o prêmio mais importante destinado à literatura infantil e juvenil, sendo a primeira escritora fora do eixo Europa e Estados Unidos a ganhar tal honra de premiação. A escritora também recebeu em 2004 o prêmio ALMA (*Astrid Lindgren Memorial Award*), premiação criada no governo da Suécia, e foi através dela que a autora construiu sua casa editorial. Lygia Bojunga representa grande importância para o cenário da literatura infantil brasileira moderna. Ao criar histórias e personagens profundos, tecer e reinventar elementos dos contos infantis, tocando por diversas vezes em temas delicados como o abandono infantil, a pobreza, o contexto social de margem, dentre outros temas, a escritora reinventou possibilidades de contar uma história através de sua escrita.

Lygia Bojunga escreveu vários livros sobre sua relação com a leitura e a escrita. Em *Livro: um encontro*, ela apresenta um texto que encenou nos palcos de teatro, como um monólogo. Nele, ela conta sobre seu ser leitora, e em uma de suas falas, ela explicita que livro é como uma casa que lhe concede vida:

Pra mim, livro é vida; desde que eu era muito pequena os livros me deram casa e comida.

Foi assim: eu brincava de construtora, livro era tijolo; em pé, fazia parede, deitado, fazia degrau de escada; inclinado, encostava num outro e fazia telhado.

E quando a casinha ficava pronta eu me espremia lá dentro pra brincar de morar em livro.

De casa em casa eu fui descobrindo o mundo (de tanto olhar pras paredes). Primeiro, olhando desenhos; depois, decifrando palavras.

Fui crescendo; e derrubei telhados com a cabeça. Mas fui pegando intimidade com as palavras. E quanto mais íntimas a gente ficava, menos eu ia me lembrando de consertar o telhado ou de construir novas casas. Só por causa de uma razão: o livro agora alimentava a minha imaginação. (BOJUNGA, 2007, p.8-9)

Os livros levavam Lygia a visitar diversos outros espaços, morar em diversos outros tipos de casas: “Todo dia a minha imaginação comia, comia e comia; e de barriga assim toda cheia, me levava pra morar no mundo inteiro: iglu, cabana, palácio, arranha-céu, era só escolher e pronto, o livro me dava” (BOJUNGA, 2007, p. 9). Percebemos, nas obras de Lygia, a construção cuidadosa dos espaços; é como se a espacialidade fosse também um personagem vivo dentro da narrativa. No livro *A bolsa amarela* de 1976, a bolsa é mais que um objeto, toma a feitura de objeto fantástico tal como salienta Ceserani (2006). O objeto fantástico é aquele que sempre vai ter uma utilidade diferente, ligada ao maravilhoso. Em *O sofá estampado* de 1980, vemos um móvel que, ao ser cavado pelo Tatu Vítor, vai apresentar-se como um artefato espaço-temporal, no qual o personagem vai navegar por suas lembranças. Estes são apenas alguns exemplos do fantástico que habita nos artefatos dos livros de Lygia.

Os objetos e os espaços na obra da escritora tomam importância e vivacidade como elementos vivos, funcionando como uma espécie de fronteira entre mundos, ou como uma espécie de portal e espelho do mundo real, como veremos em *A casa da madrinha*. Para a escritora, a vontade de escrever foi um desejo de abrir mais suas casas imaginárias, para que assim outras crianças pudessem visitá-las: “Mas, como a gente tem mania de sempre querer mais, eu cismei um dia de alargar a troca: comecei a fabricar tijolo pra – em algum lugar – uma criança juntar com outros, e levantar a casa onde ela vai morar” (BOJUNGA, 2007, p. 9). A autora atualmente vive na Inglaterra com o marido Peter, mas sempre passa temporadas no Brasil. Sua casa editorial no Rio de Janeiro continua funcionando – além de abrigar sua obra, a fundação Casa Lygia Bojunga recebe visitas, e apoia projetos ligados ao livro²². O último livro publicado por Lygia foi *Intramuros*, lançado no ano de 2016.

O livro *A casa da madrinha* conta a história de Alexandre, um menino que se desloca de sua cidade e de uma situação de margem para ir em busca da casa misteriosa de uma madrinha. Alexandre sai à procura de uma história, de uma narrativa que ouviu de seu irmão Augusto, acreditando na casa, e, por conseguinte, acreditando que tem uma madrinha com um lar mágico, fantasiando e criando, dentro si, uma nova ideia de

²² Mais informações sobre os projetos desenvolvidos podem ser encontrados no *site* da Casa Lygia Bojunga, assim como sua obra, fotografias, retratos biográficos e outras informações: <http://www.casalugiabojunga.com.br/pt/afundacao.html>.

lar. O livro apresenta, entre tantas leituras, um caminho de uma história narrada, uma contação de histórias que propicia o deslocamento do ser.

O teórico Peter Hunt (2010) aponta a literatura infantil como um gênero que abarca quase todos os outros gêneros literários, dessa forma: “A literatura infantil é diferente, mas não menor que outras. Suas características singulares exigem uma poética singular” (p. 37). Tal como a literatura infantil exige essas poéticas e olhares singulares, tratar das fadas que a habitam exige mergulhar de forma singular em uma poética por ora bela, ora assombrada, misteriosa, e principalmente desconhecida.

Quando criança, talvez por breves ou longos momentos, desejamos ter uma fada madrinha mágica, que com um toque de varinha de condão resolvesse nossos mais urgentes problemas, tal como Cinderela, que precisa de uma carruagem e um vestido que satisfaçam seu desejo de ir a um baile. Uma fada madrinha sempre foi uma figura importante do imaginário desde os contos de fadas clássicos. Dentre as figuras imagéticas de fadas mais difundidas, se encontra a fada madrinha: uma senhora bondosa que virá ao nosso socorro. Na animação *Os padrinhos mágicos (The Fairly OddParents)*, temos esse imaginário das fadas madrinhas, que perdura até hoje sendo explorado por diferentes mídias. Na série animada criada por Butch Hartman, e exibida no Brasil em vários canais como Nickelodeon e Disney Channel, o protagonista Timmy Turner tem dois padrinhos mágicos, Cosmo e Wanda, que aparecem para o garoto quando o mesmo é maltratado pela babá e tem que lidar com a descrença dos pais em relação ao assunto. Dessa forma, os padrinhos mágicos são aqueles que auxiliam em hora de necessidade uma criança, possibilitando caminhos e realizações de desejos, oriundos do mundo das fadas.

No livro de Lygia Bojunga somos apresentados a uma personagem que está e não está na narrativa, ela é ao mesmo tempo em que não é, pois em momento algum é dito no livro que ela é uma fada, somente indícios vão sendo deixados como pistas a se seguir para o leitor tentar entender quem é ou o que é essa enigmática figura. Entre esses vestígios, podemos encontrar quatro formas de fadas difundidas, na mesma madrinha da história. Temos uma fada madrinha pelo próprio nome da obra; temos uma fada diminuta e invisível, uma espécie de elemental da natureza, por sua casa preservar uma natureza pura, já que para se chegar à casa da madrinha é preciso sair da cidade

grande e atravessar o interior, onde a natureza se mostra mais intocada pela mão humana. Também temos uma fada-guia, pois é a ideia dela que gera toda a busca de Alexandre, que impulsiona o seu caminhar. E temos por fim uma quarta característica ligada à fluidez, à ideia de metamorfose e dúvida presente nas mais antigas imagens das fadas celtas, uma imprecisão e um mistério em relação a sua figura.

Além do vazio da palavra em relação à imagem da madrinha, o vazio também se dá através das imagens. O livro apresenta apenas alguns elementos ilustrativos, no que concerne às letras capitulares no início dos capítulos, e em algumas páginas para ilustrar alguns elementos como espaços e objetos, porém os personagens não aparecem ilustrados. As ilustrações de *A casa da madrinha*, de acordo com Roselene de Fátima Coito (2013), são figuras sugestivas. As letras capitulares remetem a livros de contos de fadas clássicos, mas que não evidenciam apenas um ornamento, e sim remetem a um personagem da história e antecipam de certa forma o texto verbal. No livro ainda está presente algumas ilustrações como molduras de capítulos, que da mesma forma que nas letras capitulares, remetem ao que será contado na história. A capa do livro que inicia este capítulo antecipa o final do livro, dando uma ideia circular:

A porta azul com a flor amarela e a chave dentro é uma ilustração que antecipará o final da história e criará um efeito de circularidade daquilo que não tem fim, ou de uma crítica social da eterna diferença social entre os seres humanos, e neste caso, entre crianças que têm o direito à infância e de crianças que não o têm. (COITO, 2013, p. 101)

Podemos dizer que essa ausência de forma, esse nome nunca dado para a madrinha, é impulsionador do plano pragmático, o vazio que ela representa é “como constitutivo da literatura cuja estrutura verbal não resolve os embates que ela mesma aparenta” (BORBA, 2007, p. 77). Temos a descrição da casa, da jornada e do espaço, mas não da madrinha, e por momentos parece que a descrição da casa se confunde com algum elemento de forma da própria madrinha, assim a questão da fada, se existe ou não, se é imaginação ou realidade, se tem forma ou não, não nos é respondida na narrativa, mas se manifesta principalmente pela ideia da “casa-fada”. Seu mistério, portanto, não será resolvido através de palavras certas, mas de espaços vazios, sua

existência material e exata não é o mais importante. Assim como Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba (2007) salienta, a arte na literatura pretende ultrapassar os precários limites da existência, e isso se dá dentro do vazio, que oferece cenas outras, que oferece uma expansão.

Somos apresentados à madrinha logo no início da obra, quando a personagem Vera, menina curiosa pela história de Alexandre, o indaga para saber quais caminhos o menino estava trilhando:

- Eu tô viajando, tô indo pra casa da minha madrinha.
- Vera desanimou: tá indo? Só tá de passagem? Não vai ficar? Sentou também:
- Ela mora longe?
- Acho que ainda tem muito caminho. O Augusto falou que eu tinha que ir andando toda vida. (BOJUNGA, 2012, p. 23).

Alexandre é um menino que escuta uma história e parte em uma trajetória para encontrar o que ouviu. O contador de histórias de sua vida foi seu irmão Augusto: “Se tinha uma coisa que Augusto gostava era de inventar história; Alexandre adorava escutar” (BOJUNGA, 2012, p. 59). O irmão inventava histórias para acalmá-lo e fazê-lo dormir, esquecendo temporariamente de sua precária situação social.

Em um diálogo recíproco, Alexandre e Augusto vão delineando a história da casa da madrinha. De acordo com Walter Benjamin (1994), o narrador pode ser imaginado como aquele que vem de longe, um homem que sabe dar conselhos, ou seja, que tem uma sabedoria a passar. Augusto, ao contar a história, afirma que já esteve na casa da madrinha quando criança; ele tenta dessa forma mostrar a casa como algo que fez parte de sua vivência e sobre a qual pode testemunhar: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Podemos pensar Augusto como um narrador-viajante imaginário, não sabemos se a história que ele conta é verídica ou apenas fruto da sua imaginação, se ele realmente fez essa viagem para a casa da madrinha, desbravando caminhos para contar sua aventura. Mas mesmo não sendo uma viagem física de alguém que foi longe e veio para contar, pelas vias do imaginário essa viagem de fato acontece, e é narrada para

Alexandre, mesmo que o menino também seja um contador conjunto dessa história, como veremos.

Além da necessidade material, Alexandre se apega à ideia da casa da madrinha pelas forças da imaginação que começam a operar dentro dele e pela sua participação ativa no ato de contar. A história também é envolvida em mistério pelo irmão, há detalhes não explicados que Alexandre precisa preencher com suas visões.

- Pois olha, quando eu cheguei na casa da tua madrinha quase caí para trás: a quarta janela estava tapada com a cortina listada. O coração de Alexandre bateu mais depressa. Sem querer, começou a falar baixinho.
- Não brinca, Augusto.
- No duro.
- Mas o que é que ela tava fazendo ali?
- Tapando um mistério. (BOJUNGA, 2012, p. 83).

De acordo com Benjamin: “somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações” (1994, p. 203). Ainda segundo o autor: “metade da arte narrativa está em evitar explicações” (p. 203). Quando Augusto fala que, das janelas presentes na casa da madrinha, uma delas não é possível de abrir e a outra é coberta por uma cortina que guarda um mistério, Alexandre se sente com mais vontade de buscar essa casa e olhar pela cortina misteriosa. Podemos refletir que toda essa narração compartilhada que se dá no livro de Lygia Bojunga evidencia o que ainda Benjamin denominou como uma “forma artesanal” de comunicação, essa que vai se construindo, sendo costurada e moldada no ato de contar.

Augusto por fim, depois de toda a história plantada dentro do menino, vai trabalhar em São Paulo, com a promessa de voltar para um dia levar Alexandre na casa da madrinha, mas a história não espera, ela começa a viver dentro do menino, a morar com ele em seus caminhos. O conselho de seu contador de histórias e o fato de narrar juntamente com ele concede a Alexandre uma busca pela casa da madrinha, que ele empreende por si mesmo, e é nos momentos mais difíceis que ele mais pensa na

história: “Foi daí pra frente que ele deu pra pensar cada vez mais seguido na casa da madrinha.” (BOJUNGA, 2012, p.89).

Por mais absurda que a ideia possa ser aos olhos mais realistas, Alexandre não espera e vai procurar sozinho pela casa: “Para ver as coisas devemos, primeiramente, olhá-las como se não tivessem nenhum sentido: como se fossem uma adivinha” (GINZBURG, 2001, p. 22). Com esse olhar para o misterioso, pela adivinha e pelo enigma que deveria desvendar, Alexandre começa a questionar tudo a sua volta: “Compreender menos, ser ingênuos, espantar-se, são reações que podem nos levar a enxergar mais, a aprender algo mais profundo, mais próximo da natureza” (GINZBURG, 2001, p. 29). Ele trava, mesmo que não saiba, uma busca pela natureza da casa da madrinha e pela sua própria.

De acordo com Carlo Ginzburg (2001), o estranhamento é um antídoto precioso para não se banalizar a realidade. Alexandre se estranha em seu lugar, fica desanimado com sua realidade, e a estranheza da história da casa da madrinha era o que de mais certo existia dentro de si; suas atividades começam a perder sentido, e o que lhe fazia mais sentido era a história da casa da madrinha e suas magias. Essa parte nos faz lembrar muito do personagem Dom Quixote ao ler seus livros de cavalaria:

Encheu-se-lhe a fantasia de tudo que achava nos livros, assim de encantamentos, como pendências, batalhas, desafios, feridas, requebros, amores, tormentas, e disparates impossíveis; e assentou-se-lhe de tal modo na imaginação ser verdade toda aquela máquina de sonhadas invenções que lia, que para ele não havia história mais certa no mundo. (CERVANTES, 2005, p. 16).

Uma criança em situação de dificuldade e trabalho sai da cidade grande; a casa da madrinha é no interior, talvez uma alusão ao próprio interior do personagem, é para lá que ele precisa ir, para o longe, é preciso uma jornada para a compreensão dos mistérios.

No seu caminho, Alexandre encontra um pavão, animal que aqui representa o parceiro mágico das histórias tradicionais que muitas vezes vai auxiliar o herói em um conto de fadas, porém o Pavão não tem mágica e não consegue contar sua própria

história, trata-se de um animal ferido pelos humanos. O Pavão, assim como Alexandre, está em uma busca, mesmo que primeiramente não consiga se expressar: “De um ponto de vista subjetivo, a inocência dos animais revela a realidade oculta das relações sociais” (GINZBURG, 2001, p. 27). Tomado como um mero objeto, valioso pela sua bela aparência, o Pavão é enviado por seus donos para a escola Osarta do Pensamento (lida ao contrário, *atraso*), onde seu pensamento é filtrado para que se possa exercer as atividades de exploração sem questionamento. Com seus pensamentos em filtro, o Pavão perde sua fala normal, sua capacidade de contar a própria história.

- O Pavão é maluco?
 - Maluco? Que o quê! De maluco é que ele não tem nada.
 - Mas então o que é que ele tem?
 - É que ele só pensa pingado.
 - Ele o quê?
 - Ele só pensa umas gotinhas por dia. Atrasaram o pensamento dele.
- (BOJUNGA, 2012, p. 33-34).

Apesar do pensamento filtrado, que ora desce aos pingos e ora desce acelerado, o Pavão tinha um pensamento em evidência que lhe conduziu: a sua busca pela personagem “Gata da Capa”, uma gata que usava um capuz e que invadia, para dormir e se esconder, o porão de uma casa onde o Pavão morou para servir de enfeite, sendo nesse lugar o encontro dos dois personagens. A Gata entra na história como mais um animal para evidenciar os lados mais perversos e obscuros do ser humano, afinal ela usa a capa justamente por ser uma gata vira-lata, que é malvista pelos humanos. O nome da Gata da Capa é sugestivo, já que parece fazer uma alusão aos contos de fadas clássicos em que os animais personagens das histórias costumavam usar algum artefato/vestimenta/objeto humanos, que normalmente mostrava sua esperteza, como em o “Gato de Botas”. A personagem ainda sugere uma ligação com o conto “Chapeuzinho Vermelho” ou “Capinha Vermelha”, pois a Gata da Capa além de vestir um capuz pelo qual é reconhecida, está em busca em um constante estado de estar perdida, como em uma floresta na qual não há lugar seguro para estar e se esconder dos “lobos”. Dessa forma podemos ler outro indício da inspiração de Lygia Bojunga em elementos de contos clássicos.

A casa onde o Pavão conhece a Gata é demolida, e outro mistério dentro da história se abre, sobre sua sobrevivência ou não. O Pavão, alarmado, segue em sua busca. Ao indagar para as pessoas para que lado a Gata da Capa teria ido, percebe que também terá que ir para o longe, então Alexandre e o Pavão se encontram nesse caminhar: “O Pavão foi indo. Nem viu que ficaram rindo dele. Foi seguindo toda vida atrás da Gata da Capa. E na estrada encontrou Alexandre. E os dois foram indo. Toda vida.” (BOJUNGA, 2012, p. 123). A expressão “toda vida” calcula de forma imaginária o caminho desses dois personagens, ao mesmo tempo em que é uma busca intensa, mostra-se como uma caminhada que nunca vai terminar, como se o trajeto fosse realmente se desdobrar por toda a vida. O encontro de Alexandre com o Pavão representa o encontro de duas almas feridas pela vida.

O filtro no pensamento do Pavão colocado pela escola Osarta por momentos se abre e ele consegue contar sua história para Alexandre, que vê diante do Pavão um parceiro para a viagem, uma ajuda que se pretende mútua, para que possam encontrar o que se mostra ausente, a madrinha, sua casa encantada e a Gata da Capa, que não sabemos se está ou não viva. Alexandre e o Pavão seguem em busca não apenas de histórias, mas também de mudarem suas histórias, isto é, serem autores delas.

A escola Osarta, a Gata da Capa, uma história em diálogos, poeticidade, caminhos conturbados que se encontram – o livro *A casa da madrinha* nos apresenta elementos e formas de entender e ir além da linguagem. Todorov aponta como a literatura tem essa capacidade de fazer refletir as propriedades da linguagem.

A literatura goza, como se vê, de um estatuto particularmente privilegiado no seio das atividades semióticas. Ela tem a linguagem ao mesmo tempo como ponto de partida e como ponto de chegada; ela lhe fornece tanto sua configuração abstrata quanto sua matéria perceptível, é ao mesmo tempo mediadora e mediatizada. A literatura se revela, portanto, não só como o primeiro campo que se pode estudar a partir da linguagem, mas também como o primeiro cujo conhecimento possa lançar uma nova luz sobre as propriedades da própria linguagem. (1978, p. 54)

A narrativa se tece por uma rede de mistérios, por idas e vindas entre presente e passado e por uma perspectiva de futuro incerta; apresenta elementos de uma narrativa

tradicional, porém se desconstrói com esses elementos e com sua questão temporal. O tempo é sempre mostrado de forma confusa, Alexandre lembra-se que apenas saiu da praia em um domingo, e desde então vive seus dias sem atentar ao tempo, mostrando-se numa espécie de estado que envolve um tempo mítico. Lygia Bojunga usa de elementos maravilhosos para ir ao encontro da realidade, e assim tecer sua crítica; sua perspectiva não é binária entre o maravilhoso e a realidade, e sim uma perspectiva paradoxal.

A questão temporal é marcada mais fortemente por uma personagem, a Vera, menina do interior que desenvolve uma curiosidade e uma atração pelos caminhos de Alexandre e do Pavão. Ela deseja ajudá-los, porém seus pais não veem com bons olhos um menino que viaja sozinho. Vera nos chega tanto com a ideia de tempo como de veracidade, ela cobra de Alexandre a verossimilhança de sua história, a realidade é importante para ela, talvez por isso seu nome, que alude à *verdade*. Vemos que Vera é uma menina que possui seus pais presentes em sua fala, seus pais como adultos estão sempre fazendo separações binárias, colocam logo o rótulo em Alexandre de “menino largado”. De acordo com Kwame Anthony Appiah (2016), as identidades sociais exigem rótulos, estes que sempre devem ser contestados. Alexandre se irrita com o rótulo entregue pelos adultos em relação a sua identidade: “Tenho mãe, tenho casa, tenho tudo, não tenho nada de largado” (BOJUNGA, 2012, p. 57). Apesar desse discurso dos pais a respeito de que Alexandre seria um tipo específico de menino de acordo com seu lugar social, Vera se encanta com sua história, seus caminhos e com a casa da madrinha.

A menina tem sua vida constantemente cronometrada, seus pais controlam todos os seus horários através do relógio: “– Minha mãe e meu pai têm mania de relógio. Olha, eles me deram esse relógio de natal. Grandão assim para toda hora eu ver hora e não atrasar nunca mais” (BOJUNGA, 2012, p. 92). Com uma vida em que o tempo é certo e medido, e com poucos momentos livres para a fantasia, Vera quer acreditar na história da casa da madrinha, mesmo que duvide de sua existência. A casa representa, entre outras coisas, um indício de uma vida mais harmoniosa temporal e espacialmente. A casa e a figura da madrinha acabam por ser na vida das crianças um ideal, uma forma de buscar e resistir na vida; desse modo, “[d]evemos sentir na obra a resistência viva à realidade do acontecimento do existir” (BAKHTIN, 2011, p. 184). A resistência passa

através da narração e caminha na direção que os personagens seguem para ir além da história e acreditar nela.

De acordo com Eliade (1992), temos o tempo sagrado e o tempo profano; o sagrado é circular, reversível e recuperável, enquanto o profano é irrecuperável. Vera nos vem com essa ideia de entrar em um tempo outro, uma ânsia de sair de um tempo profano para voltar a um tempo sagrado que permite o tempo da história. Ao ansiar pela veracidade da casa da madrinha, Vera busca a recuperação de um símbolo perdido: “Quando se busca nesses longes oníricos, encontram-se impressões cósmicas. A casa é um refúgio, um retiro, um centro. Os símbolos então se coordenam” (BACHELARD, 1990, p. 81).

A primeira característica apontada em relação à casa da madrinha é a questão da distância, sua casa fica ao longe, no interior. Vemos aqui, na figura de Alexandre, o herói que precisa caminhar para encontrar o que procura, vencer obstáculos para chegar ao lugar almejado, característica comum em contos de fadas tradicionais.

Outro indício da possibilidade de leitura da madrinha como uma fada é justamente a questão do lugar. Existe uma cerca que parece ser o limite do caminho onde Alexandre se encontra, marcando tanto uma continuidade como uma descontinuidade (através da interdição) em relação à casa da madrinha:

- O que é que tem depois daquela cerca?
- Onde?
- Lá. Depois de tudo que a gente vê daqui.
- Não sei. Eu só conheço até a cerca.
- Por quê?
- Por que o quê?
- Que você nunca foi até lá?
- Pra quê?
- Pra ver o que é que tem do lado de lá?
- Disseram que é melhor a gente não ir.
- Quem disse?
- Todo mundo.
- Por quê?
- Sei lá. Acho que o pessoal do outro lado não quer. (BOJUNGA, 2012, p. 20)

Os celtas chamavam de Outro Mundo o lugar onde as fadas viviam; Tolkien (2015) atribuiu o nome de Terra-Fada ao espaço onde as fadas vivem, ou seja, nesse outro lado existem moradores: “Em certos pontos nas margens da floresta ou logo após ultrapassá-las, uma pessoa humana pode topar com esses pontos contíguos e penetrar ali no tempo e espaço da Terra-Fada”. (p. 85). Portanto, Alexandre chega nesse limite de espaço entre o mundo humano e o mundo das fadas, onde a cerca é representativa de um desses pontos de entrada. Para além da ideia de outro mundo, essa suposta Terra-Fada na história de Lygia pode ser entendida também como uma espécie de espelho estranho, ou seja, o que se encontra lá é o que deveria ser encontrado no lado de cá, o que uma criança deveria ter em termos de realizações de necessidades básicas, de moradia e de afeto. Aqui podemos analisar algo presente também no livro *Onde tem bruxa tem fada...*, na figura de Maria do Céu tentando dar ideias para as crianças de pedidos a se fazer para uma fada, e as crianças pedem uma cama e uma casa para poder sonhar. A casa assim é o centro do lugar para poder ter sonhos, as necessidades básicas de uma criança atendidas para que elas possam conseguir imaginar. A casa da madrinha apesar de dar tantos indícios mágicos, nos oferece uma lógica que ainda é humana e “real”.

Temos o vestígio de Alexandre entrando em outra esfera de lugar pelo espaço, como também pelo tempo: ele perde a contagem exata dos dias, o que pode ser entendido de acordo com Octavio Paz (2013) como uma analogia ao tempo do mito, que se dá a ver pela dificuldade de cronologia na narrativa de Lygia Bojunga. Sabemos que Alexandre saiu em um domingo, mas depois o tempo perde-se, e quando o mesmo entra na casa da madrinha, o tempo lá é totalmente diverso do mundo dos homens, outra característica do mundo das fadas dentro da mitologia céltica.

Sabemos principalmente que essa madrinha descrita por Augusto não é uma madrinha comum, pelo seguinte diálogo:

- Sabe, Alexandre? Eu nunca te contei: você tem uma madrinha.
- Eu sei. Mamãe às vezes fica dizendo que eu preciso ir lá na Dona Zefa, que foi ela que me batizou, que ela pergunta por que que eu não vou lá, que ela isso, que ela aquilo, mas eu acho ela tão chata.
- Não! Não tô falando da Dona Zefa, não. Tô falando da outra.
- Que outra?
- A outra madrinha que você tem.

- E pode?
- Duas?
- É.
- Pode, ué. Ainda mais assim: uma morando aqui e a outra bem longe. (BOJUNGA, 2007, p. 69-70).

Temos nessa conversa uma breve reflexão do papel da madrinha na nossa sociedade; no caso, a madrinha de Alexandre da vida “real” também já se mostra na narrativa em uma posição de ausência, o menino não tem o desejo de ir para lá e ela pouco participa da vida dele. A figura da madrinha no nosso contexto social tornou-se um ideário, ela é aquela presença que a criança terá no caso da falta de alguém, do vazio de alguém, muitas vezes esse vazio não é preenchido por essa função madrinha que se construiu culturalmente, tal como Alexandre expõe no diálogo. Podemos pensar também o que é a presença da madrinha na presença dos pais. Diante das dificuldades que o menino enfrenta, mesmo tendo uma família, quem é essa madrinha que não se apresenta? Qual o seu lugar quando o menino em dificuldade é que precisa ir visitá-la? Qual o interesse dela por Alexandre? É interessante vislumbrar que no momento de tensão e dificuldade, o personagem busca a madrinha da história do irmão, e não a madrinha que ele tem a “certeza” que existe, tal é a falta dessa figura em sua vida.

A história contada pelo irmão causa um efeito de sedução em Alexandre. Segundo Leyla Perrone-Moisés (1990): “A linguagem não é só meio de sedução, é o próprio lugar da sedução” (p. 13). E ainda: “O próprio das palavras é desviar-nos do caminho reto dos sentidos. Supõe-se que o objetivo da fala seja dizer o mundo ou agir sobre ele”. (p. 13). O menino começa a fantasiar a casa da madrinha que o irmão vai descrevendo: “– Até que não é grande, é pequena. Toda branca. E tem quatro janelas. A gente abrindo a janela do lado vê o mar, lá embaixo. E abrindo a do outro lado vê o mato. A casa fica bem no alto de um morro” (BOJUNGA, 2012, p. 70). Novamente temos outra característica de terra-fada, ou seja, os lugares que moram perto da natureza e de montes.

Vemos, representada na capa do livro e explicitado no diálogo entre os irmãos, que foi a “fada madrinha” que escolheu a cor da porta da sua casa. A cor azul sempre teve destaque nas vestimentas das fadas, a própria fada do Pinóquio carrega em seus cabelos, no livro de Carlo Collodi, a cor azul, e na versão Disney o azul está no vestido

da fada. Azul também representa a cor celeste. Na passagem de crenças pagãs para crenças cristãs, a fada cada vez mais foi retratada como vinda do céu azul: “Situada no mais alto grau da hierarquia no mundo feérico, a fada boa habitava o céu, já que de acordo com a mitologia cristã, quanto mais um ser é puro, mais distante ele vive da terra” (CAMARANI, 2006, 258). A cor azul ainda representa um estado de imersão, uma cor simbólica dos nossos anseios mais íntimos. A flora azul é um símbolo de magia, de algo que parece inalcançável. Essa ideia está presente na obra *A flor azul* (2018) de Novalis, onde o personagem-poeta Klingsohr, encontra um rosto dentro de uma flor azul, e se apaixona por essa mulher misteriosa, vindo a buscar essa imagem apresentada dentro da rosa azul. Portanto, a cor azul representa este estado místico e encantado, que busca um ideal romântico. Alexandre busca essa porta azul, onde espera encontrar seus anseios mais particulares.

Toda essa ambiguidade representada pela casa e por essa madrinha seduz Alexandre: “E essa ambiguidade toda, não é a própria sedução?” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 15). Alexandre deseja essa madrinha ausente, essa casa longínqua: “Ser seduzido, é sair do caminho sabendo que o outro caminho é imaginário”. E ainda: “Há nele, antes de tudo, o desejo de entrar em outra linguagem, de sair daquele círculo em que está aprisionado” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 17).

Outro aspecto importante para situarmos a madrinha como uma fada é a chave que abre a porta de sua casa, uma chave dourada que se encontra em uma flor amarela pregada na porta azul. É como se essa chave representasse um coração luminoso, e um “artefato fatídico” como denomina Tolkien (2015). Segundo o estudioso, esse artefato é o que dá a entender que se esteve na Terra-Fada. Voltando no conto da Cinderela, quando toda magia é desfeita, os sapatinhos sobrevivem, esse é o artefato fatídico que comprova a existência da fada. Ao final da narrativa de Lygia, quando Alexandre sai da casa da madrinha, dá-se a entender que ele encontra em sua caixa de objetos a chave dourada, um indício de que ele esteve realmente lá.

A porta da casa da madrinha é carregada de indícios de metamorfose da fada, de se tratar de uma casa de fada madrinha. O narrador descreve que a porta abre levinho, sem fazer barulho nenhum, sem pressa de abrir ou fechar. Como já falamos, segundo Calvino (2010), um dos principais atributos da fada é a leveza, essa capacidade de ser leve em seus gestos e forma. Tudo na casa da madrinha parece estar vivo e sob feitiço,

objetos animados, gavetas que abrem e dão comida e roupas, relógio de corda que bate e toca samba, janelas que mostram a natureza, janelas que guardam o mistério, temos a sensação de que a casa da fada apresenta a imensidão do belo reino, o lugar apresenta um espaço encantado de realização de desejos.

Para concluir essa análise da fada enquanto casa e espaço de busca, temos uma importante passagem do livro, que conta sobre a criação do cavalo “Ah” (aqui é usado o mesmo artifício da escola osarta/atraso, no caso ah/há). Esse “Há”, pode ser encarado como a linguagem de criação da literatura, ou seja, essa linguagem de poder demiúrgico, que cria, que faz nascer através da fantasia e do ato de imaginar. Esse cavalo inventado pelas crianças serve como elemento de passagem de um mundo ao outro:

- A gente inventa um cavalo.
- Então tá. Como ele vai ser?
- Amarelo.
- Ele podia ser todo amarelo mas com o rabo cor de laranja.
- Certo.
- Ele vai ter asa?
- Pra quê?
- Pra gente sair logo voando.
- Nem vai precisar, ele vai ser bom de galope.
- E como ele vai se chamar?
- Ah.
- Ah?
- Mas não é Ahsim! Ele se chama um Ah gritado. Com força. Assim, ó: Aaaaaaaaah! (BOJUNGA, 2012, p. 133- 134)

No mito celta que analisamos no primeiro capítulo desse trabalho, chamado “Ossian e a terra da eterna juventude”, um cavaleiro é levado pela fada Niameh para *Tír na Nog*: a terra dos seres mágicos. Essa fada oferece um cavalo quando Ossian deseja voltar para ver a Irlanda, com a condição de que ele não saísse de cima dele, pois se o fizesse o tempo cairia sob seus ombros e ele não poderia mais voltar para a terra mágica. O cavalo é um animal importante e expressivo para a mitologia céltica, portanto a criação do cavalo “Ah” como elemento de passagem ao mundo das fadas, ou seja, ao mundo da casa da madrinha, é mais um indício de que a madrinha que Alexandre procura é uma fada.

As crianças usam o cavalo inventado para pular a cerca que separa o mundo dos humanos e o local onde pode ser encontrada a casa da madrinha. Ao chegar do outro lado, o cavalo começa a desaparecer quando as crianças sentem medo do escuro que enfrentam ao atravessar a fronteira dos dois mundos, como se o pequeno momento de falta de fé naquilo que aparentemente não existe “desinventasse” o cavalo, que torna a aparecer quando o medo das crianças some e dá lugar à coragem.

O medo se dá em um momento de dúvida do poder da criação, da possibilidade de não se conseguir mais inventar. Se por um primeiro momento o cavalo foi criado pelo poder verbal, ele voltará pelo poder da escrita e da ilustração. Vera encontra um pedaço de giz em seu bolso, e na escuridão, como se escrevesse em um quadro negro, ela começa através dos traços criativos a espantar o medo. Outro artifício usado para espantar o temor é a ridicularização do mesmo pelas crianças, como se elas transformassem o medo em outra figura. Recurso semelhante usa a medrosa *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque (livro publicado em 1979, um ano após *A casa da madrinha*), ao transformar o *lobo* em *bolo*, através da simples inversão silábica do signo linguístico. Assim, o cavalo retorna e segue com as crianças na trajetória de chegar à casa da madrinha, servindo de montaria para chegar ao lugar mágico.

De acordo com Paz (2013), podemos dizer que um livro caminha por momentos vazios: “A obra: a poesia diante do nada” (p. 83). Vemos em *A casa da madrinha* uma busca por uma ideia, por uma história, por uma madrinha que já era invisível na história narrada por Augusto:

- Minha madrinha tava em casa?
- Não vi ninguém.
- Só tinha a casa?
- Só tinha a casa. (BOJUNGA, 2012, p. 75).

Augusto diz ao irmão que quando era pequeno foi até a casa da madrinha e que só viu a casa; quando Alexandre também encontra a casa da madrinha é somente a casa que se faz presente, a madrinha se dá como ausente. A única coisa que deixa aberta aos sonhos é sua casa e não sua forma. Podemos ainda dizer que a casa da madrinha é uma casa onírica, de um desejo que era de Augusto e passou a Alexandre:

A casa da lembrança, a casa natal, é construída sobre a cripta da casa onírica. Na cripta encontra-se a raiz, o apego, a profundidade, o mergulho dos sonhos. Nós nos ‘perdemos’ nela. Há nela um infinito. Sonhamos com ela também como um desejo, como uma imagem que às vezes encontramos nos livros. Ao invés de sonhar com o que foi, sonhamos com o que deveria ter sido, com o que teria estabilizado para sempre nossos devaneios íntimos. (BACHELARD, 1990, p. 77).

As janelas da casa da madrinha parecem representar o seu olhar penetrante e longínquo; a janela de cortina que se abre para o mistério se mostra uma janela de desejos. Quando o Pavão a abre, lá de dentro sai a Gata da Capa, o que ele mais desejava encontrar. As janelas mostram o campo, a natureza e o mar: “A janela da casa dos campos é um olho aberto, um olhar lançado para a planície, para o céu longínquo, para o mundo exterior num sentindo profundamente filosófico” (BACHELARD, 1990, p. 89). A janela que nunca se abre se mostra viva e saudosa do tempo que era árvore, ou seja, a casa da madrinha representa uma vivacidade e um olhar outro para a vida.

Acabamos em uma dúvida se de fato essa personagem existe ou não, essa figura metamorfoseada e representada pela sua casa e lugar. Essa estranheza com a qual nos deparamos está na ordem de uma contingência. Podemos entender a contingência como algo que nunca está dado, o que não se tece pela ordem de uma verdade absoluta. Nunca foi dada como certa essa madrinha, ela escapa através de sua casa, é invisível desde a história do irmão, mas Alexandre se agarra no existente, na ideia de uma casa que tem certos significantes, e essa verdade da casa acaba sendo a existência visível da fada madrinha. Ela é um ser sempre *por vir*.

A chave dourada pode ser entendida como resquício da madrinha ausente. Alexandre cultua a história do seu irmão, por essa busca do indizível, dos vazios deixado pelo narrador Augusto. Quando o irmão conta a história da casa da madrinha, ele diz que a chave dourada seria o caminho para que Alexandre não perdesse mais do medo que sentia. Essa metáfora da chave, como a que abre tanto a porta da madrinha como as portas para a expulsão dos medos, é lembrada por Alexandre, que segue na certeza dessas palavras contadas, em busca da criação de suas próprias palavras, de ver a história, de passar pelo caminho e chegar nessa chave tão especial.

De acordo com Maria Camilo de Oliveira (2011), o indizível é da ordem do ambíguo: “É, simultaneamente, revelado e indizível; o que é apresentado pelas consoantes é subtraído pelo vazio entre elas” (p. 126). Ao contar a história ao irmão, Augusto não entrega uma história em que se diz tudo, mas uma história cheia de espaços vazios com os quais Alexandre deverá se haver. A madrinha não se diz na história contada, ela é invisível, não tem forma; nas visitas a sua casa ela se encontra em falta, ela está na ordem do irrepresentável, mas segundo Oliveira (2011), todas as técnicas de dizer o indizível são falantes. Logo, mesmo com a ausência da madrinha, sua casa é falada, descrita, mesmo que rodeada por outros mistérios, mesmo que indique justamente uma falta. Podemos dizer que o silêncio da fada madrinha é “um silêncio que fala” (p. 137), embora a madrinha não tenha voz na história, sua casa representa os desejos mais íntimos do coração de Alexandre, que se revelam através de imagens. A fada madrinha dessa história escuta esses silêncios desejados; podemos dizer que a busca mágica de Alexandre é uma busca *feérica*, uma busca por um desejo, e a casa da madrinha representa também os outros desejos dos personagens: do Pavão pela Gata da Capa, de Vera por paralisar o tempo ao seu redor, e até mesmo de Augusto, de voltar a sua infância.

O indizível é ligado à mística, pois tanto o ato de não dizer como o misticismo é envolto em outra materialidade de linguagem, que muitas vezes se apresenta em um silêncio diante do mistério: “O silêncio é o modo de expressão adequado, o poema fala por seu silêncio. Mas o silêncio deve se manifestar, não *pode existir só sem ser reduzido a nada* – o silêncio não é, enfim, o nada” (OLIVEIRA, 2011, p. 134-135). A figura da fada é ligada a crenças místicas, assim temos uma personagem contingente, uma personagem que mesmo em falta transborda entre as páginas, ela não é um silêncio de nada. Se formos pensar a madrinha de Lygia só pela ordem da representação, não o conseguiremos:

O pequeno histórico da *mimesis* conduz a situá-la como algo difuso no tecido social, bem como pensar a literatura não somente como lugar de ‘representação’, mas como de invenção mesma da vida (sem excluir as ressalvas sobre o risco do relativismo ingênuo, especialmente no âmbito em que nos encontramos). (OLIVEIRA, 2011, p. 123).

De acordo com Tolkien, a Terra-Fada representa a imaginação; sendo a fada uma criatura imaginária das crenças populares, os espaços dela precisam ser vazios para que possam ser imaginados, ou seja, se tudo for entregue como é, sem mistério, não há uma tensão, não há um espaço para imaginar a presença. Na obra *A casa da madrinha*, a ausência dessa personagem não é um puro vazio, mas uma relação de presença com a própria falta, de uma relação que não se coloca pronta e acabada, mas que será temporária e precariamente preenchida.

A Terra-Fada representa no mínimo uma fuga (pelo menos mental) do círculo férreo daquilo que é familiar e, mais ainda, do círculo inflexível da crença que é conhecida, possuída, controlada, e, portanto, (em última análise), de tudo que vale a pena considerar – uma consciência constante de um mundo além desses círculos. (TOLKIEN, 2015, p. 106).

Alexandre saiu de uma crença controlada ao seu respeito e ao seu círculo, para entrar obviamente em outra linguagem, buscar esse círculo das fadas, que se encontra longe, ausente, em falta, dentro de uma casa misteriosa: “Sobre os dois parceiros paira a miragem de uma linguagem maior do que ambos, linguagem que não é nem de um nem de outro, mas que está de repente em movimento, em jogo, na iminência de uma revelação” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 18). A fada de Lygia Bojunga em *A casa da madrinha* é feita de outra matéria.

De acordo com Paz (2013), poesia e magia são uma estética viva, deixa de ser representação e contemplação, torna-se assim um exercício para mudar o mundo. A magia se mostra como um meio de modificação do mundo, como a imaginação de um mundo que pode ser outro, que pode ser refletido por outras vias, que pode ser pensado e questionado. Lygia Bojunga nos entrega uma busca de um menino em situação de margem, para nos fazer pensar com elementos do maravilhoso a sua condição real. Sem o caminho de Alexandre, essa estética viva da busca de algo, de uma palavra, de um ser e por um lugar, não aconteceria.

O que falamos está sempre posto em revisão, a história de Augusto não era um vocabulário final, abria caminhos para a possibilidade de entrada na Terra-Fada, no belo reino, ou seja, na casa da madrinha, como a passagem de um bastão para o irmão mais novo. Alexandre não deixou que a história morresse na palavra, quis procurá-la com

atos, reinventando o vocabulário da mesma, não deixando com que ela morresse na ideia, no pensamento, na simples imaginação de existir ou não. Passou o relato adiante para a Vera, contou e cantou a história, transmitiu assim como seu irmão a experiência. A busca de Alexandre é um rito iniciatório para ser um contador de histórias, é um herói que vai se desenvolver e para isso precisa de um ser ajudante, de um momento de fada.

O propósito libera a proposta. Convite? Apelo? Urgência: repensar o reino onde atuam aqueles elementos que nos inserem no espaço do encanto e se definem por aguardar a sintonia entre o leitor e o canto. Reino-relato, em que sempre se desfigura e transfigura uma figura habitual. Onde o estranho-fantástico se subtrai de resolver-se pela lógica e se deixa abrigar sob as fórmulas do nunca-explicado. Maravilhoso. (NÓBREGA, 1986, p. 113).

Diante de toda essa análise, a obra *A casa da madrinha* se apresenta como uma interessante e rica narrativa para pensar a magia e nossas buscas mais complexas. Nela vemos a magia e a figura da fada conectadas; vemos uma recriação da invisibilidade celta, de elementos tais como o cavalo e a fronteira entre mundos; vemos uma fada que não está presente como na maioria dos contos de fadas clássicos, mas que se move nas linhas da história como um feitiço que deixa nos ouvidos, e nos olhos o desejo profundo de sair em jornada por sua própria busca.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quantas vezes já deitado,
Mas sem sono, inda acordado
Me ponho a considerar
Que condão eu pediria,
Se uma fada, um belo dia,
Me quisesse a mim fadar...

(...)

E que amanhã acordasse
E me achasse... eu sei! me achasse
Feito um príncipe, um emir!...
Até já, imaginando,
Se estão meus olhos fechando...
Deixa-me já, já dormir!

(“As Fadas” – Antero de Quental)

De acordo com Marisa Lajolo (1986), “[l]iteratura não transmite nada. Cria” (p. 46). Essa essência criadora da literatura se liga muitas vezes às transformações e à busca que empreendemos em reinos e caminhos por ora bastante desconhecidos. As fadas, ao longo do tempo, visitam umas às outras em diferentes lugares: “A literatura, como bem o sabemos, não oferece soluções – apresenta enigmas. É capaz, ao contar uma história, de desdobrar as confabulações infinitas e a íntima simplicidade de um problema moral” (MANGUEL, 2009, p. 54). Nessa infinidade de fadas e caminhos que a literatura apresenta, ela simplesmente é, como nos afirma Maurice Blanchot (2011). Ela desperta para a constante transformação do ser.

As metamorfoses são muitas, e entrar no reino das fadas exige deixar o que se é para ser outro, é dor, mudança e busca. Mas apesar das dores e dos mistérios, transitar no reino das fadas é certeza de magia, de encantamento, e principalmente de leveza. Tal como nos permite refletir Calvino (1990), leveza é uma das propostas para novos tempos na literatura e é também o principal atributo das fadas. Um leve que podemos enxergar não somente pelo viés da leveza estrita em si, mas através de uma profundidade que consegue adentrar outra matéria, que por ser leve consegue passar pelo peso, por ter essa outra vibração menos densa da qual as fadas são feitas:

Magia feérica, sim, quotidiana – sem distância, pela inspiração, mais que o pleno inflando um deslizamento, a manhã ou tarde, de cisnes de nós; nem além que não se aclimate, das asas desviada e de todos os paraísos, o entusiástico caráter inato da juventude numa profundidade de jornada. (MALLARMÉ, 2010, p. 98)

Nesta dissertação empreendemos uma jornada pelas fadas, que começou com a mitologia céltica, passou pelos contos maravilhosos de origem celta, caminhou pelos contos de fadas clássicos, por livros da literatura infantil mundial e brasileira, com o objetivo de delinear um trabalho que manifestasse todo um possível estudo dessa personagem mítica e clássica.

É evidente que nessas páginas não se esgotou a análise e muito menos as fadas, muitas histórias ficaram de fora e muitas fadas também. Como no conto “O livro de areia” de Borges, um livro infinito é impossível de ser lido e compreendido, e assim como vimos em *A fada que tinha ideias*, um livro único e repetitivo, mesmo que mágico, com o tempo também se torna bolor. Portanto, a intenção aqui com essa seleção é transformar ideias e colocá-las em palavras que possam ser lidas, mostrando-se múltiplos olhares através de diferentes obras, e abrindo as margens do infinito, que não cabe aqui, mas que caberá – talvez – em outras linhas, sempre nos outros livros *por vir*, que desejarem ser lidos e que se encontram nas entrelinhas como as fadas em vários contos clássicos. Este estudo visa demonstrar que muitos olhares são possíveis sem preenchê-los somente em um único lugar, pois sempre haverá outros lugares em um constante criar, recriar e voltar.

Este trabalho evidenciou que além das formas conhecidas das fadas, e de suas participações muito parecidas nas narrativas, elas representam o mistério do ser, elas são como algo invisível no visível: “Eu diria que esse é o tema básico de toda mitologia: o de que existe um plano invisível sustentando o visível” (CAMPBELL, 1990, p. 76). As fadas nunca se mostraram inteiramente, mas sempre sustentaram o plano que visitam de alguma forma.

Outra característica que fica é a constante ambiguidade das fadas, são boas, mas podem ser maléficas, suas intenções nunca são muito claras e compreensíveis. Segundo Maurice Blanchot:

A ambiguidade diz o ser enquanto que dissimulado, diz que o ser é enquanto que dissimulado. Para que o ser realize a sua obra, é preciso que seja dissimulado: trabalha dissimulando-se, é sempre reservado e preservado pela dissimulação, mas também subtraído a ela. (2011, p. 289).

Essa ambiguidade é essencial para a jornada, não saber o que se espera, mas mesmo assim se lançar ao mundo das fadas, é a coragem que todo herói possui. Acreditar muitas vezes pelos sentidos e pela fé, mesmo quando tudo despenca, é o que nos faz acreditar nas histórias, o que nos faz colocar os ouvidos atentos para ouvir uma, ou os olhos para ler suas linhas. Segundo ainda Blanchot (2011), o tempo da narrativa é um tempo de metamorfoses, essas contínuas mudanças que delineiam o ser, é essencial para as fadas, para que elas possam se mostrar sem se revelarem por completo.

Neste trabalho vimos ainda como essas vozes míticas, folclóricas e clássicas ecoam nas nossas palavras mais atuais. A literatura infantil, ao representar essa figura em suas narrativas, resgatou da mesma forma que reinventou as fadas. Elas ao longo do tempo diminuíram, aumentaram, tomaram rostos de diversas idades, asas, varinhas, e muitas vezes somente o andar misterioso e a linguagem divina, quem sabe ainda possamos escutar essa voz sussurrada de outro lugar.

Fizemos então por aqui uma passagem ao mundo das fadas, entramos por um portal para encontrá-las:

Porque o portal é um lugar de onde eu vejo pela primeira vez a paisagem e, ao mesmo tempo, um espaço de trânsito, uma passagem é um convite para ser atravessado. O portal abarca tanto a perspectiva, como a possibilidade de experiência dentro da paisagem. (MACHADO, 2004, p. 178).

Assim como um personagem que se move dentro da estrutura narrativa para alcançar um propósito, essa jornada foi realizada, entrando nessa terra longínqua que nos dá poucas respostas, mas muitas visões e espaços imaginativos. Começamos pela imaginação, de como a criatura fada, além de ser uma personagem literária, foi vista aqui também como uma figura de crenças imaginárias. Seres como fadas, elfos, duendes, bruxas, magos, feiticeiras, gênios, e outros, sempre exerceram fascínio e mistérios em vários povos e culturas, suas histórias nos chegam de muito longe no tempo e espaço, e assim nos abrimos novamente pela natureza e pela voz distante da magia às quais a literatura nos devolve:

A liberdade da abertura voltada para a natureza e suas representações provocará uma espécie de efeito perverso duplo: por um lado, a imagem do homem apaga-se cada vez mais da paisagem natural das águas, florestas e montanhas; por outro, paradoxalmente, o culto à natureza facilita o retorno das divindades elementais mais antropomórficas dos antigos paganismos. (DURAND, 2004, p. 21).

Esperamos que essa abertura ecoe e que ainda produza mistérios, o assombro e o encantamento humanos são chaves essenciais para sair em jornada e em busca, para sonhar desejos, para a travessia da metamorfose da vida. Entrar na Terra-Fada não é fácil, sair e voltar ao lugar onde estávamos também; o tempo confunde, o espaço parece banhado de outra luz, essa luz da qual necessitamos, que a literatura exige para imaginar. No mundo das fadas, como nos diz Tolkien (2015), seremos visitantes, e quem sabe um dia, habitantes. Essa breve visita teve a intenção de se realizar nesta dissertação.

Para finalizar, deixamos uma imagem como reflexão: trata-se da pintura *La fata ignorante* (A fada ignorante, 1950) de René Magritte, pintor belga surrealista. No quadro temos uma mulher metade luz e metade sombra, o dia está claro ao fundo, porém ela está de costas para a janela, há uma cortina do lado da sombra e uma vela, mas a vela não parece emanar luz, e sim escuridão. A metade do rosto que está iluminada parece ser banhada pela luz do dia claro, mesmo ela estando de costas para ele. Curioso que, pela presença de uma vela, o rosto em sombra deveria estar mais iluminado, mas não, o que acontece é um jogo de luzes contrárias. Há também na

pintura uma estranha esfera branca no parapeito da janela, que parece não fazer sentido algum, mas lembra, ainda que vagamente, a bola de cristal de uma cigana, ela faz uma simetria com os globos oculares da mulher e também está em parte banhada pela sombra que a vela irradia. Queria a fada descobrir seu destino? Algo que não sabe, não vê? Ter sua mão e sua face lidas? Algumas representações de mundos mágicos, como de fadas e de elfos, ao serem colocados e ilustrados em uma cosmologia mitológica, muitas vezes eram representados como outras esferas, outros mundos concomitantes ao mundo dos homens. A esfera pode ser associada também à forma perfeita do círculo, ao feminino, bem como à ideia do ciclo da vida, sendo o fim um renascimento, ou melhor, uma metamorfose.

O que desconhece a fada ignorante? Algo está encoberto, como sugere também a cortina. Nunca saberemos o lado que revelamos e o que escondemos. Há partes que mesmo colocadas em luz ainda irão permanecer na sombra, há mistérios de fadas que mesmo que tentemos fornecer uma leitura, mesmo colocados perto da luz de uma vela para serem lidos, não irão se revelar.



Figura 42: *La fada ignorante*. René Magritte (1950).

A fada, obscura claridade, depois de tanto tempo, continua caminhando nas linhas do mistério, do indizível, do irrepresentável, do vazio, das sombras e da luz, mas não é

apenas um vazio sem palavras, e sim um vazio que diz, um vazio que se transforma e é conhecimento da mudança, tornando nossos mais profundos desejos em magia, uma sombra-luz que re-vela, para que possamos ainda realizar essa tão profunda jornada em busca desses outros reinos, que as palavras ainda tentam desbravar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALMEIDA, Fernanda Lopes de. *A fada que tinha ideias*. 10^a ed. São Paulo, Ática: 1991.
- ALMEIDA, Fernanda Lopes de. *Soprinho*. 7^a ed. São Paulo, Melhoramentos: 1980.
- ALVES, Rubens. *Poesia, Profecia, magia: Meditações*. Rio de Janeiro: CEDI: tempo e presença, 1983.
- ANDERSEN, Hans Christian. *Contos de Hans Christian Andersen*. São Paulo: Paulinas, 2011.
- ANDERSEN, Hans Christian. *Histórias maravilhosas de Andersen*. São Paulo: Companhia das letrinhas, 2012.
- ANDERSEN, Hans Christian. Et al. *Os melhores contos de fadas nórdicos*. São Caetano do Sul: Editora Wish, 2019.
- ANDERSEN, Hans Christian. *Polegarzinha*. 4^a ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- ANDRADE, Paulo Fonseca. A boneca senhora dos mortos: A insólita fada de *As aventuras de Pinóquio*. *Revista Redisco*. Vitória da Conquista, v. 1, n. 2, p. 78-84, 2012.
- ANDRADE, Paulo Fonseca. *Retira a quem escreve sua caneta: Guimarães Rosa e a subtração da escrita*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2001. (Dissertação de mestrado)
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *A fada Oriana*. Lisboa: Figueirinhas, 2010.
- APPIAH, K. A. Identidade como problema. In: *Identidades* / Basílio Sallum Júnior [et al.] orgs. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- ARIÈS, Philippe. *A história social da infância e da família*. 2^a ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- AZEVEDO, Ricardo. *Como o ar não tem cor se o céu é azul? Vestígios dos contos populares na literatura infantil*. São Paulo: FFLCH/USP, 1997. (Dissertação de mestrado)
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. 2^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaios sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAKTHIN, Mikail. O problema do autor. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARRIE, James. M. *Peter Pan*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- BENJAMIN, Manhã de inverno. In: *Rua de mão única*. São Paulo: Editora brasiliense, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- BERNARD, Catherine. et al. *Antologia de contos de fadas franceses de autoria feminina do século XVII*. Florianópolis: DLLE/UFSC, 2019.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água, 1984. p.235-255: O livro por vir.
- BOAVENTURA, Maria José. Ilustrar ilustrar-se. In: *As literaturas infantil e juvenil... ainda uma vez*. Marisa Martins Gama-Khalil, Paulo Fonseca Andrade (org.). Uberlândia: Gpea: CAPES, 2013.
- BOJUNGA, Lygia. *A bolsa amarela*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2010.
- BOJUNGA, Lygia. *A Casa da Madrinha*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2012.
- BOJUNGA, Lygia. *Livro – um encontro*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2007.
- BOJUNGA, Lygia. *Intramuros*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2016.
- BOJUNGA, Lygia. *O sofá estampado*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005.
- BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. Literatura do vazio e sujeito da cultura: teorias da contemporaneidade. In: *Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro*. Or. Henriqueta do Couto Prado Valladares. Rio de Janeiro: 7letras, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*, v.III. Trad. Lígia Morrone Averbuck et al. São Paulo: Globo, 2004.
- BORGES, Jorge. Luis; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. 8ª ed. São Paulo: Globo, 2000.
- BOTTET, Béatrice. *Encyclopédie du fantastique et de l'étrange*. Paris: Casterman, 2008.

- BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p.16-22: Escrita do sintoma, escrita da letra; p.23-33: A vida escrita; p.34-37: O corpo escrito da literatura; p.56-63: A vida cessa, se não se escreve?
- BUARQUE, Chico. *Chapeuzinho Amarelo*. 27ª ed. Ilustrações de Ziraldo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Ediouro, 2002.
- CADEMARTORI, Lígia. *O que é literatura infantil?* Editora Brasiliense: São Paulo, 1986.
- CALVINO, Italo. A geografia das fadas. In: *Coleção de Areia*. 1ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CALVINO, Italo. *Mundo escrito e mundo não escrito – artigos, conferências e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 115-128: O livro, os livros (1984).
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- CALVINO, Italo. *Sobre o conto de fadas*. Lisboa: Teorema, 1996.
- CALVINO, Italo. *Fábulas Italianas*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A poética de Charles Nodier: Contendo a tradução de A Fada das Migalhas*. São Paulo: Annablume, 2006.
- CAMPBELL, Joseph. *As Máscaras de Deus: Mitologia criativa*. São Paulo: Palas Athena, 2010.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CANDIDO, Antonio. et al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CANTARELLI, Raquel. *Leituras celtas: mito e folclore em contos maravilhosos*. Araraquara: FCLAR/Unesp, 2017. (Tese de doutorado)
- CANTON, Katia. *E o príncipe dançou... Os contos de fadas, da tradição oral à dança contemporânea*. São Paulo: Ática, 1994.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Lendas brasileiras*. São Paulo: Global, 2001.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 3ª ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1984.
- CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha – Livro primeiro*. 5ª ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2005.

- CESERANI, Remo. Procedimentos formais e sistemas temáticos do fantástico. In: *O fantástico*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- CHAUÍ, Marilena. Laços do desejo. In: *O desejo*. Aduino Novaes (org). São Paulo: Editora Schwarcz, 1990.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: História, teoria e análise*. 2ª ed. São Paulo: Global, 1982.
- COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1998.
- COITO, Roselene de Fátima. Ainda uma vez mais...Lygia Bojunga produzindo sentidos. In: *As literaturas infantil e juvenil... ainda uma vez*. Marisa Martins Gama-Khalil, Paulo Fonseca Andrade (org.). Uberlândia: Gpea: CAPES, 2013.
- COLLODI, Carlo. *As aventuras de Pinóquio: história de uma marionete*. Trad. Marina Colasanti. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002.
- COLLODI, Carlo. *Le avventure di Pinocchio*. Milão: Rizzoli, 2019.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, v.1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DUARTE, C. R.; SEGABINAZI, D. M. Figueiredo Pimentel: Contos da Carochinha e o nascimento da literatura infantil brasileira no final do século XIX. *Revista Soletas*, Rio de Janeiro, n. 34, p. 312-318, 2017.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2004.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. 3ª ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1992.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ÉSTES, Clarissa. Pinkola. *Contos dos Irmãos Grimm*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

FREITAS E SOUZA, Enivalda Nunes. *Flores de Perséfone: a poesia de Dora Ferreira da Silva e o Sagrado*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2013.

FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade: ensaios sobre mitopoética*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GAMA-KHALIL, Marisa. Martins. Os objetos e a irrupção do fantástico em *Objecto uase* de José Saramago e *Objetos turbulentos* de José j. Veiga. In: *Vertentes do Insólito Ficcional - Ensaios I* - Flavio Garcia; Marisa Martins Gama-Khalil (Orgs.) Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

GARDNER, Edward. L. *Fotos de fadas: as fotografias de Cottingley*. Brasília: Editora Teosófica, 1993.

GELDER, Dora Van. *O mundo real das fadas*. São Paulo: Pensamento, 1990.

GINZBURG, Carlo. Estranhamento: pré-história de um procedimento literário. In: *Olhos de madeira*. Nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOTLIB, Nádia. B. *Teoria do conto*. 6ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1991.

GRIMM, Jacob; Grimm, Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GUADALUPI, Gianni; MANGUEL, Alberto. *Dicionário de lugares imaginários*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

GÚZMAN, George. *O poder mágico das fadas*. São Paulo: ISIS, 2016.

HAMILTON, Edith. *Mitologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HANNING, Rona; MORAES, Odilon; PARAGUASSU, Maurício (org.). *Traço e Prosa: entrevistas com ilustradores de livros infantis*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HODSON, Geoffrey. *O reino dos deusas e dos espíritos da natureza*. São Paulo: Editora Pensamento, 1993.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JACOBS, Joseph. *Contos de fadas celtas*. São Paulo: Landy, 2003.

JACOBS, Joseph. *Duendes, gigantes e outros seres fantásticos*. São Paulo: Martin Claret, 2013.

- KEHL, Maria. Rita. O desejo da realidade. In: *O desejo*. Aduino Novaes (org). São Paulo: Editora Schwarcz, 1990.
- KHÉDE, S. *Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico*. 2ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.
- KRONZEK, A. Z; KRONZEK, E. *O manual do bruxo: um dicionário do mundo mágico de Harry Potter*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.
- LAJOLO, Marisa. *O que é literatura*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- LE GOFF, Jacques. *Heróis e Maravilhas da idade média*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.
- LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- LEMINSKI, Paulo. *Metaformose: uma viagem pelo imaginário grego*. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LEVINE, Gail Carson. *A Terra do Nunca e o segredo das fadas*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2006.
- LEVINE, Gail Carson. *Ella enfeitçada*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- LEWICKI, Gláucia. *Encantos e encrencas com a Branca de Neve*. Rio de Janeiro: Gryphos, 2011.
- LEWICKI, Gláucia. *Encantos e encrencas com a Cinderela*. Rio de Janeiro: Gryphos, 2012.
- LEWICKI, Gláucia. *Era uma vez outra vez*. São Paulo: Edições SM, 2007.
- LINDEN, Sophie Van Der. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- LOBATO, Monteiro. *As reinações de Narizinho*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1964.
- LOBATO, Monteiro. *Histórias diversas*. São Paulo: Editora Globo, 2011.
- MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- MACHADO, Ana Maria. *Contos de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen e outros*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- MACHADO, Maria Clara. *A bruxinha que era boa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- MACHADO, Regina. *Acordais: fundamentos teóricos poéticos da arte de contar histórias*. São Paulo: DCL, 2004.

- MALLARMÉ, S. *Divagações*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.
- MANGANELLI, Giorgio. *Pinóquio: um livro paralelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MANGUEL, A. *À mesa com o Chapeleiro Maluco: ensaios sobre corvos e escrivainhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MARTIN, Anne-Claude. *Um tesouro de contos de fadas*. São Paulo: DS-MAX, 1994.
- MICHELLI, Regina. Contos fantásticos e maravilhosos. In: FILHO, José Nicolau Gregorin. *Literatura infantil em gêneros*. São Paulo: Editora Mundo Mirim, 2012.
- MICHELLI, Regina. O maravilhoso em meio a encantamentos e redenções nos contos tradicionais brasileiros. In: DEBUS, Eliane; MICHELLI, Regina. *Entre fadas e bruxas: o mundo feérico nos contos para crianças e jovens*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.
- MURRAY, Roseana. *Pera, uva ou maçã*. São Paulo: Editora Scipione, 2005.
- NIKOLAGIVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- NIETZCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.
- NÓBREGA, Francisca. Na frequência das fadas. In: KHÉDE, S. *Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico*. 2ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.
- NOVALIS, F. Von H. *A flor azul*. Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2018.
- NOVALIS, F. Von H. *Pólen*. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- OLDS, Margaret. Et al. *Mitologia: mitos e lendas do mundo todo*. Casal do Marco: Lisma, 2006.
- OLIVEIRA, Mariana, C. de. *A dor dorme com as palavras*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- ORTHOFF, Sylvia. *A fada fofa e os sete anjinhos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- ORTHOFF, Sylvia. *A fada sempre viva e a galinha-fada*. São Paulo: FTD, 1986.
- ORTHOFF, Sylvia. *Fada cisco quase nada*. São Paulo: Ática, 1992.
- ORTHOFF, Sylvia. *Manual de boas maneiras das fadas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ORTHOFF, Sylvia. *Uxa ora fada, ora bruxa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- PAZ, Octavio. Analogia e Ironia. In: *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. (p. 67-83)
- PERRAULT, Charles. *Contos de fadas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2002.

PERRAULT, Charles. *Contos da mamãe gansa ou histórias dos tempos antigos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Promessas, encantos e amavios. In: *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PERRONE-MOISÉS, L. Que fim levou a crítica literária? In: *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PETIT, Michèle. *Os jovens e a leitura: Uma nova perspectiva*. São Paulo: Editora 34, 2008.

PHILIP, Neil. *Volta ao mundo em 52 histórias*. São Paulo, Companhia das Letrinhas, 1998.

PIRES, Diléia. Helena de Oliveira. Livro eterno livro... In: *Releitura*. nº 14. Março/2000.

POTTER, Beatrix. *A história do Pedro Coelho*. Rio de Janeiro: Lótus do Saber, 2009.

POWERS, Alan. *Era uma vez uma capa*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PRIETO, Heloisa. *Quer ouvir uma história? Sobre as histórias que a literatura e o cinema contam*. 1ª ed. São Paulo: Bamboo Editorial, 2014.

PROPP, Vladimir. *A morfologia do conto*. 2ª ed. Lisboa: Vega Universidade, 1983.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. Literatura: leitura de mundo, criação da palavra. In: *Pensar a leitura: complexidades*. Eliana Yunes (org.). São Paulo: Edições Loyola, 2002.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *Onde tem bruxa tem fada...* São Paulo: Moderna, 2002.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. O primeiro livro que li foi o “papel roxo da maçã”. In: *Contos e poemas para ler na escola*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

QUEIRÓS, Bartolomeu. Campos de. *Vermelho amargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

QUENTAL, Antero de. *As fadas*. Pontinha: Editora Vega, 2008.

RIOS, Maria da Graça. Como contar crocodilos numa sala de macaquinhos. *Releitura*. nº 12, Março/1999.

ROWLING, J. K. *Animais fantásticos e onde habitam*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

SÁ-SILVA, J. R; ALMEIDA, C.D; GUINDANI, J. F. Pesquisa documental: pistas teóricas metodológicas. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*. Ano I, n. I, Julho/2009.

- SAND, George. *Fadinha*. Adaptação de Heloisa Prieto. São Paulo: Bamboozinho, 2016.
- SHAKESPEARE, William. *Sonho de uma noite de verão e O mercador de Veneza*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1973.
- SHAKESPEARE, William. *Tragédia de Shakespeare: Romeu e Julieta – Hamlet – Macbeth* – São Paulo: Livraria Martins Editôra, 1960.
- SORRENTI, Neusa. *O encantador de pirilampos*. 10ª ed. Belo Horizonte: Editora Compor, 2004.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- TOLKIEN, J. R. R. *Árvore e folha*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- TOLKIEN, J. R.R. *Ferreiro de Bosque Grande*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.
- TOLKIEN, J. R. R. *O senhor dos anéis*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2001.
- TOLKIEN, J. R. R. *O Silmarillion*. São Paulo: Editora WMF Martins, 2011.
- TOLKIEN, J. R. R. *Roverandom*. São Paulo: Editora WMF Martins, 2013.
- VERDET, Jean-Pierre. *O céu, mistério, magia e mito*. São Paulo: Objetiva, 1987.
- VIZIOLI, Paulo. *A literatura medieval inglesa*. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.
- VOLOBUEF, Karin. Contos dos Grimm: herança do folclore, matéria filológica, criação literária. In: *Magias, encantamentos e metamorfoses: fabulações modernas e suas expressões no imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: De Letras, 2013.
- VOLOBUEF, Karin. E. T. A. Hoffman e o mundo fantástico. In: *Vertentes do fantástico na literatura*. São Paulo: Annablume, 2012.
- VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.
- WOOD, J. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- ZIPES, Jack. Contos de fadas: a esperança que ecoa do “Era uma vez...”. *Literartes*, v. 1 n. 11, Dezembro/2019.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

A Bela Adormecida. Direção de Les Clark, Eric Larson e Wolfgang Reitherman. Estados Unidos, 1959. (Tradução de Sleeping Beauty)

Cinderela. Direção de Clyde Geronimi, Hamilton Luske e Wilfred Jackson. Estados Unidos, 1950. (Tradução de Cinderella)

Peter Pan. Direção de Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske. Estados Unidos, 1953.

Pinóquio. Direção de Norm Ferguson, T. Hee, Wilfred Jackson, Jack Kinney e Bill Roberts. Estados Unidos, 1940. (Tradução de Pinocchio)

Em busca da Terra do Nunca. Direção de Marc Forster. Reino Unido, 2004. (Tradução de Finding Neverland).

O encanto das fadas. Direção de Charles Sturridge. Reino Unido, 1997. (Tradução de Fairy tale: a true story)

Uma viagem ao mundo das fábulas. Direção de Tomm Moore e Nora Twomey. Irlanda, 2009. (Tradução de The Secret of Kells)