



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
CURSO DE DOUTORADO



**A “EUCATÁSTROFE” DE J. R. R. TOLKIEN: A
JUBILOSA ESTÉTICA LITERÁRIA DA IDEIA
TRANSFORMADA EM CONCEITO**

Emanuelle Garcia Gomes

Versão Corrigida

Uberlândia – MG

Março de 2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
CURSO DE DOUTORADO

**A “EUCATÁSTROFE” DE J. R. R. TOLKIEN: A
JUBILOSA ESTÉTICA LITERÁRIA DA IDEIA
TRANSFORMADA EM CONCEITO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para obtenção de título de Doutorado em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura, Memória e Identidades.

Orientadora: Professora Dra. Fernanda Aquino Sylvestre

Uberlândia – MG

Março de 2024

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

G633 Gomes, Emanuelle Garcia, 1987-

2024 A EUCATÁSTROFE DE J. R. R. TOLKIEN:
[recurso eletrônico] : A JUBILOSА ESTÉTICA
LITERÁRIA DA IDEIA TRANSFORMADA EM
CONCEITO / Emanuelle Garcia Gomes. -2024.

Orientadora: Fernanda Aquino Sylvestre.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de
Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários.

Modo de acesso: Internet.

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto -
CRB6/2091 Nelson Marcos Ferreira -
CRB6/3074

UNIVERSIDADE FEDERAL DE
UBERLÂNDIA



Coordenação do Programa de Pós-Graduação em
Estudos Literários



Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa
Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br -
secppgelit@ileel.ufu.br, coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br

ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Doutorado em Estudos Literários				
Data:	04 de março de 2024	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:10
Matrícula do Discente:	12013TLT002				
Nome do Discente:	Emanuelle Garcia Gomes				
Título do Trabalho:	A Eucatástrofe de J.R.R. Tolkien: a jubilosa estética literária da ideia transformada em conceito				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 1: Literatura, Memória e Identidades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Vertentes do insólito ficcional: o maravilhoso, o gótico, a fantasia e a ficção científica em obras de autores contemporâneos da literatura de língua inglesa				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos Professores Doutores: Fernanda Aquino Sylvestre da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientadora da candidata; Diego Genu Klautau do Centro Universitário FEI; Alexander Meireles da Silva da Universidade Federal de Catalão / UFCAT; Karin Volobuef da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho / Unesp; Cynthia Beatrice Costa da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Profa. Dra. Fernanda Aquino Sylvestre, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição

do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que, após lida e revisada, foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Diego Genu Klautau, Usuário Externo**, em 04/03/2024, às 17:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexander Meireles da Silva, Usuário Externo**, em 04/03/2024, às 17:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Karin Volobuef, Usuário Externo**, em 04/03/2024, às 17:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fernanda Aquino Sylvestre, Professor(a) do Magistério Superior**, em 04/03/2024, às 17:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cynthia Beatrice Costa, Professor(a) do Magistério Superior**, em 04/03/2024, às 17:32,



conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

Documento assinado eletronicamente por **Emanuelle Garcia Gomes, Usuário Externo**, em 04/03/2024, às 17:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5236625** e o código CRC **E70064F4**.

Referência:	Processo	nº	23117.016762/2024-00
--------------------	----------	----	----------------------

SEI nº 5236625

Agradecimentos

Parece ser uma premissa muito clichê, mas a jornada de um pós-graduando é longa, solitária e árdua. No entanto, a minha “nova página” na Universidade Federal de Uberlândia foi escrita de forma “eucatástrófica”. Apesar de árdua, foi prazerosa e exultante graças a diversos elementos decisivos em toda a trajetória até aqui.

Agradeço primeiramente a Deus pelo Seu enorme e misericordioso amor, e à minha família — meus pais e minhas irmãs — pela paciência e o suporte sempre pronto. Agradeço, ainda, aos outros familiares que sempre se preocuparam e se mostraram incentivadores de meus estudos.

Agradeço imensamente à professora Fernanda Aquino Sylvestre, cuja cuidadosa acolhida, foi crucial para que eu não sentisse desamparada na mudança de área acadêmica. Também, é claro, devo muito a partilha generosa de seu vasto conhecimento para “assentar” as minhas ideias e esforços intelectuais.

Agradeço à professora Karen Volobuef e ao professor Alexandre Meirelles da Silva pelos exemplos como profissionais e pela excelência acadêmica, importantes na reta final desta pesquisa. À professora Cynthia Beatrice pelas palavras elogiosas e sugestões salutares indispensáveis para promover um pouco de segurança como pesquisadora e ao professor Diego Klautau por todo conhecimento nos estudos tolkienianos e generoso amparo todas as vezes que precisei.

Aproveitando o ensejo, agradeço também aos colegas tolkienistas que, de modo direto ou indireto, me apoiaram em um trabalho intelectual como esse. Suas mentes me inspiraram muito e devo um “muito obrigada”, especialmente à Cristina Casagrande, por seu excelência enquanto pesquisadora, pelo carinho e acolhida no GEM (Grupo de Estudos Mitopoéticos – USP). São muitos os membros do grupo de estudos, mas gostaria de dedicar agradecimentos também a Fernanda Correia, a Verônica Valadares, a Beatriz Masson, a Érica Fontes, ao Guilherme Mazzafera e tantos outros, que graças aos encontros, pude conhecer (ainda que remotamente) e me “alimentar” de suas ideias.

Aos meus bondosos amigos, quero deixar a minha gratidão, especialmente a Adriana Ramos Dantas, pela valiosa amizade desde os primeiros dias de graduação em História, até este momento em que estamos às voltas com estudos e especializações. Ao Thiago Destro pelas parcerias de projetos e compartilhamento de gostos afins sempre divertidos e significativos. A Carol Monteiro e Yasmin Farias que, mesmo distantes,

foram luz, apoio e carinho. A todos os amigos e colegas que não se afastaram e compreenderam as minhas ausências por conta dos estudos, que não julgaram e me incentivaram a seguir fazendo o que tanto amo: estudar.

Por fim, e não menos importante, agradeço ao Tolkien por ter me proporcionado, ainda jovem, tamanho arrebatamento com os primeiros contatos com a sua obra, e ainda permanecer estudando-a, depois de mais de 10 anos de estudos. É sempre um prazer imenso revisitá-lo, através de seu *Legendarium*, como leitora diletante e pesquisadora.

Para minha eterna avó Laura:

Mais uma vez dedicando um trabalho acadêmico em sua memória.

RESUMO

A presente pesquisa tem como escopo refletir e discutir a ideia de “Eucatastrophe” apresentada por J.R.R. Tolkien, em seu ensaio intitulado “On Fairy-Stories” (1964), transpondo-a como um conceito. O termo, cunhado pelo próprio autor, se refere a uma situação de súbita mudança de eventos no fim de uma narrativa ficcional, especialmente a de fantasia. Seria, em linhas gerais, uma concretização de um final bom para o protagonista, garantindo que ele não seja vítima de um desafortunado destino, como é na Tragédia. A inquietação que motiva esta tese é tratar dos efeitos dessa ideia dentro do compêndio de ficção e fantasia que Tolkien produziu, sem desconsiderar que a eucatástrofe possa também ser “apropriada” por outras narrativas. A recepção das obras de Tolkien, tanto por meio do público quanto da crítica, foi bastante positiva, a ponto de o escritor ter se firmado como um dos autores mais conhecidos do século XX. Além disso, suas obras seguem sendo organizadas e publicadas no século XXI, sendo adaptadas em diversas outras mídias, tamanho o interesse que ainda proporcionam na chamada “cultura pop”. Ambientando a teoria de Tolkien sobre contos de fadas e a maturidade de seu pensamento em relação ao gênero, como derivado e ampliado de G. K. Chesterton, a pesquisa em questão tem como objetivo aprofundar a ideia de “eucatástrofe”, definindo-a como um conceito; investigar até que ponto ela se tornou um padrão nos exercícios da escrita de Tolkien, nas narrativas que contam histórias da Terra-Média (ou de outros mitos tradicionais); e por fim, conferir as características do gênero Épico e Trágico em relação à Eucatástrofe. Essa discussão teórica dos modos de escrita está, a priori, calcada em alguns estudos aristotélicos, a saber a Ética e a Poética, bem como na teoria do belo e do sublime dos filósofos românticos Immanuel Kant e Friedrich Schiller.

PALAVRAS-CHAVE: Eucatástrofe. Tolkien, Fantasia.

ABSTRACT

This research aims to reflect and discuss the idea presented by J.R.R. Tolkien, in his essay entitled “On Fairy-Stories” (1964), of “Eucatastrophe” and transposing it as a concept. The term, coined by the author himself, refers to a situation of sudden change of events at the end of a story, as in fictional narratives, especially fantasy ones. In general terms, it brings about a good ending for the protagonist, ensuring that he is not the victim of an unfortunate fate, as he is in the Tragedy. The concern that motivates this thesis is to deal with the effects of this idea within the fiction and fantasy compendium that Tolkien produced throughout his life and beyond, which may even serve as an appropriate technique for other narratives from other sources. The reception, both by the public and critics, of his works was very positive, to the point that he established himself as one of the best-known authors of the 20th century. In addition, his works continue to be organized and published in the 21st century, being adapted into several other media, such as the interest they still provide in the so-called “pop culture”. Setting Tolkien's theory on fairy tales and the update of his thinking in relation to the genre, as derived and expanded upon by G. K. Chesterton, this research intends to deepen the idea of “eucatastrophe”, defining it as a concept; to investigate to what extent it became a standard in his writing exercises, in narratives that reassemble stories from Middle-earth (or from other traditional myths); and finally, to check the characteristics of the Epic and Tragic genre in relation to Eucatastrophe. This theoretical discussion of the modes of writing is, a priori, based on Aristotelian studies, such as Ethics and Poetics, as well as the theory of the beautiful and sublime of romantic philosophers such as Immanuel Kant and Friedrich Schiller.

KEYWORDS: Eucatastrophe. Tolkien, Fantasy.

LISTA DE FIGURAS E TABELAS

Tabela: Poder e Condição.....	17
Fluxograma: Cientistas x Bruxas.....	29
Fluxograma: Mundo Mágico.....	54
Fluxograma: A Magia é uma Arte Bela.....	55
Fluxograma: Dádiva chestetoniana.....	55
Fluxograma: Mundo Primário x Mundo Secundário.....	151
Tabela: As Éticas	153
Tabela: Virtudes e Vícios.....	157
Fluxograma: Coisa em si e Conhecimento.....	178
Fluxograma: Mundo Fenomênico e Mundo Numênico.....	179

Sumário

Introdução	6
Capítulo 1: G.K. Chesterton: a principal influência de Tolkien	12
1.1 A construção do pensamento sobre Ética na Terra das Fadas	18
1.2 Filosofia chestertoniana: O Princípio da Felicidade Condicional	34
Capítulo 2: Sobre Estória de Fadas: o ensaio do pensamento de Tolkien	55
2.1 Estrutura e Conteúdo	56
2.2 Definição de Estórias de Fadas	58
2.3 Origens e Crianças	77
2.4 Fantasia, Recuperação, Escape e Consolação	114
2.5 Eucatástrofe	142
Capítulo 3: Catarse Aristotélica: aproximações e subversões sobre a Eucatástrofe	150
3.1 A Poética Clássica, Teologia Cristã e os Contos de Fadas	155
3.2 Catarse e a ética aristotélica do fim último e o Bem	168
3.3 Schiller e a concepção kantiana da lei moral	175
3.4 O Sublime kantiano e a estética trágica em contraposição à Eucatástrofe tolkieniana	189
Considerações Finais	212
Bibliografia	214

Introdução

A arte é uma experiência de liberdade, ou como cita a escritora americana Ursula K. Le Guin, apropriando-se das palavras do romancista Mohsin Hamid, a arte:

[...] é maior do que noções de negro ou branco, masculino ou feminino, americano ou não. Os seres humanos não existem necessariamente dentro das (ou correspondem a) caixas raciais, de gênero ou nacionais bem delineadas em que muitas vezes os colocamos impensadamente. É um erro pedir a literatura para reforçar tais estruturas. A literatura tende a rachá-las. A literatura é onde nos libertamos (apud Le Guin, 2023, p. 98).

Logo, entendemos que, enquanto seres humanos, somos atraídos por narrativas que — de maneira simbólica ou real, de forma direta ou não — falam da vida, da condição humana. A literatura é uma expressão artística significativa que, atribuída à noção de saber, compreender e dominar a vida — por meio de, por vezes, relatos populares de tempos remotos — é desenvolvida por meio de fábulas, parábolas, mitos, lendas, sagas, romances e contos maravilhosos, por exemplo os chamados contos de fadas.

O conto de fadas é um dos temas que o inglês John Ronald Reuel Tolkien deu grande importância enquanto filólogo e acadêmico. Escreveu um importante ensaio baseado em uma de suas palestras ministradas em 1939 sobre o assunto. Este trabalho foi publicado em forma de artigo em 1947 e, posteriormente, em forma de livro, em 1964, intitulado *On Fairy-Stories*, ou *Sobre Estórias de Fadas*, conforme a tradução brasileira mais recente.

As edições do ensaio disponíveis em português são três: uma publicada pela editora Conrad com a primeira tiragem de 2006 e tradução de Ronald Kyrmse — entusiasta e especialista em Tolkien e, também, o principal responsável pelos primeiros contatos dos leitores brasileiros com a literatura de Tolkien. Outra edição, com o nome *Árvore e Folha*, foi publicada pela WMF Martins Fontes em 2013, com poucas modificações em sua tradução. O exemplar mais recente que temos no Brasil é o da editora oficial das obras do Tolkien no Reino Unido, a Harper Collins. Também com o nome *Árvore e Folha*, foi lançada, em 2020, a obra de mesmo nome junto com a versão original de *Tree and Leaf* da HarperCollins britânica, ou seja, além do ensaio, somou-se à obra o conto *Folha de Cisco* e os poemas *Mitopeia* e *O Regresso de Beorhthoth, Filho de Beorhthelm*. A tradução dessa obra é de Reinaldo José Lopes, cujo trabalho acadêmico

é justamente concentrado na teoria da tradução, tendo como objeto de estudo textos de J.R.R. Tolkien. Seu mestrado, intitulado *Árvore das Estórias: Uma proposta de tradução para Tree and Leaf, de J.R.R. Tolkien*¹, trata especificamente desse ensaio.

Tal ensaio de Tolkien nos traz noções do que são as histórias de fadas na visão do autor; uma discussão sobre qual seria a origem delas e para que servem, incluindo-as em uma proposição acerca de sua teoria sobre a fantasia, algo que mais tarde revelaria as inquietações e problemáticas que, de algum modo, levou Tolkien a criar suas obras fantásticas ambientadas na Terra-Média. Nesse ensaio, o autor discute termos como fantasia, recuperação, escape e consolo. Nos dois últimos tópicos, Tolkien apresenta sua ideia de “Eucatástrofe”. É nessa ideia que encontramos respaldo para a pesquisa aqui desenvolvida, ressaltando que o termo eucatástrofe define não só toda a obra tolkieniana, como também outras obras ficcionais.

*Eucatástrofe*² é um termo criado pelo próprio Tolkien e se refere a uma súbita mudança de eventos no final da história. É a concretização de um final, que garante ao protagonista que ele não seja vítima iminente de algo ruim como provável destino. Todavia, essa virada do destino não é a conclusão do “viveram felizes para sempre”, considerado elemento típico dos contos de fadas; já que isso seria “uma invenção artificial” que “não engana ninguém” (Tolkien, 2010, p. 88). Esse tipo de sentença é adequado aos contos de fadas, pois eles possuem uma compreensão interna da “infinitude” da história, o que não ocorre nas narrativas “realistas” modernas, “encerradas nos estreitos confins de seu próprio tempo” (Tolkien, 2010, p. 88).

O sinal da boa história de fadas é que não importa o quão “frenéticas” sejam as situações ou o quão “fantásticas” ou horríveis sejam as aventuras — que possam inclusive determinar grande perigo — mas o proporcionar ao leitor, no momento da mudança súbita de eventos, uma suspensão de fôlego, ânimo, alívio e até mesmo lágrimas, dados por qualquer forma de arte literária. Tolkien conjectura, inclusive, que as histórias de fadas

¹ Seu doutorado *With many voices and in many tongues: Pseudotradução, autorrefração e profundidade cultural na ficção de J. R. R. Tolkien* na área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês na FFLCH-USP também mostra a sua importância para os tolkienistas brasileiros. Ele também é cofundador do site Valinor, um dos mais antigos e conceituados sobre discussão e estudos sobre J. R. R. Tolkien no país. Hoje, trabalha ativamente como um dos principais tradutores das obras de Tolkien pela Harper Collins Brasil, sendo o último, lançado em 2021, editado por Carl F. Hostetter, *A Natureza da Terra-média* juntamente com Gabriel Oliva Brum e Ronald Kyrmsse. Reinaldo também é colunista de ciência no Jornal Folha de São Paulo e autor de mais de 5 livros de divulgação científica, dentre eles *1499: O Brasil Antes de Cabral* (2017), *Darwin Sem Frescura* (2019) e o mais recente *Homo Ferox: As origens da violência humana e o que fazer para derrotá-la* (2021).

² O prefixo grego “eu”, significa “bom”, enquanto “catástrofe”, também vem do grego e no teatro, é um acontecimento funesto e decisivo de uma ação na tragédia clássica.

modernas conseguem produzir esse efeito, embora não seja algo fácil de fazer. Ao provocar tal efeito, o cenário proporcionado para essa “virada” ou, dito de outra forma, para essa mudança de rumo, transforma e reflete um sentido de glória para o começo de toda a história. Nas palavras de Tolkien, “Uma narrativa que tenha êxito nesse ponto, em qualquer medida, não fracassou por completo, quaisquer que sejam seus defeitos e qualquer que seja a mistura ou confusão de propósitos” (Tolkien, 2010, p. 77-78).

Essa singular indicação de Tolkien sugere um aspecto adequado às histórias ficcionais que constroem mundos paralelos: quaisquer que sejam os rompantes desnecessários das aventuras e situações ou confusões desmedidas, a virada das histórias — cronológicas e eventuais como as dos livros, separadas e capitulares — ou mesmo obras cinematográficas — denotam essa produção de efeitos, uma *eucatástrofe* que alivia, concede ânimo e agrada principalmente quem “entra” no mundo enquanto leitor/espectador.

A partir das considerações acima, pontuamos que nosso tema de pesquisa será, principalmente, o estudo das ideias tolkienianas a respeito das “estórias de fadas”, trabalhando os tópicos sobre crença, influências e questões particulares do autor, para avançarmos no conceito de *eucatástrofe* na obra de Tolkien, ou melhor, como a *eucatástrofe* opera como objeto de estudo histórico na análise literária de seus livros.

A partir disso, esta pesquisa pretende analisar o *Legendarium* de J. R. R. Tolkien e o gênero sobre o qual o autor se debruçou: a Fantasia. Não traçaremos nenhum panorama geral que pretenda uma discussão próxima de sua totalidade, lançaremos sim um olhar crítico sobre um conceito, que entendemos como um dos aspectos basilares na obra do autor através do neologismo: *eucatástrofe*.

Como objetivo geral, pretendemos verificar como a ideia de *eucatástrofe*, desenvolvida por Tolkien no ensaio, é construída em alguns de seus romances, bem como mostrar a construção da arte e do sublime nos contos de fadas, como elementos de uma literatura tão plural, com tantas camadas, que não poderia ser somente destinada a um tipo específico de público.

Os objetivos específicos estão assim definidos: a) trabalhar o conceito de *eucatástrofe*, tomado como um elemento de caráter histórico que permeia a análise literária; b) debater a *eucatástrofe*, a partir do entrecruzamento de duas tradições que permeiam o estudo da literatura: de um lado, a catarse aristotélica e sua análise centrada na noção de Tragédia no caráter figurativo/representativo da linguagem, bem como na

ética aristotélica; de outro, a questão do belo e do sublime calcada na terceira crítica kantiana do juízo estético de gosto, como ponte de reflexão para o tópico da moral.

Serão necessárias citar literalmente ou mencionar passagens de histórias de J.R.R. Tolkien como uma forma de ilustrar algumas teses que formulamos a partir de teóricos e interlocutores. Os principais livros de Tolkien abordados são: *O Hobbit* (1937), *O Senhor dos Anéis* (1954-1955), *O Silmarillion* (1977), *Contos Inacabados* (1980), *Os Filhos de Húrin* (2007), *A História de Kullervo* (2015), *Beren e Luthien* (2017) e *A Queda de Gondolin* (2018).

Realizaremos uma análise das fontes a partir da confrontação com as referências teórico-metodológicas, bem como com os artigos e teses escritos sobre o tema em bases de pesquisa, de modo a discutir e ampliar a noção do “consolo do final feliz” nas obras selecionadas.

É fundamental deixar explícito que não se trata de uma crítica *stricto sensu* da arte. Recorreremos à crítica literária, conforme a necessidade. No entanto, não propomos uma colocação frente às escolas literárias, como e onde situaríamos Tolkien e como ele deve ser lido, tampouco temos como objetivo analisar as técnicas de escrita e perspectiva da intencionalidade do autor culminando numa totalidade sobre seu trabalho literário.

Isso posto, também devemos ressaltar que não pretendemos fazer uma sociologia da obra tolkieniana. Entendemos que o autor não estava preocupado em “instruir” uma solução resoluta para a humanidade. Seu ponto de partida era a escrita para seu próprio deleite, isto é, as histórias que dariam sentido de existência às línguas criadas por ele. Assim, todo o seu trabalho gira em torno da chamada “subcriação” de histórias de um povo que fala línguas próprias e, usando suas próprias palavras, “encarnam a linguagem”. Nesse sentido, não é nosso foco mencionar que suas obras literárias são uma representação de um reflexo social da época em que foram produzidas, nem que falam de um campo de possibilidade de costumes, de tradições, de operação da cultura do começo e meio do século XX. Logo, a ideia geral aqui é a de que a obra de Tolkien carrega temas humanos atemporais que ultrapassam qualquer instauração sociocultural vigente.

Assim também, a biografia de Tolkien ou de sua formação acadêmica não surgirá como destaque. Citaremos algumas cartas ou entrevistas com o intuito de traçar colocações possíveis sobre a sua visão, mas não para salientarmos uma interpretação estanque de suas obras. Na verdade, destacaremos passagens sobre a vida e o acervo de Tolkien como um arqueólogo faria, atentando sobre a disposição de dados que possam

nos levar a refletir sobre as questões que nos são mais caras e mais interessantes para o objetivo proposto nesta tese.

Não será questão de trazermos uma de suas principais obras, *O Senhor dos Anéis*, como se Tolkien estivesse falando metaforicamente da Segunda Guerra Mundial, embora seja possível encontrar similitudes — que não passam de coincidências, já que começaram a ser construídas na mente do autor, por acaso, muito antes da eclosão do conflito. Queremos evitar ao máximo interpretações anacrônicas ou situações aplicadas que remetem à literatura moderna e contemporânea, pois estaríamos, assim, recortando um tempo em que suas obras ressoariam e teriam relevância literária. Entendemos os temas abordados por Tolkien como cernes da humanidade desde os primórdios e ainda essenciais em nós, mesmo com a passagem do tempo.

Tolkien não fala das relações que estão presentes em sua obra como algo próprio do tempo, mas próprio do que é humano. Assim, nós não analisaremos esse viés interpretativo calcado na alegoria de um período histórico, ou faremos comparativos com fatos históricos. Nem sempre para uma literatura ser contemplada e existir, ela precisa ter ressonâncias ou ecos com a realidade presente, e a alegoria em si, não passam de coincidências, afinal a literatura mesmo enquanto uma prática humana, é deveras porosa nesse aspecto.

Não há a possibilidade de se encontrar a totalidade e, por isso, analisaremos como funciona a *eucatástrofe* em sua obra de fantasia, como é possível entender o seu funcionamento nas obras de Tolkien e o quão valorosa é a sua perspectiva enquanto narrativa. Nesse sentido, trata-se de analisar algumas passagens de livros específicos, da mesma forma que se analisaria um documento oficial, um quadro, ou um trabalho científico. Tomaremos algumas de suas obras como objetos efetivos e tentaremos dar conta dos aspectos que saltam aos nossos olhos diante do conceito de “boa catástrofe”, quando houver.

O que queremos dizer? A análise que pretendemos empreender aqui parte da singularidade do objeto, isto é, da obra tolkieniana. E o que queremos buscar com esse trabalho é emergir aos olhos dos leitores os jogos de força, a ordem estabelecida, os embates que a sua episteme (para usar um termo foucaultiano) possibilita e que demanda do autor que ele se faça um autor de fantasia muito bem-sucedido em sua época e ainda no século seguinte, mais de quarenta anos após sua morte, sendo contemplado, adaptado e lido com entusiasmo, na contemporaneidade.

Nesse sentido, temos a intenção com esta tese de dar conta da “geografia” dos livros escolhidos, mimetizando uma visão teórica sobre o nosso objetivo: a *eucatástrofe*. Podemos dizer que a pesquisa se calcará em duas funções prioritárias: a primeira é expor os mecanismos que suscitaram Tolkien a ser não só um acadêmico, especializado em filologia, mas também um literato; e a segunda é mostrar a sua compatibilidade com a Modernidade, bem como tradições anteriores, sem soar necessariamente como “anacrônico”. Há certas ordens presentes no século XX que permitiram que ele escrevesse como escreveu, produzisse o que produziu, graças à sua erudição e suas aptidões. Assim, tentaremos mostrar como a ideia de *eucatástrofe* conversa com a sua obra o tempo todo, e pode ir além; como ele fez essa digressão partindo de vários pontos e denotando algo que é particular de sua escrita. Por fim, veremos como a *eucatástrofe* pode ser universal enquanto um conceito. Antevemos, com isso, como esse termo refletiria, de algum modo, na obra de autores de fantasia ou criadores de outras mídias ficcionais posteriores a Tolkien.

Daremos início ao nosso estudo com um autor que aponta, em sua filosofia, pontos que Tolkien tomou emprestado dele e os expandiu a seu modo. Falamos de G.K. Chesterton e a sua ética do país das fadas. A partir dele, delimitaremos os ganchos com a teorização do próprio Tolkien.

No segundo capítulo, destrinchamos todo o ensaio *Sobre Estórias de Fadas* — em que Tolkien reflete sobre esse tipo de literatura em seções como Origens, Fantasia e Crianças — até chegar ao conceito de *eucatástrofe*. É através desse capítulo que entendemos diversas disposições de como Tolkien entende os contos de fadas e como ele teve uma base instruída para produzir as próprias obras de fantasia.

Em seguida, trataremos das questões mais filosóficas, adentrando na proposição de refletirmos sobre valores e virtudes. Trataremos da Ética aristotélica, bem como das relações de arquétipos do Épico e da Tragédia presentes também na filosofia de Aristóteles, e verificaremos se Tolkien subverteu ou transformou esses valores e virtudes com a escrita dos eventos da Terra-média em suas histórias por meio do conceito de “boa catástrofe”. Além disso, propomos uma tese sobre o belo e o sublime em relação à *eucatástrofe* tolkieniana.

Nossa intenção desde o projeto de pesquisa era partir de algumas teorias, ou mesmo argutas leituras, que promoveram a amplitude do intelecto tolkieniano, e que já são conhecidas, mas não necessariamente focar nos chamados “scholars” mais proeminentes do autor. Com isso, procuramos, com a tese, dar prioridade a teóricos que

não repercutiriam como suportes aparentes para entendimentos a respeito do pensamento de Tolkien. Considerando-os como interlocutores (talvez improváveis), visávamos, assim, uma autonomia analítica.

Capítulo 1: G.K. Chesterton: a principal influência de Tolkien

Para muitos estudiosos de Tolkien, o que vamos tratar aqui, de início, é uma grande obviedade: a erudição do autor era deveras considerável, e uma das grandes influências para seu pensamento teológico e filosófico — para além da sua formação em Filologia — está ancorado em G.K. Chesterton.

Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) foi um escritor, filósofo, teólogo, crítico de literatura e de artes inglês, famoso por ter escrito livros como *Ortodoxia* (1908) e *O Homem Eterno* (1925) — clássicos de apologia cristã — além de ter estudado Charles Dickens, sobretudo em *Charles Dickens: Um Estudo Crítico* (1906). O autor é um dos mencionados no ensaio de Tolkien, *Sobre Estórias de Fadas* (1943), cujo conteúdo é basilar para esta pesquisa. Diante disto, se faz necessário fazer uma apresentação, com fins de introdução, dos aspectos teóricos do autor em questão e a ponte com Tolkien, mostrando em quais pontos o autor acrescenta sua visão a partir de Chesterton. Também será importante para situar parâmetros conceituais imprescindíveis na formulação da *eucatástrofe* nas narrativas tolkienianas — o nosso escopo nesta tese.

Em linhas gerais, dois textos de Chesterton abordam o assunto “contos de fadas” de forma muito expressiva: o primeiro é um curto artigo presente na compilação *Contos de fadas e outros ensaios literários*; e o outro, um capítulo intitulado *A ética no país das fadas* presente no livro *Ortodoxia*.

O primeiro artigo, *Contos de Fadas*, mais curto e mais direto, já dá alguns “insights” do pensamento chestertoniano que serão pertinentes para toda a nossa proposta na pesquisa. O autor começa reagindo ao comparativo entre pessoas superficiais e formais: segundo ele, se as pessoas formais são muito superficiais, elas são, na verdade, “inevitavelmente formais”. Definindo o que são pessoas superficiais, Chesterton aponta que são aquelas que afirmam que contos de fadas são **imorais**, considerados assim por circunstâncias acidentais ou incidentes lamentáveis no que ele chama de “guerra entre

gigantes e crianças” (Chesterton, 2013, p. 311). Os pequenos, então seriam satisfeitos, em alguns casos, com a criação de embustes ou pregando peças (Chesterton, 2013, p. 311). Chesterton objeta, dizendo não só que “os contos de fadas serem imorais” é uma afirmação falsa, como é também o exato oposto: eles são **morais** em dois sentidos a) por serem inocentes e b) por serem didáticos (e, portanto, moralizantes). Logo, podemos destacar que é cristalino o aspecto moral e edificante nos escritos de fantasia.

É comum que se expresse sobre uma aparente “liberdade na terra encantada”, mas o autor conclui que a liberdade por lá é bem pouca e preciosa. Nesse sentido, menciona W. B. Yeats³ e outras figuras “modernas sensíveis”, que sabiam que a vida moderna é uma escravidão tamanha que nunca antes fora experimentado algo semelhante pela humanidade. Yeats descreveu a terra encantada como a **terra do faz-de-conta**; como um lugar de conforto e abandono, onde a alma pode ir para onde quiser e desejar. A ciência indica que existe um “Deus caprichoso” e Yeats infere que neste mundo todos são como um “deus caprichoso”, escrevendo que a imagem da liberdade das fadas era como uma “anarquia derradeira da arte” (Chesterton, 2013, p. 312).

Chesterton usa essa citação para fazer uma crítica. Ele comenta que duvidava que Yeats estivesse certo ou que conhecesse a terra das fadas propriamente, dizendo que não achava que ele fosse simplório ou estúpido o suficiente a ponto de dizer tais coisas. O que Chesterton afirmava como réplica era que as fadas se simpatizavam mais com ele do que com Yeats, pois a impressão desses “espíritos livres e selvagens” no topo dos montes não parecia ser o “espírito simples e central do folclore” (Chesterton, 2013, p. 313). Era mais do que isso: os poetas — segundo ele — estavam enganados, pois diziam que a terra encantada é um mundo muito mais brilhante e mais variado que o nosso; e eles imaginaram menos moral, mas, na verdade, **a terra encantada é mais brilhante e mais variada PORQUE é mais moral que o nosso mundo.**

³ William Butler Yeats (1865-1939) contemporâneo de Chesterton, foi um poeta, dramaturgo e místico irlandês, tendo atuado ativamente no Renascimento Literários Irlandês. Suas obras à princípio foram caracterizadas por tendência romântica exuberante e fantasiosa como é possível enxergar através de sua coletânea de 1893 intitulada *The Celtic Twilight*. Depois de seu contato com poetas modernistas e também seu envolvimento com o movimento de nacionalismo irlandês, seu estilo tornou-se mais austero e moderno. Seus interesses eram ligados também ao misticismo, tendo formando em 1885 a Dublin Hermetic Order. As suas inclinações místicas estavam influenciadas pela religião Hindu, pelo ocultismo e crenças teosóficas (que são um conjunto de doutrinas filosóficas, místicas e especulativas que buscam o conhecimento direto dos mistérios presumidos da vida e da natureza, da divindade e da origem e propósito do universo). No âmbito político, era ambíguo: admirava Mussolini, mas repudiou o Fascismo. Não simpatizava com a esquerda nem com a democracia. Embora tenha desprezado o Fascismo, esteve envolvido com um movimento a favor da eugenia, isto é, o apuramento de raças.

É a partir deste momento do artigo que Chesterton sugere uma imagem que ressoa diretamente em *Sobre Estória de Fadas* de Tolkien, sobretudo quando o autor de fantasia discute a relação do *Escape* na seção de mesmo título. Essa é uma das influências do pensamento de Chesterton em Tolkien que destacaremos e que retomaremos mais adiante. Em Tolkien esses tópicos são retomados com alguns acréscimos próprios. Que imagem é essa?

Suponha que um homem nascesse em uma prisão moderna (algo impossível, para Chesterton, visto que uma prisão é inumana, ou seja, nada humano pode acontecer nela) e que este homem tenha crescido lá e se acostumado com o silêncio e a indiferença. Agora, suponha novamente que esse mesmo homem tenha sido libertado no meio da bagunça da Fleet Street ⁴. Ele teria a impressão, é claro, de que os literatos da Fleet Street são “uma raça livre e feliz” (Chesterton, 2013, p. 313), mas isso não significa que seja verdade. Seria o ponto de vista que ele tem das pessoas que circulam naquela rua em relação ou em comparativo com a sua realidade, a que ele vivia na prisão.

Tolkien — como veremos mais adiante — também usa a metáfora da prisão para explicar a percepção do *Escape* para histórias fantásticas, ainda que de um modo próprio. A questão do ponto de vista também está intimamente ligada ao seu estudo de histórias de fadas na mesma seção, quando ele vai falar sobre os novos olhares possíveis e variados de uma história, isto é, uma visão de mundo e a busca do outro jeito de compreender uma narrativa. O que Chesterton diz como percepção do homem que viveu a vida toda na prisão e se depara com os frequentadores da Rua Fleet seria a mesma ideia das pessoas superficiais e formais a respeito das fadas: pensarem que se trata de “uma raça livre e feliz”. No entanto, ele está comparando fadas com jornalistas sob um ponto de vista, pois jornalistas parecem possuir uma alegria e uma beleza enganadora; além de parecerem amáveis e não terem leis (Chesterton, 2013, p. 314). Isto, explica o autor do artigo, é uma ilusão criada a partir da presença deles: jornalistas são submetidos às leis como elas também existem na Terra Encantada.

Desse modo, esse reino possui leis (e problemas) assim como temos em nosso mundo. Por isso Tolkien insiste tanto em situar a “coerência interna de realidade” para o mundo literário criado, o mundo que advém do nosso com acréscimo da imaginação, e também insiste — com razão — quando diz a respeito das estórias de fadas serem mais realistas que as narrativas consideradas realistas em si. Tolkien levanta o argumento de

⁴ Uma famosa rua de Londres, em homenagem ao rio Fleet, e que foi sede da imprensa britânica até 1980.

que as histórias que possuem magia e fantasia trazem uma outra perspectiva, uma nova visão de mundo, isto é, têm uma função chamada de *Recuperação* — que nada mais é que um antídoto para a visão periférica da realidade —, um conceito destrinchado por ele, inclusive citando diretamente Chesterton (essa é a perspectiva do “mooreffoc”, que veremos na parte detalhada de *Sobre Estórias de Fadas*).

Outro ponto de interlocução que também encontramos em Tolkien diz respeito às leis. É possível perceber, lendo os contos de fadas, que uma ideia os atravessa do começo ao fim: “a ideia de que a paz e a felicidade só podem existir dadas determinadas condições” (Chesterton, 2013, p. 314). Estamos diante do âmago da ética da terra encantada: toda felicidade no reino das fadas tende a um único fio. Existe então um poder dado submetido a uma condição. Os exemplos de Chesterton sobre isso é colocado na tabela a seguir:

PODER	CONDIÇÃO
Cinderela pode ter um vestido sobrenatural que brilha como céu	Ela deve estar de volta do baile antes da meia-noite ou perderá o direito de ter ido
Um rei pode convidar as fadas para o batismo da princesa	Ele deve se certificar de convidar todas, caso contrário, haverá consequências terríveis se abatendo sob o reino e sua família
A esposa do Barba Azul por abrir <i>todas*</i> as portas do castelo onde moram	*todas, menos uma delas. A promessa é quebrada e a confiança é rompida
Uma princesa pode ser noiva do deus do amor	Ela nunca pode ver o seu rosto. Ela ousa vê-lo, e ele a abandona
A uma garota é dada uma caixa fechada	Ela não pode abrir a caixa. Ela abre e todos os males do mundo escapam
Um homem e uma mulher são postos em um jardim livres para fazerem de tudo...	... Mas são proibidos de comer um fruto específico. Eles ousam comer e perdem o direito de todos os frutos da terra

Tabela nossa com os dados de Chesterton, 2013, p. 314.

Conhecemos todas essas histórias e desfechos e, com eles, fica bem claro que nessas narrativas toda a felicidade depende de uma proibição, assim também como a essência do folclore é que toda alegria positiva advém de uma negativa.

O que torna todo o trabalho de Tolkien único é a essência moral de sua história e a consistência interna com que ele a mantém. Um exemplo genérico em nossa pesquisa

pode ser dado através de uma de suas obras. Um dos propósitos do livro mais conhecido do autor, *O Senhor dos Anéis*, reside exatamente nesse tópico: em vez de deleitar-se com a aquisição de uma joia poderosa, aparentemente benéfica, o exercício da história celebra, entre outras coisas, a sua renúncia, insistindo que a dominação dos outros é sempre moralmente errada.

Tolkien é totalmente consistente com essa moralidade, mesmo às custas de seus personagens mais queridos: Frodo não tem outra escolha a não ser usar o poder do Anel para dominar Gollum e a perseguição invisível de Sauron, mas ele ainda paga por esse ato imoral quando não consegue completar sua missão ou aproveitar sua vida depois. Ele pode ser o Portador do Anel e essa missão é dada a ele e ninguém mais poderá cumpri-la. No entanto, o “sucesso” da missão visando à salvação de todos os povos livres da Terra-média depende intrinsecamente que ele não sucumba à corrupção completa pelo poder que o Anel induz o seu portador a cair — pelo menos, não até que seja tarde demais ou até contar com o auxílio de outro personagem (nesse caso, essa ajuda vem do seu fiel Sam Gamgee).

Ou seja, todo o núcleo de uma boa história de fadas, mito ou lenda, mostra as agruras de personagens em função de suas escolhas, visando uma possível “redenção” (ou quando tencionadas para o mal, a “corrupção”). Quando a redenção acontece, nunca é completa: haverá resquícios, obstáculos, feridas que moldam o fim moral dos heróis. Frodo não é o mesmo ao voltar para o Condado; ele não conseguirá ter uma vida normal como tinha antes de partir. Ainda que tenha sobrevivido, parte do que ele era foi consumido pelo mal em possuir o Anel. O seu sacrifício por cumprir a missão é que será notado pela eternidade.

Citando outro personagem, Aragorn luta contra a corrupção pelo poder de seus antepassados e torna-se um rei honrado justamente por ter se negado tanto tempo a exercer essa função. Isso tudo é praticado em boa parte do Legendarium tolkieniano, e torna-se teoricamente bem explanado pelo autor, antes mesmo de se tornar um literato conhecido, quando discorre sobre o termo cunhado por ele mesmo — *eucatástrofe* — no ensaio *Sobre Estórias de Fadas*, cujo conceito será esmiunçado nesta tese.

Retomando Chesterton e seu artigo *Contos de Fadas*, ele aponta que é óbvio que existam muitas ideias filosóficas e religiosas sobre a felicidade depender de uma proibição para ser plenamente alcançada, mas este não é o seu propósito no texto. O que ele quer apresentar é a ideia de que toda ética deve ser mostrada, ensinada de acordo com a “harmonia” da terra das fadas (Chesterton, 2013, p. 315). Uma promessa quebrada pelo

marido deve lembrar que mesmo que sua esposa seja um gato, a conduta não é prudente. Um arrombador de cofres, antes de abrir um, pode ser jocosamente lembrado do que se passou com Pandora. O garoto que rouba uma maçã do pé de maçã de outros pode ser alertado que aquela maçã pode tirar o direito de ter todas as outras frutas. “Essa é a profunda moralidade dos contos de fadas; o fato de que, longe de serem livres de leis, vão à raiz de toda lei” (Chesterton, 2013, p. 315).

Por isso, em vez de tentar encontrar (como é comum nos livros de ética) um fundamento racional de cada Mandamento, as fadas encontram o “grande fundamento místicos de todos os Mandamentos” — explorando assim uma visão calcada na teologia cristã:

Estamos nessa terra encantada em meio ao sofrimento; não nos cabe lutar com as condições sob as quais gozamos dessa ampla visão de mundo. As proibições são de fato extraordinárias, mas igualmente o são as concessões (Chesterton, 2013, p. 316).

A teoria de Chesterton soa diferente, mas muito simples: para ele, a ideia de propriedade de maçãs alheias é esquisita, ao passo que a ideia da existência de maçãs também é esquisita; então são equivalentes e operam em uma mesma lógica. Nesse sentido, é estranho, assim como é também misterioso, que não se possa beber 10 garrafas de champanhe de forma segura, pois o próprio champanhe é estranho e misterioso.

Parece justo dizer que se fosse para beber a bebida das fadas, o fizesse de acordo com as suas leis. Então, o autor fecha o argumento de seu artigo, dizendo que nós podemos não ver a conexão lógica e direta entre três bonitas colheres de prata e um grande e feio policial, mas quem, lendo contos de fadas, pode ver a conexão lógica e direta entre três ursos e um gigante? Ou entre uma rosa e uma besta “vociferante”? (Chesterton, 2013, p. 316):

Não apenas podem esses contos de fadas serem apreciados por serem morais, mas a moralidade pode ser apreciada porque nos põe em uma terra encantada, em um mundo ao mesmo tempo de maravilha e de guerra (Chesterton, 2013, p. 316).

Quase de forma correlata, Tolkien irá dizer que histórias de fadas suscitam “encantamento e assombro” e, embora não use o termo “ética”, ele termina sua argumentação também envolto na questão das leis. Essa referência, embora não citada de forma direta em *Sobre Estória de Fadas*, está ligada, também, ao que Chesterton escreveu

em *Ortodoxia*, especificamente no capítulo *A ética no país das fadas*, da qual destacaremos as principais partes a seguir.

1.1 A construção do pensamento sobre Ética na Terra das Fadas

Como já podemos perceber de antemão, uma característica do pensamento chestertoniano é o gosto pelo paradoxo: ele afirma questões que parecem, a princípio, contraditórias, mas que, na verdade, se mostram correspondentes à realidade. As imagens que ele usa para explicar suas teses, além de poéticas, impactam por contrastarem com o *status quo* de seu meio. Esse é o fio condutor do texto *A ética do país das fadas*, no qual Chesterton faz um paralelo entre duas éticas: a Natural — clássica, com expoentes filósofos como Platão e Aristóteles — e a Cristã — de inspiração em Santo Agostinho e São Tomás de Aquino —, que ele denotará como ética élfica.

Nota-se que, nesse capítulo de *Ortodoxia*, o autor expande a sua visão sobre o reino encantando de uma forma bastante peculiar, pois ele inicia o texto falando de política, atentando para as ideias abstratas nossas, enquanto jovens, e que, com a maturidade, se modificariam e passaríamos a acreditar na política pragmática e nos conformaríamos com o mundo do jeito que ele é. Chesterton ressalta que era isso que os mais velhos diziam a ele quando mais jovem e, ao se tornar adulto, percebeu que eles mentiram, afinal, diziam que ele perderia os ideais da juventude, mas na verdade, a fé fundamental permaneceu intacta para ele. O que havia perdido nesse ínterim era a fé infantil e antiga na política pragmática. O autor ainda afirma que se preocupava mais com o “Armagedom” do que com as eleições gerais; acreditava no Liberalismo, mas não nos inocentes liberais (Chesterton, 2018, p. 57).

Nos parece importante situar alguns pontos. Primeiro que *Ortodoxia* foi publicado em 1908, ou seja, é possível que tenha sido importante leitura no período pós-guerra (a Primeira Grande Guerra ocorreu entre os anos de 1914 a 1918). Historicamente falando, reside aí, possivelmente, uma razão para Chesterton levantar questões políticas e liberais com esse texto. Liberais Clássicos se destacam, em geral, por darem importância ao livre mercado e às liberdades civis que dominaram a história liberal no século seguinte a Revolução Francesa (1789). O período entre o início do século, com a Primeira Guerra Mundial, em 1914 e a Grande Depressão, em 1929, acelerou a tendência iniciada no final do século XIX na Grã-Bretanha para um novo liberalismo que enfatizou um maior papel

para o Estado melhorar as condições sociais devastadoras enfrentadas naquele período (Sandroni, 2006, p. 486).

Em 1917, acontecem a Revolução Russa e o pós guerra, e principalmente com as ideias de Lênin, se retomou a intervenção do Estado na Economia para “salvar” os países da crise. Nesse período, até meados dos anos de 1960, o discurso liberal se tornou uma falácia e foi pouco difundido, voltando a ser retrabalhado mais tarde, anos 1980, e o chamado Neoliberalismo, que redefiniu os pressupostos da economia clássica, considerando a intervenção do Estado na Economia e os próprios monopólios uma revolução racional e natural do desenvolvimento Capitalista (Sandroni, 2006, p. 486).

Quais são os princípios do Liberalismo Clássico, em que provavelmente situaria a escrita de Chesterton? São quatro: 1) a mais ampla liberdade individual; 2) a democracia representativa com separação e independência dos três poderes: Executivo, Legislativo e Judiciário; 3) o direito inalienável à propriedade; 4) a livre iniciativa e a concorrência como princípios básicos de harmonizar interesses individuais e coletivos e geral e processo social (Sandroni, 2006, p. 486-487).

Por que destacar essas questões sobre Liberalismo? Por dois motivos: para que não tomemos Chesterton como um conservador de direita, visto que, ao longo do texto, as manifestações teológicas, sobretudo católicas, podem se confundir erroneamente com uma ideologia reacionária. O segundo motivo é situar os debates no período da publicação do livro e além, obviamente, entender o gancho argumentativo ao tratar da ética no reino das fadas — intimamente ligada à questão das leis da natureza humana.

O conservadorismo em essência (e *grosso modo*) se resume como um conjunto de ideais que tem por origem a ruptura com a mentalidade cristã católica do direito divino da religião em que a liberdade seja o início e não o fim para se escolher um bem. Chesterton era apenas católico, e essa crença se pauta no dogma da obediência absoluta do indivíduo e da sociedade em relação à Lei de Deus. Autores da tradição conservadora não admitem o direito divino da religião. Todos eles, de algum modo, admitem a independência do indivíduo em relação à Lei de Deus. Logo, o conservadorismo não é sinônimo, nem correlato ao catolicismo.

Com isso claro, podemos retomar o texto. Chesterton admite no início do capítulo que fora criado como liberal e sempre acreditou na democracia como algo positivo e elementar. Explica, então, o princípio da democracia segundo o qual ele entende, em duas proposições, que detalhamos a seguir.

A primeira trata de as coisas comuns serem mais importantes que as coisas peculiares a um homem só. As coisas comuns são mais valiosas que as extraordinárias; as coisas comuns são mais extraordinárias que as consideradas extraordinárias. O homem é mais terrível e estranho que os homens (no sentido de humanidade, de espécie). O senso do milagre da humanidade deveria estar mais vívido em nós do que as maravilhas do poder, do intelecto, da civilização, da arte. Nesse sentido, segundo expõe, um simples homem bípede deveria tocar mais o coração do que uma música ser mais impressionante do que uma caricatura. Ele complementa: “A morte é mais terrível que a morte por inanição. Ter um nariz é mais cômico que ter um nariz normando” (Chesterton, 2018, p. 58).

Essa premissa está no ensaio *Contos de fadas* e se repete aqui. Lá, Chesterton traz um exemplo mais específico dizendo que a ideia de propriedade de maçãs é esquisita, mas, segundo ele, a própria existência de maçãs é equivalentemente esquisita. A mesma lógica opera no segundo texto de Chesterton, *A Ética no País das Fadas*: neste, o exemplo usado não é das maçãs, mas sim a característica de um nariz aquilino, do tipo “francês” (ele usa o termo “normando” — povo germânico estabelecido no norte da atual França⁵). Com o mesmo sentido, a questão que ele levanta é que ter um nariz é tão “inusitado” quando ter um nariz de característica dos povos franceses, por exemplo.

A questão aqui é bem clara: é como se uma característica ou detalhe não fosse dado como algo sobrenatural, mas sim como algo comum. Isso também aparece em Tolkien, de um modo expandido e aprofundado, em dois momentos: primeiro, quando ele determina que o homem é o sobrenatural (mortal de corpo e imortal de espírito), enquanto as fadas são naturais e estão diretamente ligadas à Natureza. Depois, em outro momento, essa discussão é retomada, quando Tolkien aponta a “potencialidade” do conto *Rei Sapo*⁶. O cerne desta narrativa não estaria no absurdo do casamento entre uma princesa e um sapo, mas nas consequências entre manter um particular — que é esquisito, assim como a existência de uma princesa e de um sapo — ou de quebrar promessas.

Em resumo, esse seria o primeiro princípio da democracia segundo Chesterton: **coisas essenciais aos homens são as coisas que eles têm em comum e não as que eles**

⁵ Os povos normandos são de origem escandinava. Marcaram a história da França no início da Idade Média pelos saques à mosteiros e desde modo, vistos como inimigos dos cristãos. A Normandia, região histórica do noroeste da França foi colonizada pelos normandos e corresponde, *grosso modo*, ao antigo Ducado da Normandia.

⁶ Também conhecido como *The Frog Prince*, ou *Iron Henry*, é um conto transmitido por Jacob e Wilhelm Grimm, publicado em 1812.

têm de particular. Não seria aquilo que é extraordinário que define algo, mas sim aquilo que todos possuem habitualmente.

O segundo princípio que ele explicita é que o instinto e o desejo são uma das coisas mais comuns aos homens. Cair nos encantos do amor é mais poético que cair em um sarau de poesia. A afirmação da democracia é que o governo, ajudando a ordenar a comunidade, é como cair nos encantos do amor e não em um sarau de poesia. Nesse sentido, não há relação alguma entre tocar órgão na igreja, pintar, descobrir o Polo Norte, saber fazer acrobacias, ser astrônomo etc., pois queremos que qualquer um realize esses feitos com excelência. Por outro lado, é análogo que se escreva as próprias cartas de amor ou assoe o nariz, pois queremos que façam essas coisas por conta própria — mesmo que as faça muito mal (Chesterton, 2018, p. 58-59).

Chesterton não está discutindo a verdade dessas concepções; está dizendo que sabe que muitos homens modernos anseiam que suas esposas sejam escolhidas por cientistas e talvez até desejem que enfermeiras assoem seus narizes, isto é, atividades que deveriam ser executadas por eles, e deixam que outros tenham o poder de escolha. Assim, ele determina que a humanidade reconhece essas funções humanas universais e que a democracia coloca o governo entre elas, e não deveria ser assim. Ele diz o seguinte, sobre o que ele chama de “fé democrática”: “(...) as coisas mais terrivelmente importantes devem ser da alçada do homem comum – o cortejo amoroso, a educação dos jovens, as leis do Estado” (Chesterton, 2018, p. 59). Isso é democracia para o autor e é nisso que sempre acreditou.

Chesterton, então, coloca em discussão algo que lhe incomoda e parece importante dado como começou a redigir o capítulo: ele nunca entendeu de onde veio a ideia de que a tradição se opõe à democracia. Segundo ele, **tradição é a democracia que se estende no tempo** e ele confia no **consenso de vozes comuns da humanidade**, mas não confia em um evento isolado ou arbitrário. Seu exemplo recai em uma imagem genérica: o ato de citar um historiador alemão que se coloca contra a Igreja Católica apenas para a aristocracia, ou seja, se busca uma superioridade de um especialista para se colocar pontos contra a autoridade de uma multidão.

Nesse sentido, Chesterton atenta que é muito simples ver por que uma lenda é tratada — e dever ser tratada — com mais respeito do que um livro de história. A lenda é feita geralmente pela maioria da população de uma vila que, segundo diz, é sã, enquanto o livro de história é geralmente escrito pelo único homem da vila e é, então, um louco.

Seguindo essa crítica, o autor escancara que os que são contra a tradição dizendo que nossos ancestrais eram ignorantes, podem fazê-lo no “Carlton Club” — o mais antigo e mais importante clube londrino de homens conservadores —, junto com a afirmação de que eleitores de bairros pobres são ignorantes. Mas isso não o afeta: “Se damos grande importância à opinião unânime dos homens comuns quando lidamos com os assuntos cotidianos, não há porque desconsiderá-la quando lidamos com a história ou as fábulas” (Chesterton, 2018, p. 59-60).

A tradição é como um “sufrágio eleitoral estendido”, ou seja, significa dar voto à mais obscura das classes: os ancestrais, e, portanto, se trata da “democracia dos mortos”. A tradição rejeita a submissão “aos oligarcas arrogantes e mesquinhos que estão por aí”, diz o autor (lembrando: esse livro foi publicado em 1923). Todos os democratas rejeitavam que homens não possam votar por acidente de nascimento — isto é, o direito de votos a todos os vivos — enquanto a tradição rejeita que homens sejam desqualificados pelo acidente da morte, portanto, os ancestrais (Chesterton, 2018, p. 60)

A democracia diz que não devemos desprezar a opinião de um homem bom, mesmo que ele seja nosso “lacaio”. Mas, a tradição diz que não devemos negligenciar a opinião de um homem, mesmo que ele seja o nosso “pai”. Para Chesterton, então, fica explicitado que **democracia e tradição não se separam e são a mesma ideia**. Deste modo, ele considera um viés em favor da democracia e também em favor da tradição.

Antes de partir para a teoria, ele afirma que sempre se inclinou a acreditar mais no grosso da classe trabalhadora do que na distante e complicada classe literária da qual ele pertence (o que corrobora a ideia inicial de que Chesterton nunca fora um reacionário, pois tinha respeito e consideração pelas pessoas comuns).

Prefiro até mesmo as fantasias e preconceitos do povo que enxerga a vida do exterior às mais cristalinas demonstrações daquelas que enxergam a vida do exterior. (...) Enquanto a sabedoria for uma sabedoria materna, ela pode ser tão louca e irracional quanto quiser (Chesterton, 2018, p. 60).

Nesse aspecto, entende-se o olhar voltado ao passado, usando-o como referência e não como caminho. É preciso aceitar as mudanças do tempo, mas desmerecer aquele que abandona ou exclui a importância da tradição é uma forma, por exemplo, de se ter um nacionalismo que não beira a xenofobia, nem é hierarquizante — algo que conversa

com a cosmovisão de Tolkien, em que ele alicerça seus escritos à antiguidade e sobretudo ao medievo, sem tornar isso retrógrado ou excludente.

Há, nessa discussão a partir de Chesterton, uma espécie de consciência de classe, grosso modo, uma vez que não se sobrepõe intelectuais a trabalhadores, nivelados pela mesma capacidade. Não há visão hegeliana em Chesterton (e conseqüentemente em Tolkien, embora não muito explícito) de que os intelectuais seriam superiores por serem os únicos capazes de explicar as artes, as manifestações folclóricas, as sociedades, a história e as ciências.

O autor ainda sistematiza em *A ética do país das fadas*, uma posição geral, elencando quatro elementos/ideias fundamentais que descobriu e que resumem sua filosofia, deixando clara a sua crença religiosa, descrevendo o que já foi descoberto pelo Cristianismo. A primeira que ele vai elencar, diz respeito à questão da tradição popular.

A primeira e última filosofia que acredita ser inquebrável, ele aprendeu desde o berço com sua babá, a qual chama de “sacerdotisa solene da democracia e tradição” (Chesterton, 2018, p. 61). O que mais Chesterton acreditava, ainda mais na idade adulta e quando escrevia o livro *Ortodoxia*, era nos Contos de Fadas. Considerava-os não como fantasias; as outras coisas, se comparadas a eles, é que eram fantásticas.

Nesse sentido, comparados aos contos de fadas, **religião e racionalismo são anormais**, pois, enquanto a **primeira é anormalmente verdadeira**, o **segundo é anormalmente errado**, acrescentando: “O país das fadas é simplesmente a terra ensolarada do senso comum” (Chesterton, 2018, p. 61). Sua explicação é bem simples: não é a terra que julga o céu, e sim o contrário; logo, não é a terra que criticava a terra dos elfos, mas a terra dos elfos que criticava a terra. Quem conheceu o pé de feijão mágico antes de provar o grão, teve certeza de que o homem foi à Lua antes de estar certo a respeito dela. E isso está de acordo com a tradição popular.

Os poetas menores são naturalistas, diz ele, pois falam de arbustos e riachos. Já os bardos dos antigos épicos eram transcendentais, porque falavam dos deuses dos riachos e dos arbustos. Por isso, os modernos falavam que os antigos não “apreciavam a Natureza”, porque diziam que ela era divina. Portanto, Chesterton conclui que as babás não narram histórias sobre a relva para as crianças, elas narram histórias sobre fadas que dançam na relva — do mesmo modo que os gregos não trocariam dríades pelas árvores (Chesterton, 2018, p. 61).

A partir desse ponto, o autor entra propriamente na **ética e filosofia dos contos de fadas**, dizendo que se observa muitos **princípios nobres e saudáveis** que emergem deles. Um exemplo disso é a lição cavalheiresca em *João e o Pé de Feijão*⁷: gigantes devem morrer porque são gigantescos — e isso é um motim viril contra o orgulho, pois o rebelde é mais antigo que todos e quaisquer reinos.

A lição da *Cinderela*⁸ é a mesma de Magnificat — *Exaltavit Humiles*⁹—, o cântico que vem diretamente do Evangelho segundo Lucas (Lc 1, 46-55) e direciona sobre a Virgem Maria exprimindo sua gratidão a Deus quando da visita de Isabel, sua prima, grávida de João Batista. O cântico é comumente entoado em liturgia e se repete na Igreja Católica como expressão de júbilo.

A grande lição de *A Bela e a Fera*¹⁰ é simplesmente que uma coisa deve ser amada antes de ser amável. A terrível metáfora de *A Bela Adormecida*¹¹ é que uma humana pode ser abençoada com todos os dons, mas ao mesmo tempo, foi amaldiçoada com a morte — e, também como a própria morte pode adormecer.

Chesterton **não se preocupa com as constituições separadas da terra dos elfos, mas sim com o espírito completo de sua lei**, que aprendeu, antes de falar e permanecerá com ele até quando não puder mais escrever — e nesse sentido, valoriza a linguagem

⁷ *Jack and the Beanstalk*, é um conto inglês publicado inicialmente por Benjamin Tabart em 1807, mas a versão mais conhecida está no *English Fairy Tales* de Joseph Jacobs, publicado pela primeira vez em 1890 e com algumas mudanças. No conto de Tabart, Jack não é um filho inútil que vence na vida como um ladrão esperto, mas um filho que vinga o pai com ajuda de uma fada. Essa é uma versão considerada uma transformação da história em uma trama moral edificante que teria menos autenticidade folclórica em relação à de Jacobs – que em sua versão, desprezou a história de Tabart e deu preferência aos relatos orais que conhecia (Corso, 2005, p. 117). É essa última versão que aparece em *The Red Fairy Book* (1890) de Andrew Lang (ou *Fabuloso Livro Vermelho*, na edição brasileira).

⁸ *Cinderela* é um conto folclórico com várias versões, sendo a primeira versão literária publicada na Itália por Giambattista Basile em seu *Pentamerone* em 1634, como *Cenerentola*. Logo, a versão mais popular advém de Charles Perrault em seu *Histoires ou contes du temps passé* de 1697. Outra versão, mais violenta que a de Perrault (que é a base para a adaptação da Disney) de *Cinderela* é atribuída aos Irmãos Grimm, publicada na sua coleção de contos folclóricos de 1812.

⁹ Expressão em latim que significa, a grosso modo, “exaltar/elevar os humildes”.

¹⁰ *La Belle et la Bête* é um conto de fadas escrito pela romancista francesa Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve e publicado em 1740 em *La Jeune Américaine et les contes marins*. A versão foi resumida, reescrita e publicada pela romancista francesa Jeanne-Marie Leprince de Beaumont em 1756 em *Magasin des enfants* e assim se tornou a versão mais conhecida. Mais tarde, o folclorista escocês Andrew Lang incluiu a história no primeiro livro de coleção de fadas, o *Blue Fairy Book* publicado em 1889 (a versão brasileira: *Fabuloso Livro Azul*).

¹¹ *Bela Adormecida*, também intitulado em inglês como *The Sleeping Beauty in the Woods*, é um conto de fadas clássico, cuja versão mais antiga conhecida da história é encontrada na narrativa *Perceforest*, composta entre 1330 e 1344. O conto foi publicado pela primeira vez por Giambattista Basile em sua coleção de contos intitulada *The Pentamerone* (publicada em 1634). A versão de Basile foi adaptada e publicada por Charles Perrault em *Histoires ou contes du temps passé* de 1697. A versão que mais tarde foi coletada e impressa pelos Irmãos Grimm foi transmitida oralmente pelo conto literário publicado por Perrault.

assim como Tolkien irá valorizar muito mais em seu próprio ensaio, principalmente pela sua formação filológica.

“Preocupo-me com uma certa forma de olhar a vida, que foi em mim gerada pelos contos de fadas e que desde então foi humildemente ratificada pelos simples fatos” (Chesterton, 2018, p. 62). Essa citação traz um ponto importante sobre esse outro olhar daquilo que parece aos modernos uma ilusão ou uma manifestação irracional da realidade. Então, o autor coloca que há certas sequências ou desenvolvimentos que são genuinamente razoáveis e verdadeiramente necessários. Por exemplo, as sequências matemáticas ou lógicas. Nós, criaturas razoáveis, quando somos habitantes do país das fadas, atingimos essa razão e essa necessidade. As irmãs feias da Cinderela são mais velhas; logo a atribuição necessária para Cinderela é que seja mais nova. Não há como escapar dessa lógica.

Se João é filho de um moleiro, então um moleiro é pai de João. “A fria razão o decreta de seu horrível termo: e nós, habitantes do país das fadas, nos submetemos” (Chesterton, 2018, p. 62-63). Se todos os três irmãos de uma história andam a cavalo, temos seis animais e 18 pernas e isso é o verdadeiro racionalismo da qual a Terra das fadas está cheia.

Veremos que basicamente é sobre esse tema que Tolkien aborda a sua teoria de importância das histórias de fadas. Elas giram em torno de assuntos naturais para nós, especificamente a morte e a sua inevitabilidade, e a ação de não dar o devido valor à vida. Ele começa justamente no que concerne ao fato de colocar as fadas como naturais, ao passo que nós humanos é que somos sobrenaturais, mortais de corpo e imortais de alma. Adiante, no ensaio *Sobre Estórias de Fadas*, ele delimita a questão da *eucatástrofe*: da busca pelo consolo diante da perenidade da vida. Mais que isso, também traça o sentido crível de uma narrativa. O que acontece dentro daquele mundo imaginado é verdadeiro aos seus moldes e a nossa mente (enquanto ouvintes ou leitores) é capaz de adentrar esse mundo.

Em Chesterton, essa questão está inicialmente traçada:

Mas assim que coloquei minha cabeça acima das sebes dos elfos e comecei a notar o mundo natural, percebi algo extraordinário: os doutos homens de óculos estavam a falar dos eventos reais – a alvorada e a

morte e tudo mais – como se fossem racionais e inevitáveis (Chesterton, 2018, p. 63).

Esses “doutos” falariam como se o fato de as árvores darem frutos fosse tão necessário quanto o fato de uma árvore mais duas outras serem três árvores no total. Mas não é bem assim, explica o autor. Há uma grande diferença, entre uma coisa e outra, de acordo com o teste do país das fadas: **o teste da imaginação**. É impossível imaginar um mais dois e não chegar a três como resultado. É mais fácil, em contrapartida, imaginar que as árvores dão candelabros de ouro ou tigres pendurados pelos rabos em vez de frutos.

Logo mais, Chesterton critica os cientistas, afirmando que os “homens de óculos” (Chesterton, 2018, p. 63) exaltam Issac Newton, que fora atingido por uma maçã e descobriu uma lei (a da gravidade). Mas eles não conseguiam distinguir entre uma lei verdadeira de uma lei racional e o fato simples da queda de uma maçã. Não sabem diferenciar determinadamente se uma maçã atingiu o nariz de Newton ou se o nariz de Newton atingiu a maçã. Isso é a verdadeira necessidade: uma coisa se dá pela outra e vice-versa, de acordo com Chesterton.

A mesma premissa aparece em Tolkien, só que de um ponto diferente, que veremos com mais detalhes, no capítulo dedicado ao ensaio *Sobre Estórias de Fadas*. Em resumo, o debate se dá em torno do poder da linguagem e da imaginação, dizendo que a mente que imaginou algo leve ou pesado é a mesma que concebe magia e torna as coisas leves, em pesadas e mesmo assim, capazes de voar. Uma coisa se dá, inevitavelmente, pela outra, através da imaginação.

Seguindo com o texto de Chesterton, o autor aponta que podemos ainda conceber que a maçã não tenha atingido o nariz de Newton e fantasiar que ela foi voando pelo ar e atingiu outra pessoa pela qual tinha maior empatia. Sempre mantivemos nos contos de fadas uma clara distinção entre: a) a ciência das relações mentais — onde há realmente, as leis; e b) a ciência dos fatos físicos — onde não há lei, somente estranhas repetições. Em nota, ele diz o seguinte:

As assim chamadas “leis da natureza” só o são na medida em que são abstratas. Por exemplo: a lei da queda de corpos de Galileu só é válida com exatidão no vácuo absoluto, que é uma condição impossível e uma mera abstração. O determinismo vale para a equação em seu modo de universalidade e abstração, mas nunca para nosso mundo real e concreto (Chesterton, 2018, p. 63).

Em suma, ele argumenta acrescentando o seguinte: “Acreditamos em milagres corporais, mas não em impossibilidades mentais” (Chesterton, 2018, p. 63), ou seja, estamos tão focados no que é visível que duvidamos de tudo que não é concreto. Então, ele recorre a uma imagem, por exemplo: “o pé de feijão se estendeu até o céu”, acreditando que isso não significa confundir com a relação filosófica (e lógica, matemática) de quantos são cinco feijões. Aqui se encontra o que o autor chama de tom perfeito e peculiar da **verdade nos contos de fadas**, expressos em dois pontos comparativos, como no esquema a seguir:



Fluxograma nosso com os dados de Chesterton, 2018, p. 64

A bruxa deu muitos conselhos a heróis, e também viu muitos castelos caírem, mas ela não perdeu sua racionalidade e seu espanto com esses eventos, mesmo com a repetição. Ainda assim, ela não se confunde a ponto de imaginar que há uma conexão necessária entre uma trombeta sendo tocada e a queda do castelo. Já o cientista se confunde até imaginar que existe uma conexão mental necessária entre os eventos, como a maçã que deixa a árvore até a sua chegada ao chão.

Segundo o autor, os cientistas falam que “uma coisa incompreensível se segue constantemente à outra coisa incompreensível, as duas juntas redundam em uma coisa compreensível” (Chesterton, 2018, p. 64). Ou seja, é como se houvesse uma conexão entre as duas ações que as ligassem filosoficamente, mas ele contesta essa questão, no que podemos resumir como pontos não interligados, nem mesmo existindo uma lógica que concatenaria as duas esferas, sendo elas a contemplação do visível com o significado invisível.

Na “Terra das Fadas”, evita-se a palavra “lei”, mas a ciência precisa de seu uso. Assim, uma hipótese interessante sobre como os povos antigos falavam, se torna a Lei de Grimm, definida em uma das notas do capítulo *A ética no país das fadas*. Em linhas gerais: a Lei de Grimm, na linguística histórica é uma tendência fonética nas línguas germânicas, descoberta em 1822 (e descrita em detalhes pelos Irmãos Grimm, obviamente). “A lei explica as variações que sofreram várias consoantes indo-europeias por uma mutação acontecida no período pré-histórico da evolução das línguas germânicas” (Chesterton, 2018, p. 64).

A lei, no entanto, é bem menos intelectual que os contos de fadas de Grimm. Os contos são contos, mas a lei não é uma lei, pois implica conhecermos a sua generalização e sua realização, e não somente notar alguns de seus efeitos. Se existe uma lei que diz que ladrões de carteiras devem ser presos, ela implica que há uma ligação mental imaginável entre a ideia de prisão e a ideia de roubo de carteiras. E qual é essa ideia?

Podemos explicar, a partir do exemplo dado por Chesterton. Por que tiramos a liberdade de quem se permite a certas liberdades, mas não podemos explicar por que um ovo se torna uma galinha mais do que explicar por que um urso poderia se transformar em príncipe encantado? Enquanto ideias, ovo e galinha são tão distantes entre si quanto um urso e um príncipe. Ele ainda provoca o leitor, afirmando que nenhum ovo sugere galinha, mas alguns príncipes sugerem ursos.¹²

Dado, então, que algumas transformações realmente acontecem, é essencial que as consideremos ao modo filosófico dos contos de fadas e não ao modo pouco filosófico da ciência e das “Leis da Natureza” (Chesterton, 2018, p. 65).

Para Chesterton, então, fica claro que se formos perguntados o porquê de ovos virarem aves ou frutas caírem no outono, devemos responder como a fada madrinha

¹² Neste caso, é possível que Chesterton estivesse se referindo ao antigo poema anglo-saxão, *Beowulf*. O nome *Beowulf* não tem uma origem certa, mas a teoria mais aceita é que significa literalmente “lobo-abelha” em anglo-saxão (como no correlato inglês moderno “Bee-wolf”). Ainda sobre o nome *Beowulf* poderia ser um *kenning* (metáfora) para “urso”. No início do poema — cujo manuscrito foi escrito no início do século X relatando lendas dos séculos V e VI — *Beowulf* vai corte do rei dinamarquês *Hrothgar*, cujo povo era aterrorizado pelo monstro *Grendel*, se candidatando a matá-lo. Ele o faz sem armas tal como poderoso guerreiro é, e depois também luta e vence a mãe de *Grendel*, que tentava vingar a morte do filho. Como recompensa, *Hrothgar* lhe oferece presentes valiosos. De volta à sua terra, *Beowulf* é coroado rei e no fim de seu reinado de 50 anos, um dragão é despertado de seu sono milenar e ataca seu reino. *Beowulf* tem a missão de enfrentá-lo em sua caverna para proteger o seu povo, e com ajuda de seu guerreiro *Wiglaf*, consegue matar o dragão, mas morre em decorrência de ferimentos. Tolkien traduziu *Beowulf* em uma edição comentada, cuja edição em português foi publicada pela Martins Fontes em 2015.

responderia à Cinderela se ela perguntasse o porquê de ratos terem se transformado em cavalos ou por que sua roupa de princesa some à meia-noite.

Para isso, a resposta é um termo que também aparece em Tolkien: **se trata de magia, e não uma lei** — afinal de contas, não compreendemos a sua fórmula geral, nem é também uma necessidade, pois apesar de ocorrer na prática, não podemos afirmar que vai ocorrer sempre. É magia, e não podemos defender a “inalterabilidade” da lei. A única coisa que podemos fazer é somente confiar nela (Chesterton, 2018, p. 65).

Já que não podemos contar com o curso ordinário das coisas, arriscamos que ocorra algo remoto — isto é, a possibilidade de ocorrer um milagre — como, por exemplo, ter uma panqueca envenenada ou um cometa que acabe com o mundo. Mas não dizemos isso, não porque é um milagre (e por isso, é algo impossível), mas porque é um milagre, e, portanto, é uma exceção. **A magia não é uma lei, não é uma regra; ela é uma exceção.** Nesse sentido, ela é uma grandiosidade, bela e aprazível. Eis então, a verdade dos contos de fadas (e que Tolkien afirmará ser mais realista que as histórias ditas realistas).

Todos os termos científicos usados, como “lei”, “necessidade”, “ordem”, “tendência”, são considerados por Chesterton como “anti-intelectuais.” Por quê? Ora, simplesmente porque esses termos pressupõem uma síntese interna que não os contemplaria. Já as palavras agradaram o autor na descrição da Natureza, e elas nada tem a ver com ciência; são termos usados para os contos de fadas que ele diz satisfazer muito mais: feitiço, encanto, magia. “Elas expressam a arbitrariedade do fato de seu mistério. Uma árvore cresce porque é uma árvore mágica. A água desce morro abaixo porque é encantada. O sol brilha porque é encantado” (Chesterton, 2018, p. 66).

Curiosamente, Chesterton nega que isso seja fantástico ou até místico. Haverá, segundo ele, um tratamento sobre o misticismo, mas sobre os contos de fadas e a linguagem deles sobre as coisas é racional e agnóstica (ou seja, ateia) nesse momento, expressando assim a sua percepção clara e definida, por meio de palavras, de que uma coisa é bem diferente da outra. Não existe uma conexão lógica entre voar e botar ovos. “É o homem que fala sobre ‘uma lei’ que não percebe quem é o verdadeiro místico” (Chesterton, 2018, p. 66).

Ele acrescenta que o cientista comum é exatamente um sentimental que se abandona e é levado inadvertidamente por associações simples. Dito de outra forma: o

cientista viu tantas vezes aves voarem e botarem ovos que sente que há uma conexão entre as duas ideias, mas não há. Nesse sentido, são incapazes de não criarem conexões. Por exemplo, o amante rejeitado associa a lua com o amor perdido, enquanto o materialista associa a lua com a maré. Em nenhum dos dois exemplos existe uma conexão: a lua não está ligada ao amor, nem com a maré, embora haja uma exceção: a conexão delas é que foram vistas juntas.

Um sentimental pode chorar ao sentir a fragrância de uma macieira, por associar a tempos de sua infância, do mesmo jeito que um professor pode não chorar, mas também ser sentimental e por igual associação, macieiras lembrar maçãs. “Mas o frio racionalista do país das fadas não vê porque, de antemão, a macieira não poderia fazer crescer tulipas escarlates; às vezes elas o fazem em seu país” (Chesterton, 2018, p. 66).

Esse espanto elementar, todavia, não é uma simples fantasia derivada dos contos, mas justamente o contrário, segundo o autor aponta: **toda a chama dos contos de fadas deriva desse espanto**. Isso é outro ponto dos vários que Tolkien parece tomar emprestado e desenvolver ao seu modo no seu *Sobre Estórias de Fadas*. Nesse caso, esse espanto será chamado de “misto de encantamento e assombro”. Nós pensamos que é exatamente isso que a fantasia bem-sucedida causa e a torna mais realista, desvinculada ao mero escapismo ou fuga da realidade. A fantasia suscita uma percepção de mundo muito mais cristalina que o literalmente dado como real. Discutiremos melhor essa característica, ao longo dessa pesquisa, pois ela desemboca em sentidos práticos humanos.

Voltando à Chesterton e essa denominação do espanto nos contos de fadas, o autor cita outros exemplos, desta vez mais genéricos, a fim de explicitar melhor a ideia: Gostamos de amor porque há um instinto sexual, assim como gostamos de contos surpreendentes porque tocam o instinto antigo da surpresa. Isso é provado, segundo ele, pelo fato de que quando crianças bem jovens não precisamos de contos de fadas, mas de apenas contos, visto que a vida em estado mais puro era o suficiente interessante para nós. Uma criança de sete anos se empolgaria em ler uma história cujo personagem abre uma porta e vê um dragão, mas uma de três anos vai se empolgar ao ouvir que o personagem abriu a porta. “Os garotos gostam de contos românticos, mas os bebês gostam de contos realistas porque os consideram românticos” (Chesterton, 2018, p. 67).

Nesse sentido, Chesterton considera os bebês os únicos tipos de pessoas cujo moderno romance deve ser lido sem causar tédio. A prova disso é que até os contos da

infância, apenas ecoam um brilho quase pré-natal de interesse e espanto, pois nestes contos se diz que as maçãs eram douradas para refrescar a memória daquilo que já fora esquecido: o momento em que descobrimos que as maçãs eram verdes. Os contos enchem os rios de vinho para nos lembrar por um breve e louco instante que são cheios de água.

Assim, o autor reforça que isso é completamente razoável e agnóstico, sendo ainda ele a favor de um agnosticismo superior nesse mesmo senso: a ignorância. Ele explica que todos nós já lemos a história de um homem que esqueceu o nome. Ele é capaz de andar pelas ruas, apreciar e ver tudo, só não se lembra de quem é. Somos todos o homem dessa história: nos esquecemos de quem somos.

Nesse momento do capítulo que tratamos aqui, Chesterton adentra na percepção teológica de suas concepções, dizendo que é possível compreender o universo, mas nunca será possível compreender o ego, pois o “Eu” é mais distante que qualquer estrela. “Amarás o Senhor teu Deus; mas não conhecerá a ti mesmo” (Chesterton, 2018, p. 67). Todos nós, sem exceção, estamos fadados a isso, a esse caos mental: Metaforicamente, esquecemos quem somos e os nossos nomes:

Tudo que chamamos de senso comum, racionalidade, praticidade e positivismo significa somente que em certas camadas mortas de nossas vidas esquecemos que esquecemos. Tudo que chamamos de espírito, arte e êxtase somente significa que em um terrível momento relembramos o que esquecemos (Chesterton, 2018, p. 67-68).

Apesar de perambularmos como o homem sem memória pelas ruas e termos uma espécie de “vaga admiração”, ela ainda é admiração: “O espanto tem um elemento positivo de louvor” (Chesterton, 2018, p. 68)¹³. Esse seria o próximo marco a ser definido no caminho pelo país das fadas e nesse capítulo, Chesterton ressalta que falará das grandiosas emoções que não podem ser descritas: a mais poderosa delas é que a vida é tão preciosa quanto confusa. **A vida é um êxtase, afirma, porque é uma aventura; e é uma aventura porque é uma oportunidade.**

A bondade do conto de fadas não é afetada pelo fato de que podem existir mais dragões que princesas; é bom estar em um conto de fadas. O teste de toda felicidade é a gratidão, e senti-me grato, apesar de dificilmente saber a quem (Chesterton 2018, p. 68).

¹³ É importante guardar essa citação, pois mais adiante, Tolkien irá discorrer sobre a “subcriação” e o seu conceito estará intimamente ligado à uma cosmovisão teológica, e nesse sentido, está muito próximo do que Chesterton atribuiu à uma espécie de louvor.

Parece ser assim que Tolkien se sentia em relação à narrativa de fantasia. Acrescentamos também que pode ser esse o grande motivo para ele insistir tanto na ideia de que sua literatura escapava de qualquer alegoria (rasa ou não), ancorando seu sentido mais essencial em uma interpretação singular, específica, particular. Em resumo, defendemos o porquê de Tolkien negar a alegoria em suas obras, pois, em termos gerais, a interpretação alegórica poderia reduzir a polissemia literária à funcionalidade da retórica — isto é, manipular e legitimar interesses específicos para um fim determinado. Agindo a partir desse viés hermenêutico, não se permitiria haver um espaço de contemplação das obras, aspecto o qual Tolkien era grande defensor.

O que queremos dizer é que a literatura só existe porque não há caminho canônico estabelecido pela investigação alegórica entre a “coisa” e o que ela deve “significar” subserviente ao tempo. A fantasia e a imaginação das histórias da Terra-média só existem enquanto literatura, porque os signos de diversos tempos e tradições funcionam em suspenso, no caminho contrário ao que propõe a tradição acadêmica para a leitura desses mesmos signos. Tolkien não é um autor de “seu tempo”, não estabeleceu discursos a fim de afirmar uma ideologia, mas nem por isso não tem valor enquanto literato, caso contrário suas obras já teriam sido esquecidas ou se tornado defasadas. Está claro que seus escritos ainda suscitam interesses para diversos perfis de leitores. Mais do que isso, ainda podemos afirmar que a noção de “subcriação” em Tolkien caminha em sentido oposto àquele proposto pelos entusiastas da interpretação alegórica: a aplicabilidade é muito mais complexa, ampla e não estanque como a alegoria se faz essencialmente, tornando as artes literárias triviais.

Retomando Chesterton, o autor infere que as crianças são gratas por Papai Noel deixar a elas doces e presentes em suas meias e, a partir disso, ele questiona se não poderia agradecer ao Papai Noel por ter lhe dado duas pernas. Agradecemos às pessoas pelos presentes (como cigarros e sapatos, cita como exemplos), por que não poderíamos agradecer a dádiva de termos nascido? (Chesterton, 2018, p. 68)

Esse é o grande mote dos contos de fadas (tanto para o autor quanto para Tolkien, como ainda iremos delinear). É a partir destes contos que se contempla a vida de uma forma grata e feliz, como um louvor à essa grande dádiva — já que, uma das grandes certezas humanas é a perenidade da vida. Não obstante, em entrevistas, Tolkien diz que o padrão de suas histórias é falar da morte. Podemos ver isso claramente em seu romance mais famoso: *O Senhor dos Anéis*. Em um documentário para a BBC de Londres,

intitulado *Tolkien em Oxford*, transmitido pela primeira vez em 1968, o autor faz a seguinte colocação:

— Se você realmente as analisa, qualquer longa história que interessa às pessoas e prende suas atenções por um tempo considerável são francamente sobre a história humana. É sempre sobre a mesma coisa, não é? Morte! A inevitabilidade da morte. Não sei se você concorda comigo, mas essa é... Tem uma citação de Simone Beauvoir que eu li no jornal outro dia, que me parece... Acho que vou lê-la para você. ‘Não existe uma morte natural. Nada que acontece ao homem, é natural, pois sua presença questiona todo mundo. Todo homem deve morrer: mas para cada um, sua morte é um acidente e, mesmo se ele sabe disso e a aceita, é uma violação injustificável.’ Você pode concordar com essas palavras ou não, mas é a base de *O Senhor dos Anéis* (Tolkien Talk, 2018)¹⁴.

É por isso que a transcendentalidade élfica é tão complexa de apurar, sobretudo nas adaptações audiovisuais, mas não entraremos a fundo nesse polêmico campo, embora seja uma questão cabal na narrativa de Tolkien como um todo. O tempo passa diferente para os chamados “primogênitos”; eles não envelhecem fisicamente e quando morrem, reencarnam nas “Terras Imortais”. É uma expressão forte que, mesmo que o recorte das obras de Tolkien sejam o mundo dos Homens na Terra-média, não pode ser negligenciada ou tratada como trivialidade por aqueles que planejam fazer adaptações, quanto mais para quem estuda o autor academicamente.

Há dois sentimentos de início, que aparecem no pensamento de Tolkien e também no de Chesterton, ambos inegáveis e indefensáveis, mas não propriamente simples: **O mundo era chocante, e a existência dele é uma surpresa**, mas é, sem dúvidas, **uma surpresa agradável e positiva**. “O que disse o primeiro sapo? ‘Senhor como me fizeste saltar!’” (Chesterton, 2018, p. 68) Essa menção resume bastante o que o autor tem falado até aqui: “**Deus fez o sapo pular; e o sapo prefere pular**” (Chesterton, 2018, p. 68, grifos nossos). Nesse sentido, é uma habilidade da qual o sapo recebeu de Deus e ele é grato por isso.

Quando essas coisas estão bem definidas, se coloca o segundo grande princípio da filosofia das fadas: qualquer um que leia os contos de Grimm ou os de Andrew Lang pode descobrir o que Chesterton chama de “**Doutrina da Alegria Incondicional**”. O autor acreditava nesse princípio mesmo antes da conversão ao catolicismo e dialoga

¹⁴ TOLKIEN TALK. Documentário “Tolkien em Oxford”. YouTube, 30 de março de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z4aGSz82Im8> (Acesso em dezembro de 2021)

fortemente com a chamads Ética Clássica — que tem como expoente, Aristóteles — e a Ética Moderna — de inspiração kantiana¹⁵.

Podemos cotejar o pensamento de Chesterton com o debate das éticas aristotélica e de Kant (dois dos principais interlocutores na discussão abordada no capítulo 3 desta tese), antes de retomarmos expressamente como Tolkien explora e expande as ideias do teólogo.

1.2 Filosofia chestertoniana: O Princípio da Felicidade Condicional

A ética na terra das fadas está ancorada nos seguintes aspectos, encadeados mutuamente: o primeiro é a Democracia — um sistema político caro à modernidade, que não se opõe à tradição, pois a mesma é chamada de “democracia dos mortos”. Em resumo, é uma questão imprescindível para Chesterton: “dar voz” aos nossos antepassados¹⁶.

Na sequência, temos a Tradição Popular, que por sua vez indica os caminhos e as condutas para a ética e a moral por meio de lendas, mitos e contos de fadas. São como exemplos que, guardados das experiências de povos ancestrais, são dados como as melhores ações que levam o Homem à Felicidade.

Por fim, os Contos de Fadas que não são meras “fantasias”; são absolutamente racionais e o País das Fadas é o “ensolarado país do bom senso” (Martins Filho, 2017, p. 16-17). Os Contos de Fadas indicariam dois tipos de leis, ambas com seus âmbitos e propriedades específicas e inconfundíveis:

- As leis necessárias → físicas ou matemáticas, inerentes ao ser;
- As leis condicionais → morais e éticas, atribuídas ao dever do ser.

Mas sobre o que é dado como segundo princípio da filosofia das fadas é a “doutrina da alegria incondicional”. Explicando através da virtude de um “se”, Chesterton aponta que na ética dos elfos toda a virtude está em um “se” — o traço que caracteriza o

¹⁵ Trabalhamos com as críticas de Immanuel Kant como teoria suporte para análises a respeito de Tolkien, tanto literato quanto intelectual teórico desde o Mestrado. A dissertação *Fantasia e História: uma abordagem teórica em J. R. R. Tolkien*, defendida em 2017 na pós-graduação de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

¹⁶ É uma noção conservadora que significa contar com o passado de uma forma que para não seja para cultuá-lo como o único tempo a perdurar. A questão aqui é a ideia filosófica de tradição, sendo que, nem tudo do passado deve permanecer (e assim, tornar-se arcaico), assim como nem tudo deve ser esquecido (isto é, tradição).

encantamento de uma fada sempre segue o padrão, que ele mesmo exemplifica, da seguinte forma: “Você pode viver em um palácio de ouro e safiras, se (e somente se) não disser a palavra vaca” ou “Você pode ser feliz para sempre com a filha do Rei, se não lhe mostrar uma cebola” (Chesterton, 2018, p. 69).

A questão estará sempre colocada “pelo fio do veto”, isto é, na proibição de uma única coisa. Caracterizando a “moral do país das fadas”, toda a ética apoia-se no preceito de que a felicidade depende da aceitação dos limites impostos a nós pela Natureza (mesmo que não tenhamos capacidade de compreender bem nem a Natureza, nem as suas limitações). Nesse sentido, o conto de fadas traria uma incompreensível felicidade apoiada em uma incompreensível condição (Martins Filho, 2017, p. 17).

A felicidade é, portanto, frágil. A aceitação da condição do que nos é negado, é o segredo para alcançar a felicidade, pois o que nos é dado e a incompreensão da razão da condição imposta, só faz ressaltar a imensidão das dádivas recebidas. Não há motivos para se queixar das condições por serem excêntricas tanto quanto a dádiva. A nossa própria existência é excêntrica demais para reclamar, para não aceitar por não entender os limites estipulados para alcançar a dádiva.

Essa “doutrina da alegria incondicional” está intimamente ligada à concepção clássica da Ética, que distingue o Bem, no sentido metafísico, e o Bem, no sentido ético. O primeiro reside em tudo aquilo que nos atrai. Os transcendentais do ser, dos quais uma das características todos têm em comum, estão dispostos em: Verdade, como capacidade de ser conhecido por uma inteligência; Beleza, sendo a aptidão de ser admirado pela inteligência e a vontade; e o Bem, como a competência em ser querido por uma vontade. Deste modo, tudo que existe — pelo simples fato de existir — pode nos apetercer e nos atrair. No entanto, nem tudo que atrai, convém a nós (Martins Filho, 2017, p. 18-19).

Por isso, o Bem ético diz respeito ao bem adequando à Natureza. A tradição clássica nos mostra essa perspectiva: o bem adequando a natureza humana está na Virtude, ou como Werner Jaeger em *Paidéia: A Formação do Homem Grego*, chama de “perfeição das potências da alma” (apud Martins Filho, 2017, p. 19).

Um resumo abordado por Ives Gandra Martins Filho, em seu *Ética e Ficção: de Aristóteles a Tolkien*, coloca as questões mais sedimentadas quando à Ética Clássica. Para Sócrates, a missão superior do homem seria o cuidado da alma, superando a hierarquia de Baco dos bens — saúde, beleza, fortuna e amigos — que colocaria a alma em perigo.

A virtude seria benéfica tanto para a alma quanto para o corpo — em relação a alma, o conhecimento — que estão para o intelecto especulativo assim como a prudência, a justiça, a fortaleza e a temperança estão voltadas para o intelecto prático — do corpo, da saúde, da força e da beleza.

Assim, Sócrates entendia a virtude (“*aretai*”) como um saber (“*phronesis*”), ou seja, o conhecimento do bem que leva o Homem a não sucumbir ao prazer (“*hedonis*”). As virtudes tinham por fim (“*telos*”) e meta (“*skopos*”), a harmonia com o universo e a felicidade (“*eudemonia*”) humana, pelo autodomínio da alma sobre o corpo. O filósofo desprezava os prazeres da vida e entendia as virtudes como uma unidade: não seria possível ser valente sem ser, ao mesmo tempo, justo, moderado, prudente — seria somente uma valentia exterior sem domínio interior. Ele dizia isso por ser um herói das guerras gregas; por não ter fugido da luta, mas ter percebido que a luta interior era mais dura. Nesse sentido, propagava o ideal “*mens sana in corpore sano*”¹⁷.

No que diz respeito ao ideal normativo (“*paideia*”) socrático, o homem virtuoso deveria se dedicar a estudos, mas também a exercícios, ou seja, treinar para adquirir tanto bom condicionamento físico quanto o moral. A amizade era o bem mais elevado para Sócrates; e considerava não ter discípulos, mas amigos, exercendo assim sua sábia humildade, não se considerando um mestre: “A amizade, como todo sentimento de benevolência pelo outro, deveria superar as rivalidades pelas honras e riquezas” (Martins Filho, 2017, p. 19).

Em sua obra *República*, Platão definiu virtude (“*aretê*”) como a arte de saber escolher os bens convenientes e recusar os inconvenientes — isto é, o mal. Aristóteles propõe algo similar em *Ética a Nicômaco*: a felicidade é colocada como prêmio da virtude. Os dois filósofos argumentam a justiça como principal fator que resume as virtudes como cumprimento de todos os deveres: prudência, justiça, fortaleza, temperança, virtudes fundamentais para lembrar-nos do heroísmo dos tempos primitivos — e que inferimos aqui como a “tradição moral”.

Na *Ética Clássica*, portanto, a felicidade é a meta para o agir virtuoso, e como escolha do bem adequado ao homem se torna uma “ética condicional”, pois só se alcança

¹⁷ Referência latina que significa “mente sã em corpo são”.

a felicidade através das virtudes adquiridas. Nesse aspecto, temos uma das fontes basilares para a teoria de Chesterton sobre a Doutrina da Alegria Incondicional.

Todas as coisas colossais e excitantes dependem de algo pequeno que é reduzido, por exemplo, o papel dos hobbits em *O Senhor dos Anéis* é exatamente isso e a ideia é salvo exageros, brilhante, pois Tolkien vincula o protagonismo heroico a uma forma que ainda não havia sido feita na literatura: condensar o destino de vários povos a um povo simples, pequeno e que nunca se envolvera em grandes feitos, de forma quase accidental, mas extremamente eficaz para o enredo.

Isso também está sendo discutido em *Sobre Estórias de Fadas* (que antecede boa parte do conteúdo de *O Senhor dos Anéis*, enquanto romance publicado) e é o mote inicial para o pensamento de Tolkien se constituir com as suas inferências e acréscimos. Para se ter uma ideia, ambos citam W. B. Yeats¹⁸. No caso de Chesterton, ele o retoma com a ideia já abordada antes, dizendo que o poeta descrevia os elfos como anarquistas “inocentes, montando os corcéis no ar” (Chesterton, 2018, p. 69).

Yeats não compreenderia o país das fadas, segundo o autor que diz que elas preferiam “caipiras” como ele, que ficam admirados, de bocas abertas, sorrindo e fazendo tudo que elas ordenarem. De algum modo, parece que Chesterton atenta para o fato de ser necessária certa sensibilidade simples para compreender a terra das fadas (assim poderíamos pensar sobre a representação do povo simples do Condado — os hobbits, um povo pequeno e rural, com uma vida trivial, sendo protagonistas nos grandes feitos do mundo de fantasia de Tolkien). O que Yeats veria nelas seria todas as agitações de sua própria raça, fazendo uma ponte com a anarquia irlandesa e os movimentos políticos separatistas, dizendo que o rebelde obedece àquilo que conhece bem (Chesterton, 2018, p. 70).

Essa é a virada da questão, pois o habitante da terra dos elfos obedece a algo que não compreende: “No conto de fadas uma felicidade incompreensível se sustenta sobre uma condição incompreensível” (Chesterton, 2018, p. 70). Ao abrir uma caixa, por exemplo, todos os males escapam e se espalham pelo mundo. Uma palavra é esquecida e cidades morrem. Diz Chesterton, “Uma maçã é comida, e a esperança de Deus desaparece” (Chesterton, 2018, p. 70).

¹⁸ Também citado no artigo *Contos de Fadas*, discutido no início dessa parte, especificamente na nota 1.

O tom dos contos de fadas é exatamente esse: um lugar onde não há necessariamente anarquia ou liberdade, apesar dos homens tiranos modernos acharem que se trata de liberdade quando comparam com outra coisa. “Os homens do cárcere de Portland podem considerar os da Rua Fleet livre; mas um estudo mais detido provará que tanto as fadas quanto os jornalistas são escravos do dever” (Chesterton, 2018, p. 70), comenta Chesterton¹⁹. As fadas madrinhas parecem ser tão rigorosas quanto seriam quaisquer outras madrinhas.

Seguem alguns exemplos pontuais: Cinderela recebeu uma carruagem encantada com um cocheiro, de repente e sem razão nenhuma para isso, mas também recebeu uma ordem — deveria voltar para casa antes da meia-noite. Especificamente é mencionado que Cinderela tem um sapato de cristal, e Chesterton não considera coincidência que o material cristal seja um material tão comum no Folclore, visto que:

- Uma princesa vive em um castelo de cristal;
- Uma outra princesa vive numa colina de cristal;
- Outra princesa se vê através de um espelho de cristal;
- Mas outras podem viver em casas de cristal se não jogarem pedras.

Em uma excelente imagem demonstrada pelo autor, essa condição de presença do cristal em todos os lugares e o seu brilho ser uma característica notável, denota a expressão do fato de que a felicidade é luminosa, porém frágil, pois o material pode ser facilmente destruído, por exemplo, por uma camareira ou um gato. Chesterton chama isso de “sentimento élfico”²⁰ do qual se apoderou dele e se tornou o sentimento primordial diante do mundo. Ele sentia que a vida brilhava como um diamante, mas era tão frágil quando uma vidraça de cristal, e quando ouviu a comparação dos céus ao cristal, teve calafrios, ponderando: “Temí que Deus deixasse o cosmos se espatifar subitamente” (Chesterton, 2018, p. 71).

¹⁹ Novamente surge a menção à rua de Londres que continha quase toa da indústria jornalística inglesa. Ainda hoje, ela é sinônimo ou referência para imprensa britânica.

²⁰ Um termo semelhante, aparecerá em *Sobre Estórias de Fadas*, mas de modo mais pragmático, na questão da subcriação: Construir um “outro-mundo” na qual um “sol verde” é verossímil, impondo crença secundária, exige trabalho e reflexão; demanda uma habilidade especial que Tolkien nomeia no ensaio como “engenho élfico”.

O autor estabeleceu, então, a partir dessas ideias, uma distinção: ser frágil é diferente de ser perecível. No primeiro caso, temos o seguinte: bata em um cristal e ele se quebrará. No segundo momento, se não bater no mesmo cristal, ele durará mil anos. Aparentemente assim era o **deleite do homem** — seja aqui ou na terra dos elfos — **a felicidade depende de não fazer algo, de uma proibição cuja obediência não era, muitas vezes, óbvia**. Nesse sentido, está clara que a questão da imortalidade dos elfos em Tolkien é muito mais do que necessariamente um desejo dos homens, mas a questão do valor a essa vida que não pode ser desperdiçada com a escolha do mal, a cobiça, o orgulho ou a vingança, pois assim o fim seria trágico e desesperado.

Para Chesterton, esses limites para alguma glória não parecem, em nenhuma instância, algo injusto — o que corrobora com a premissa da ética clássica de que a justiça resume as virtudes. Se a Cinderela pergunta por que ela deve deixar o baile à meia noite, a Fada Madrinha poderia responder: “Como é possível que fique lá até a meia-noite?” (Chesterton, 2018, p. 71) Os exemplos mais genéricos do autor, deixam a questão clara, de uma vez por todas: se alguém receber de herança dez elefantes que falam e cem cavalos alados, essa pessoa não deve reclamar se as condições forem tão excêntricas quanto as dádivas.

Novamente o autor retoma o sentido de que a existência de algo parece ser um legado esquisito a ponto de não reclamar sobre a sua incompreensão das limitações de visão, quando na realidade ele não compreendia a visão que limitavam:

A moldura era ao menos tão estranha quanto a pintura. A proibição pode ser tão selvagem quanto a visão tão surpreendente quanto o sol, tão informe quanto as águas, tão fantástica e terrível quanto as árvores majestosas (Chesterton, 2018, p. 71).

Por essa razão, ele sugere chamar essa teoria de “filosofia da fada madrinha”, pois o autor nunca poderá se juntar aos jovens de seu tempo e sentir o que chama de “sentimento geral de revolta” (Chesterton, 2018, p. 71). Isso não significava que ela não resistiria às regras que fossem más, mas não se sentia disposto a resistir a qualquer regra pelo simples fato de que era misteriosa. Segundo ele, as heranças são, por vezes, obtidas através de formalidades bobas “como a quebra de um graveto” e ele estava disposto a obter uma grande herança dos céus e da terra por “semelhante tipo de fantasia feudal. Isso

não poderia ser mais absurdo do que tomar posse dos céus e da terra” (Chesterton, 2018, p. 72).

O autor dá um exemplo ético sobre isso: nunca poderia se juntar ao murmúrio da geração contra a monogamia, pois nenhuma restrição ao sexo parecia tão estranha ou inesperada quanto o próprio sexo. Ele cita a narrativa de Endimião para exemplificar. Apolônio de Rodes conta que Selene — a deusa titã da Lua — se apaixonou por Endimião — um mortal, filho de Zeus. Ela implorou para que Zeus concedesse juventude eterna ao amado²¹ para estar sempre ao seu lado. Dessa relação, tiveram cinquenta filhos. Seria, então, segundo Chesterton, como protestar sobre a monogamia que Endimião pudesse fazer amor com a Lua e protestasse sobre Júpiter manter suas luas em um harém. Isso lhe parece um “anticlímax vulgar”, sendo ele criado como fora, com contos de fadas, assim como Endimião.

Nesse sentido, para o autor, ser fiel a uma mulher é um preço pequeno por chegar a ver uma mulher. Ele compara a reclamação de ter uma só com o fato de nascer uma só vez: “Era incomensurável com a maravilha da dádiva, mesmo que esta fosse a única. Demonstra não uma sensibilidade exagerada ao sexo, mas peculiar insensibilidade a ele” (Chesterton, 2018, p. 72). Assim, o autor considera tolo quem protesta entrar no Éden por cinco portas. A poligamia é uma ausência de plenitude sexual, e faz uma referência dizendo que é como se o homem colhesse cinco peras apenas por querer colher alguma coisa. “Os estetas tocaram as raias da loucura linguística em seu elogio as coisas amáveis” (Chesterton, 2018, p. 72), mas suas emoções nunca impressionaram Chesterton porque nunca passou pela cabeça delas que o prazer devesse ser pago com algum sacrifício simbólico, e argumenta adiante: “Certamente podemos pagar pelo deleite com a moral comum” (Chesterton, 2018, p. 73). Oscar Wilde²² disse que não valorizamos o crepúsculo porque não pagamos por ele, mas Chesterton afirma que o poeta irlandês estava errado: segundo ele, podemos pagar pelo crepúsculo, bastando não ser Oscar Wilde.

²¹ Esse tema é visto, de algum modo, em Tolkien, sobretudo no conto de *Beren e Lúthien* (2018).

²² Em nota, Chesterton faz as seguintes considerações sobre Wilde, que resumimos adiante: Dramaturgo e poeta irlandês, homossexual assumido e considerado porta-voz do esteticismo e decadentismo de sua época. Foi preso por sodomia entre 1895-1897. Escreveu a Sociedade de Jesus no fim da prisão para ficar em um retiro espiritual. Chorou ao ser recusado, porque queria pertencer à Igreja Católica. Um dia antes de sua morte, foi batizado recebendo os últimos sacramentos e se esforçando para recitar as palavras com o sacerdote. (É possível que esse comentário tenha sido levantado por Chesterton não em um tom de crítica puramente conservadora, mas para apontar que ele tenha reconhecido a importância na fé antes que fosse tarde demais.)

Esse sacrifício moral comum está colocado em torno da filosofia aristotélica da ética, que foi tomada como base para a filosofia cristã, através de teólogos como Santo Agostinho e São Tomás de Aquino. Como já abordamos, grosso modo, na ética clássica, na abordagem cristã trata-se da escolha pela ação do bem e o desenvolvimento das virtudes que desencadeia na comunhão dos santos. Sobre essa ideia faremos uma análise, visto que ela pode ser o principal ponto usado por Tolkien para desenvolver suas noções sobre contos de fadas, para além da filosofia chestertoniana.

Chesterton, desde que leu contos de fadas, não encontrou livros mais sensatos. Deixou a babá guardiã da democracia e da tradição e não descobriu nenhum tipo moderno tão saudavelmente radical ou conservador. O que mais importava:

[...] quando primeiro adentrei a atmosfera mental do mundo moderno, descobri que o mundo moderno era positivamente oposto em dois pontos à minha babá e às minhas lendas de berço. Levei muito tempo a descobrir que o mundo estava errado e minha babá certa (Chesterton, 2018, p. 73).

O curioso disso, aponta o autor, é que o pensamento moderno contradizia o credo básico da infância em duas doutrinas essenciais. Assim, os contos de fadas instalaram nele duas convicções: a) o mundo é selvagem e espantoso, mas poderia ser muito diferente e isso o torna ainda mais delicioso e b) antes das loucuras e delícias é possível ser modesto e se submeter às mais estranhas limitações de bondade. Então, o mundo moderno ia contra essas duas afeições de Chesterton e o choque de ambas criou dois sentimentos súbitos e espontâneos que ele carregou desde aquele momento, e que se consolidou em verdadeiras convicções (Chesterton, 2018, p. 73-74).

O mundo moderno foi descoberto com o fatalismo científico: tudo é como deve ser, desde o princípio. A folha de uma árvore é verde porque nunca poderia ser de outra cor. Porém, o filósofo dos contos de fadas é grato que a folha seja precisamente verde porque ela poderia ter sido escarlate. “Ele sente como se ele tivesse se tornado verde no exato instante em que a olhou” (Chesterton, 2018, p. 74). Se regozija com o branco da neve sob o argumento razoável de que poderia ser negra. “Toda cor tem em si a ousada qualidade de uma escolha; o vermelho das rosas de jardim é decisivo e dramático, como o sangue há pouco derramado” (Chesterton, 2018, p. 74).

Esse trecho supracitado se liga fortemente e de modo muito claro com o que Tolkien descreve a respeito da imaginação, como “mente encarnada” e a invenção do adjetivo em *Sobre Estórias de Fadas*. Ele, inclusive, vai além da discussão sobre a cor de algum objeto; usa essa ideia do adjetivo como o gancho necessário para a premissa conceitual “subcriação/subcriador” — que Chesterton chama de modo mais simples e sem aprofundamentos de “filósofo dos contos de fadas”. Voltaremos a isso, mas detidamente, logo no capítulo seguinte.

Aqui temos também um problema colocado pela Ética Moderna, baseada em Immanuel Kant, no final do século XVIII, ao definir a *Metafísica* postulando que não conhecemos as coisas como são, apenas as suas aparências, ideia que dialoga com a teoria chestertoniana. Segundo Kant, não conhecemos as coisas em si (noumeno), somente aquilo que parece ser (fenômeno). Deste modo, a realidade objetiva não seria algo alcançável pela mente humana, porque a essência das coisas não poderia ser captada pelos sentidos. Todo conhecimento, portanto, seria sempre algo subjetivo. Os transcendentais do ser seriam categorias, *a priori*, da mente humana, ligadas ao tempo e ao espaço, e que, assim, se enquadrariam todas as sensações recebidas (Martins Filho, 2017, p. 20).

Kant promove na *Crítica da Razão Pura* o estabelecimento das condições subjetivas do conhecimento, fazendo com que todo o conhecimento gerado seja pelo sujeito que conhece, que sabe, e não como adequação ao objeto conhecido, como é sustentado por Aristóteles.

Essa postura kantiana da teoria do conhecimento voltada para a compreensão da origem, da natureza e da forma e que permite aos seres humanos o ato de conhecer desembocou em um Ética Relativista, desenvolvida pelo filósofo alemão na sua *Crítica da Razão Prática*. Em tal livro, Kant afirma não ser possível estabelecer normas morais objetivas com conteúdo concreto, apenas um princípio geral que ele nomeia de Imperativo Categórico — cada um estabelece o seu próprio sistema moral como ideal e confrontando naturalmente com os demais (Martins Filho, 2017, p. 20).

Nesta obra, Kant distingue os dois tipos de imperativos: o Imperativo Hipotético — isto é, o condicional (mais afim com a questão de Felicidade Condicional de Chesterton) — e o Imperativo Categórico — ancorado na figura da autoridade. O primeiro está suportado em: se quisermos um determinado fim, deveremos agir da maneira que permita consegui-lo; enquanto o segundo se volta para o postulado de dever agir de uma

determinada maneira, por conta de uma lei estabelecida — a lei divina ou a lei humana (Martins Filho, 2017, p. 20).

A concepção kantiana, do ponto de vista psicológico, é uma ética um tanto antipática, visto que essa apresentação de lei imperativas conduz a uma espécie de revolta contra as limitações impostas pela Natureza, tornando-as arbitrarias. Em suma, as pessoas não aceitam as regras. No caso, Chesterton nutre especial ênfase na Ética Clássica — base para a Ética Cristã — que visa a liberdade da qualidade: por ser livre, há a possibilidade de escolher o melhor, se aperfeiçoar e, além disso, aceitar as limitações como algo apropriado justamente porque não se pode ter tudo e, ao mesmo tempo. Por isso, cada um, no exercício de sua liberdade saberá dispensar o que impede a posse e o usufruto do bem melhor para ser feliz.

Retornando o texto de Chesterton, o autor insiste ainda que o filósofo das fadas sente que algo foi feito, enquanto os deterministas do século XIX eram contrários ao sentimento natural de algo que foi feito em um instante. De acordo com eles, nada aconteceu desde o começo do mundo, nada aconteceu desde que a existência aconteceu — e mesmo sobre essa data, eles colocam dúvidas. Nesse ponto da sua teoria é que encontramos os ecos com a primeira crítica de Kant: a de que não podemos conhecer as coisas como elas são, apenas a sua aparência.

O mundo moderno, conforme Chesterton descobrira, estava pronto para o Calvinismo moderno, ou seja, para a necessidade ferrenha das coisas serem como são. Mas, ao questioná-los, percebia-se que não tinham provas da inevitável repetição das coisas, exceto pelo fato de que se repetiam. **A simples repetição tornava as coisas não mais racionais e sim, mais estranhas.**

Usando novamente a metáfora do nariz, ele infere que ver um nariz exótico na rua e rejeitá-lo como um acidente, logo fizesse ver mais seis narizes com a mesma forma. Outro exemplo genérico: o fato de um elefante ter uma tromba era estranho, mas se todos a possuíssem passava a indicar um plano. Claro que isso era uma emoção, e ainda que ela fosse sutil, era persistente. Porém, a repetição das coisas na Natureza parecia excitada, conforme aponta Chesterton:

A relva parecia sinalizar algo a mim com todos os seus dedos simultaneamente; as estrelas pareciam determinadas a ser compreendidas. O sol me obrigaria a vê-lo se nascesse mil vezes. As

recorrências do universo nasciam ao ritmo enlouquecedor de um encantamento e comecei a entrever uma ideia (Chesterton, 2018, p. 75)

Que ideia era essa? Ele explica, logo, que todo materialismo que domina a mente moderna se sustenta sob um pressuposto — um falso pressuposto. Esse materialismo supõe que se uma coisa se repete sem definição, ela é provavelmente morta, como uma engrenagem de relógio. As pessoas sentem que se o universo fosse pessoal, ele mudaria sempre e que se o sol fosse vivo, ele dançaria. Isso é uma falácia até para fatos conhecidos, pois a variância de assuntos humanos emerge geralmente da morte — pelo fenecer ou pela quebra da força e do desejo.

Um homem, segundo diz, muda seus movimentos por cansaço ou fracasso. Esse homem pode entrar num ônibus porque está cansado de andar ou anda por estar cansado de ficar sentado. Mas se sua vida e sua alegria fossem grandes a ponto de nunca se cansar de ir à um lugar, ele poderia ir lá tão regularmente quanto o “rio Tâmisa vai Sheerness²³” (Chesterton, 2018, p. 75).

Nesse sentido, a própria velocidade e êxtase de sua vida teriam a quietude da morte. O sol nasce todos os dias (é um fato), mas eu posso não levantar todas as manhãs (uma condição). A variação não é devido à atividade, mas sim a à minha prostração. O autor cita um provérbio popular e destaca o seu sentido: “(...) pode ser que o sol nasça regularmente porque nunca se cansa de nascer. Sua rotina pode emergir não da falta de vida, mas de um ímpeto vital” (Chesterton, 2018, p. 76).

Segundo ele, isso é observado em crianças quando descobrem algum jogo ou piada que apreciam: as crianças movem suas pernas pelo excesso e não pela falta de vida. Elas têm vitalidade transbordante e são espíritos intensos e livres, por isso, desejam a repetição e que as coisas não mudem. Elas dizem “de novo” e o adulto repete a brincadeira até quase desfalecer, porque eles não têm força para ter prazer na monotonia, algo que Chesterton diz que só Deus seria forte o suficiente para sentir deleite.

É possível que, toda manhã, Deus diga “de novo” para o sol e “de novo” toda noite, à lua. “Pode ser que as margaridas não sejam semelhantes por uma necessidade automática; pode ser que Deus faça cada margarida separadamente, mas que nunca se

²³ Em nota: “Sheerness é uma cidade localizada na foz do rio Medway na ilha de Sheppey, Inglaterra” (Chesterton, 2018, p. 75).

canse de fazê-las”²⁴ (Chesterton, 2018, p. 76). O autor conclui que pode ser que Ele tenha um apetite eterno e infantil, enquanto nós pecamos e envelhecemos; mas Ele é eternamente jovem.

A repetição da Natureza pode não ser uma mera recorrência; pode ser uma repetição teatral. (...) Se a mulher concebe uma criança humana em vez de um peixe, um morcego, ou um grifo, não necessariamente isso se deve à condenação a um destino animal morto e sem sentido (Chesterton, 2018, p. 76).

É necessário que nossa tragédia tenha tocado os deuses e que nos admirem do céu, e ao fim de cada drama sejamos convocados de novo para o palco. A repetição pode durar muito tempo, e por simples escolha pode parar de acontecer a qualquer minuto²⁵.

A moldura do pensamento de Chesterton é a mesma da tradição clássica e cristã: para ser feliz é necessário aceitarmos que há limitações e que não podemos ultrapassar as fronteiras que revestem a nossa existência, ou seja, não existe felicidade quando não há limite. O lado da teoria chestertoniana que dialoga com a Ética Moderna, está além das questões das aparências das coisas. Pela concepção kantiana de autoridade temos, enfim, o resgate de Chesterton para a Ética das Fadas: a Autoridade é aquele que estabelece as normas quando o sentido derradeiro delas não é entendido, isto é, se não percebermos que a proibição de determinada a conduta significa que essa conduta não nos levará à felicidade. Nesse caso, é possível confiar na Autoridade — o ser “autor” da norma — principalmente se se tratar de um Direito Natural, pois o Autor da Natureza é Deus, que dispõe, através de seus mandamentos, o modo mais fácil e rápido do Homem chegar ao fim último: a felicidade.

Retomando o texto, a primeira convicção de Chesterton foi gerada pelo choque de suas emoções infantis com a crença moderna na sua maturidade. Ele sentia que os fatos eram milagres por serem maravilhosos. Passou a pensar neles como milagres por possuírem um caráter voluntarista — eles eram ou poderiam ser exercícios repetidos de

²⁴ Essa é a base do conto de Tolkien, *Leaf by Niggle*, incluso em uma das publicações junto com o ensaio *Sobre Estória de Fadas*. O personagem central, Niggle é um pintor, não muito bom, mas que dedica seu tempo em uma grande obra, pintando folhas singulares que compõe uma árvore, com bastante atenção e afinho. Logo, ele adoece, e lhe é dado o direito de “viver a sua eternidade” na sua pintura.

²⁵ A escolha pelo bem e pelo melhor determina o destino positivo de boa parte dos “heróis” de Tolkien. À exceção de alguns, como Túrin, filho de Húrin por exemplo, os caminhos dos personagens levam a escolhas e sacrifícios para encontrarem o júbilo, daquilo que ele chama de *eucatástrofe* — o motivo, a essência basililar da literatura tolkieniana.

alguma vontade. Portanto, sempre acreditou que havia mágica no mundo, desde então pensou que também havia um mágico:

E isso apontou uma emoção profunda sempre presente e subconsciente de que este mundo tinha um sentido; e se há um sentido há uma pessoa. Sempre sentia a vida antes de tudo como uma estória: e se há uma estória, há o contador de estórias (Chesterton, 2018, p. 77).

Essa premissa foi adotada por Tolkien em *Sobre Estórias de Fadas* aparecendo no desenvolvimento da definição dos termos “subcriação” e “subcriador”, de forma sistematicamente clara. Ainda podemos antever que, o prefixo “sub” vem exatamente da ideia de que uma autoridade máxima — Deus, o criador de todas as coisas — é o primeiro em tudo. Inclusive, Tolkien vai delimitar também, a partir do conceito de “subcriação”, as esferas do Mundo Primário (o mundo de um “Criador”) e o Mundo Secundário — aquele criado a partir do Mundo Primário — expresso através da Linguagem e da Imaginação.

Outra questão que também vai ser atrelada ao que Chesterton pontua neste trecho do texto, é uma crítica ao pensamento moderno. Logo após a citação supracitada, Chesterton aponta que o **pensamento moderno também atingiu a segunda tradição humana e voltou-se contra o sentimento élfico sobre limites e condições rigorosas.**

Ele amava falar sobre duas coisas: expansionismo e grandiosidade. Citando Herbert Spencer²⁶, diz que ficaria irritado se alguém o chamasse de imperialista, mas condena que ninguém o tenha dito. Fica claro que para Chesterton, Spencer era um imperialista do tipo mais baixo, tendo popularizado a visão que o autor considerava a mais desprezível: “(...) o tamanho do sistema solar deveria silenciar o dogma espiritual do homem” (Chesterton, 2018, p. 77).

Eis que ele argumenta: por que o homem deve entregar sua dignidade ao sistema solar e não à uma baleia? Se o tamanho prova que o homem não é a imagem de Deus, a baleia pode ser uma imagem um tanto quanto amorfa d’Ele. Nesse sentido, é extremamente fútil, segundo Chesterton, comparar a pequenez do homem diante do cosmos, porque ele pode ser pequeno se comparado a muitas outras coisas, como por

²⁶ Herbert Spencer (1820 -1903) foi um filósofo, biólogo, antropólogo, sociólogo e liberal inglês clássico. Spencer tinha, na teoria da evolução, a explicação do universo e seu desenvolvimento. Propagava o agnosticismo e era considerado o intelectual mais influente da Europa no final do século XIX. Cunhou a expressão “a sobrevivência do mais forte” em 1864 e, por isso, é conhecido hoje e considerado o maior representante da corrente de pensamento chamada darwinismo social.

exemplo, uma árvore. Spencer insistiria que fomos conquistados e anexados, de alguma forma, pelo universo. Ele falava de homem e de ideais humanos como o mais insolente defensor da união britânica, falava dos irlandeses e de seus ideais. Ou seja, Spencer “transformou a humanidade em uma pequena nacionalidade” (Chesterton, 2018, p. 78)²⁷.

A influência, dada como maligna, era vista através de espirituosos e honorários divulgadores científicos mais recentes; como particularmente por H.G. Wells, nos seus primeiros romances da seguinte maneira: “Muitos moralistas exageram o mal que grassa sobre a terra, mas o Sr. Wells e sua escola tornaram o céu mau. Deveríamos erguer os olhos para as estrelas que anunciavam a nossa ruína” (Chesterton, 2018, p. 78).

Aqui cabe levantar uma questão antes de avançarmos. Há alguns romances de Wells que são particularmente focados nessas questões do cosmos. A princípio (pelo menos em relação à data de publicação de *Ortodoxia*, em 1923, que contém o capítulo *Ética no país das fadas* — e que estamos esmiuçando aqui) podemos destacar os romances iniciais e mais populares do autor. A obra debut de Wells é *A Máquina do Tempo*, publicada em 1895, e versa sobre o Viajante do Tempo que viaja com sua máquina à quarta dimensão, isto é, a dimensão do tempo, encontrando os Elóis (que descendem da raça humana) e tomando conhecimento da coexistência destes com os Marlocks.

O segundo livro data de 1896, intitulado *A Ilha de Dr. Moreau*. Neste, a história se passa com um médico que cria monstros em uma ilha tropical. Ele é obcecado pela ideia de transformar animais em homens através de cirurgias e hipnoses. Há uma discussão de pano de fundo sobre religião e ética científica e assim como o livro anterior, o tema da evolução também é retomado com uma outra perspectiva.

O Homem Invisível, de 1897, é uma narrativa sobre um cientista que pesquisa sistemas óticos e acaba por inventar a mudança no índice de refração, para o corpo não absorver nem refletir luz, ficando, assim, invisível. Ele aplica a substância em si, é bem sucedido, mas não consegue reverter a condição.

²⁷ Disso, entendemos os motivos pelas quais Tolkien não considerava textos antigos, tradicionais, como *Beowulf* como mimetismo nacionalista e por extensão, não é mais possível sustentar a tese de que o seu “*legendarium*” é um passado mitológico por excelência para a Inglaterra ou para a Europa, pois assim, corre-se o risco de colocá-lo para embasar discursos nacionalistas, sobretudo em alguma medida extrema, tendendo ou mesmo inferindo xenofobia e princípios de eugenia.

O quarto romance de ficção científica mais famoso de Wells é *A Guerra dos Mundos*, de 1898. A história se passa em um momento de invasão de marcianos inteligentes, porém vis, que possuem um poderoso raio carbonizador e máquinas assassinas chamadas “tripods”. Aparentemente, Chesterton pode estar se referindo a esse romance em específico, quando fala sobre a transformação de um “céu mau”.²⁸

Esse mote sobre o céu anunciar a nossa ruína vem do expansionismo a que Chesterton se refere como sendo uma afirmação ainda mais perversa. Ele observou que o materialista, assim como o louco, está em uma prisão — a prisão de seu próprio pensamento. Expansionistas, segundo o autor, pareciam achar inspirador repetir que a prisão era enorme, mas o tamanho do universo científico não trazia nenhuma novidade ou alívio em relação a isso. O cosmos marchava de forma eterna, mas nem a mais louca constelação tinha algo de mais interessante como, ele diz, que “o perdão ou o livre-arbítrio”²⁹ (Chesterton, 2018, p. 78).

A grandeza ou a infinitude dos cosmos, segundo o autor, em nada acrescentam. Para ele, era como dizer que o prisioneiro ficaria feliz em saber que o cárcere cobria metade do país e que o carcereiro só podia mostrar os corredores, cada vez mais longos, iluminados por luzes escuras e vazios de tudo que é humano. “Expansionistas nada tinham a mostrar senão corredores infinitos de espaços iluminados por estrelas macabras e vazios de tudo que é divino” (Chesterton, 2018, p. 78).

Nesse ponto, Chesterton retoma a questão das leis, dizendo que no país das fadas havia uma lei real, e que poderia ser violada como toda lei pode ser. Já no “maquinário da prisão cósmica” (Chesterton, 2018, p. 78) não poderia ser violado, porque, segundo ele, nós somente fazemos parte do maquinário, sendo que duas condições são impostas: ou somos incapazes de fazer o que quer que seja, ou estamos destinados a fazê-lo. Nesse sentido, a ideia da condição mística quase desaparece: não é possível manter a solidez da permanência das leis, nem a diversão em desafiá-las. “A grandeza do universo nada tinha do frescor e da leveza que elogiamos no universo do poeta” (Chesterton, 2018, p. 78-79). Assim, compreendemos que o autor quer inferir que o que é divino, é artístico e, portanto,

²⁸ Tolkien irá mencionar H.G. Wells como exemplo em *Sobre Estórias de Fadas*, mas se voltará exclusivamente ao seu primeiro romance *A Máquina do Tempo*. Ao contrário de Chesterton, Tolkien não usa o exemplo como tom de crítica. O que ele faz, como veremos em detalhes em outro momento dessa pesquisa, é apontar a potencialidade da narrativa como um tipo de conto de fadas.

²⁹ O livre-arbítrio é uma das camadas dos personagens de Tolkien, desde os mais improváveis “protagonistas” como os Hobbits Bilbo e Frodo Baggins até os grandes Homens ou Elfos, como Aragorn e Gil-Galad, por exemplo.

belo. Sobre esse tópico do belo, trataremos mais detidamente questões através da ética e da catarse aristotélica, no último capítulo.

O universo moderno é um império, vasto, porém não livre. Havia quartos cada vez maiores, mas sem janelas; isto é, era impossível encontrar uma pequena janela ou uma entrada da menor brisa vinda do exterior. Expandiam a distância aparentemente, mas, **para Chesterton, todas as coisas boas tinham um final**. Com a insatisfação emocional em relação à celebração da imensidão do universo, começou a questioná-la e descobriu que toda essa atitude era muito mais rasa do que imaginava. De acordo com os expansionistas, o cosmos era uma unidade porque tinha uma só lei e era inflexível. Acrescentavam somente que além de ser uma unidade, era a única que existe realmente.

Para tanto, o autor questiona: por que deveríamos nos preocupar com a grandeza dos cosmos? Não há nada em comparação. Podemos até dizer que é pequeno; um homem pode dizer “amo esse vasto cosmos, com a sua multidão de estrelas e de criaturas as mais variadas.”, como também pode dizer: “Amo este aconchegante cosmos, com seu número desce de estrelas e de tantas criaturas quanto posso ver” (Chesterton, 2018, p. 79). Tanto faz, segundo o autor: nos dois casos trata-se de sentimentos.

É um sentimento se regozijar com o fato de o Sol ser maior que a Terra; também é um sentimento tão saudável quanto o fato de o Sol não ser ainda maior do que é. Um homem pode escolher se emocionar com a grandeza do mundo, mas não pode escolher se emocionar com a sua pequenez? Eis uma problemática.

Ora, Chesterton carregava essa emoção e chama a nossa atenção para algo muito simples e factual neste momento do capítulo: quando amamos algo, chamamos pelo diminutivo, fosse um elefante ou um Guarda Real:

A razão é que, tudo, não importa quão grande seja, pode ser concebido como uma completude, e como algo pequeno em sua perfeição. Se os bigodes militares não sugerissem uma espada ou as trombas um rabo, então o objeto seria vasto por ser imensurável (Chesterton, 2018, p. 79-80).

No instante em que se imagina um Guarda Real, é possível imaginá-lo pequeno. Podemos ver um elefante e no mesmo instante (ainda que ele seja “grande”), chamá-lo de “elefantinho”. Assim, aparece a invenção do adjetivo, que nada mais é que a potência da mente em linguagem, atribuindo características, da qual Tolkien irá, não só apontar, mas

desenvolver e ratificar que o adjetivo seria algo produzido pela mente, numa crença secundária: se era possível fazer uma coisa — imaginar algo que é leve, pesado — invariavelmente foi possível fazer uma outra — torna pela linguagem, algo leve, pesado.

Segundo Chesterton, as pessoas que diziam que o universo era uma coisa coerente não o amavam. Mas ele estava apaixonado pelo universo, queria chamá-lo pelo diminutivo e o fez, sem que o universo parecesse se importar com isso. Achava, na verdade, que esses obscuros dogmas de vitalidade eram melhor expressos se fossem expressos ao chamar o mundo de pequeno em vez de grande. “Pois a infinitude remete a uma espécie de indiferença que é precisamente o inverso do cuidado piedoso e impetuoso que eu sentia ser próprio ao perigo e valor inestimável da vida.” (Chesterton, 2018, p. 80)

Enquanto os expansionistas apresentavam apenas uma planície abominável e vazia, o autor sentia uma “espécie de senso econômico sagrado” (Chesterton, 2018, p. 80). A economia era muito mais sagrada que a extravagância. Assim, em resumo temos que: a) para os expansionistas, as estrelas eram uma renda que perdura, equivalente a meio centavo; b) para Chesterton, o sol dourado e a lua prateada eram o mesmo sentimento que um estudante teria com uma nota de cem na carteira.

Essas convicções subconscientes são melhor expressas através do tom e cor de certas lendas. Só as estórias de magia puderam refletir o senso de que a vida é além de um prazer, também um tipo de privilégio excêntrico. O autor ilustra esse sentimento de “acolhimento cósmico” (CHESTERTON, 2018, p. 80), através de um livro marcante em sua infância, e que releu na época da reflexão contida nesse capítulo de seu livro. Trata-se de *Robinson Crusóé* (1719), de Daniel Dafoe e o motivo para trazê-lo como exemplo pragmático, segundo ele, se “(...) deve a sua vivacidade terna ao fato de celebrar a poesia dos limites, ou melhor, o romance selvagem de prudência” (Chesterton, 2018, p. 80).

Crusóé é um personagem náufrago em uma ilha com poucos confortos, então a lista de coisa que ele resgata é a melhor coisa do livro; e é um inventário, nomeia Chesterton. Todo instrumento de cozinha se torna útil porque Crusóé poderia ter perdido tudo no mar. Esse é um bom exercício, segundo o autor: nas horas mais tristes e vazias de seu dia, olhe para qualquer coisa, como uma estante de livros e pense como você ficaria feliz ao ter resgatado esses livros de um navio que naufragou numa ilha solitária. É melhor ainda lembrar que todas as coisas nos escapam por um fio de cabelo — isto é, tudo foi salvo de um naufrágio.

De algum modo, com essa imagem, Chesterton parece chamar a atenção para que as coisas mais primordiais e necessárias para a felicidade em vida são alcançadas por um triz, por um acaso inesperado, se assim podemos dizer. O final feliz tem condições muito extraordinárias para serem atingidas. Isso é expressamente o que acontece na vasta obra de Tolkien, sobretudo em seus romances completos como *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis*, além de ser a essência da *eucatástrofe* que ele já havia compreendido antes mesmo de publicar qualquer livro de fantasia com a sua autoria. É uma virada de júbilo inesperada muito mais complexa que o sentido ou ideia mais antiga de *Deus ex-machina*³⁰.

Aliás, como veremos melhor nesse fim de reflexão do capítulo *A ética no país das fadas*, nunca se sabe quando esse “milagre” vai acontecer novamente,

Todo homem teve uma aventura horrível: poderia não ver a luz por um parto inocente e infeliz. Os homens falavam muito em minha infância de sujeitos geniais que se arruinavam; e era comum dizer que muitos eram um grande “talvez”. Para mim é ainda mais sólido e surpreendente o fato de que qualquer homem a andar pelas ruas é um grande talvez (Chesterton, 2018, p. 81).

Essa explicação emblemática, ainda que simples, resume o que o autor realmente sentiu (e a fantasia pode ser boba) como se toda ordem e sequência das coisas fosse o que restou do navio de Crusoé. O fato de existirem os dois sexos e a existência do Sol era como se tivessem resgatado duas armas e um machado no mar. “Era de uma urgência comovente que nada fosse perdido; mas, de algum modo, era assaz divertido que nada pudesse ser acrescentado” (Chesterton, 2018, p. 81).

Para Chesterton estava sumariamente claro: as árvores e as plantas pareciam coisas que foram salvas de um naufrágio, e ele se sentiu avaro em relação às estrelas como se fossem safiras (e elas foram chamadas assim no Éden de Milton³¹) e quando viu Matterhorn³² ficou grato por não o ter ignorado. Ele afirma, em seguida que:

(...) o universo é uma jóia única, e apesar de ser um lugar comum falar de uma jóia como algo ímpar e inestimável, nesse caso falo a verdade

³⁰*Deus ex machina* é uma expressão em língua latina com origem no grego “apò mēkhanēs theós”, que pode ser traduzido literalmente como “Deus surgido da máquina”. É um recurso utilizado para indicar uma solução inesperada, improvável e/ou mirabolante para terminar uma obra de ficção — o que antecede o conhecido “viveram felizes para sempre” dos contos de fadas.

³¹ Em referência ao livro de John Milton, *O Paraíso Perdido* de 1667.

³² Em nota é indicado que Matterhorn é a montanha dos Alpes na fronteira entre a Suíça e a Itália; considerada ícone dos Alpes.

literal. Este cosmos é de fato ímpar e inestimável; pois não pode existir outro (Chesterton, 2018, p. 81).

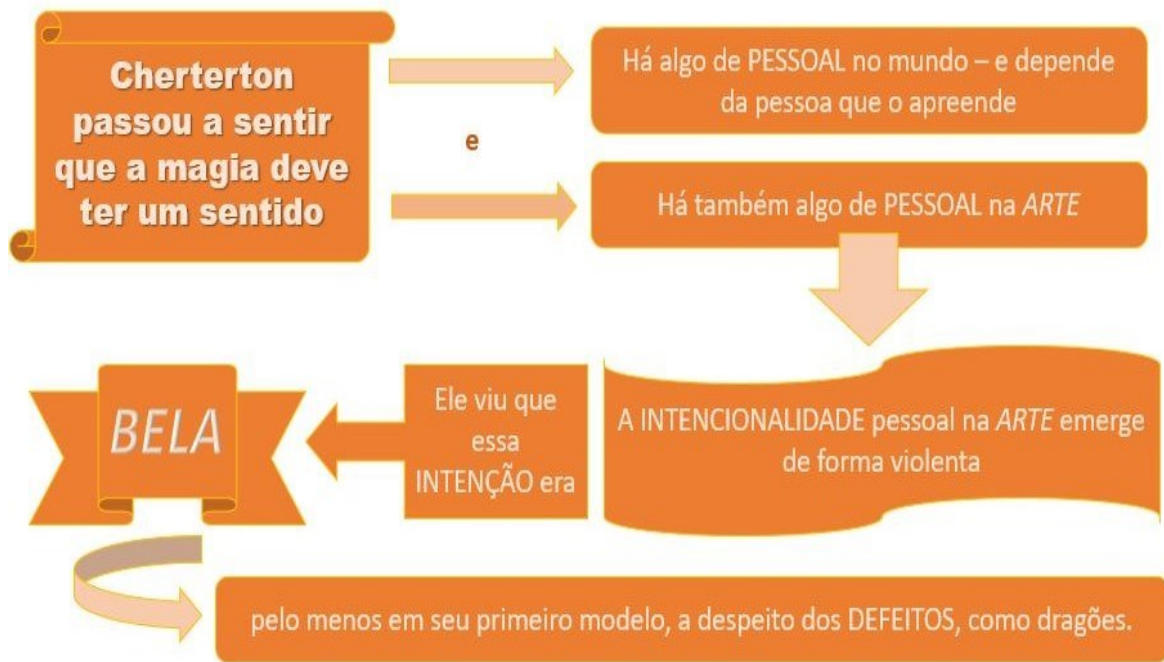
Assim, o teólogo caminha para ao fim do capítulo, alegando que os defeitos são inevitáveis. São descritas suas atitudes supremas acerca da vida, chamadas por ele de “o solo para a semente da doutrina” (Chesterton, 2018, p. 82). Ele pensou antes de poder escrever, e as sentiu antes de pensar sobre elas.

A ética cristã está fortemente arraigada na concepção da teoria de Chesterton. Ainda em *Ortodoxia*, um dos capítulos do livro, intitulado *A Autoridade e o Aventureiro*, o autor retoma a ideia de Felicidade Condicional, construindo a imagem das “muralhas do cristianismo” — que garantem a alegria de viver. Para se ter a alegria da vida bela é preciso respeito pelas condições mínimas que a vida nos impões para não prejudicarmos os dons preciosos que são ofertados em troca. A felicidade exige uma vigilância constante para não cairmos nas armadilhas das tentações de paixões e prazeres do caminho que leva a seu oposto: a infelicidade.

Recapitulamos o olhar de Chesterton versando sobre uma ética filosófica dos contos de fadas, em três fluxogramas, logo abaixo:



Fluxograma 1 nosso a partir dos dados: Chesterton, 2018, p. 82



Fluxograma 2 nosso a partir dos dados: Chesterton, 2018, p. 82



Fluxograma 3 nosso a partir dos dados: Chesterton, 2018, p. 82

Por fim, a questão mais estranha, pois veio à mente de Chesterton como “uma impressão vaga e vasta de que de alguma forma todo bem era um sobrevivente a ser guardado e adorado, descoberto em meio a uma espécie de ruína primordial” (Chesterton, 2018, p. 82). Nesse sentido, o homem salvou seus bens como Crusoé salvara os seus, na história de Dafoe. Tudo o que Chesterton sentiu foi a despeito do desencorajamento de nosso tempo a esse tipo de sensibilidade. E nesse tempo todo, ele sequer havia pensado em Teologia Cristã (mas que, de todo modo, estava profundamente interligado com contos de fadas).

Capítulo 2: Sobre Estória de Fadas: o ensaio do pensamento de Tolkien

Tolkien estudou Filologia e foi professor de Oxford durante muitos anos. É a partir desse dado efetivo de sua história pessoal que temos a produção de artigos e ensaios acadêmicos, munidos de reflexões de seus principais interesses como pensador. *On Fairy-Stories* é um desses trabalhos imprescindíveis para esta pesquisa e da qual resgatamos o conceito de “*Eucatástrofe*”, cunhado pelo próprio autor ao palestrar sobre “estórias de fadas”. Neste capítulo, faremos um grande panorama dessa palestra, publicada posteriormente em forma de ensaio, até chegarmos no nosso recorte e objetivo central da pesquisa que é o estudo aprofundado do conceito de “*eucatástrofe*”, atribuído aos contos de fadas e presente em muitas obras de fantasia (incluindo, as suas).

On Fairy-Stories inicialmente, como já mencionado, é o título de uma palestra proferida em 1939, na Universidade de St. Andrews, para uma conferência de homenagem ao poeta e crítico literário escocês, Andrew Lang. A temática do ensaio se tratava, sobretudo, do que havia feito Lang ser conhecido mundialmente: sendo um grande colecionador de contos de fadas, dono de uma vasta erudição, publicou uma coleção de livros conhecidos como os “livros coloridos das fadas”. Os doze volumes de contos coletados e compilados por Lang, foram publicados no período de 1889 à 1910.³³ Ao todo, são 437 contos de diversos países e culturas. É registrado que somente Lang e Madame d’Aulnoy reuniram uma variedade tão grande de contos — ainda que o próprio Lang não tenha coletado as histórias diretamente de suas fontes primárias. Tolkien, por sua vez, era um ávido leitor de contos de fadas quando criança, e o gosto por esse tipo de literatura perdurou até a vida adulta. No entanto, ele faz algumas críticas específicas às inclusões de alguns contos nessa coleção, que não considera como “de fadas” na palestra-ensaio, que detalharemos nesse capítulo.

³³ As edições dos 12 volumes com os respectivos anos de publicação, são: *The Blue Fairy Book* (1889), *The Red Fairy Book* (1890), *The Green Fairy Book* (1892), *The Yellow Fairy Book* (1894), *The Pink Fairy Book* (1897), *The Grey Fairy Book* (1900), *The Violet Fairy Book* (1901), *The Crimson Fairy Book* (1903), *The Brown Fairy Book* (1904), *The Orange Fairy Book* (1906), *The Olive Fairy Book* (1907) e *The Lilac Fairy Book* (1910). As edições brasileiras com traduções em português publicadas, até o momento, pela editora Concreta, são: *O Fabuloso Livro Azul* (2016), *O Fabuloso Livro Vermelho* (2017), *O Fabuloso Livro Verde* (2018) e *O Fabuloso Livro Amarelo* (2020).

Como ensaio, *Sobre Estórias de Fadas* foi revisado e tomou forma de texto em 1943, com publicação feita 1947 no *Essays Presented to Charles Williams*, compilado pelo seu amigo e também professor em Oxford, C.S. Lewis (conhecido mundialmente pelos livros da série *As Crônicas de Nárnia*). Porém, esse texto começou a receber mais atenção em 1964, quando foi publicado no livro *Tree and Leaf*, juntamente com outros dois poemas de Tolkien e um conto chamado *Leaf by Niggle*. Desde então, *Tree and Leaf* foi reimpresso várias vezes, e *On Fairy-Stories* em si foi incluído em outras compilações tolkienianas, como *The Tolkien Reader* de 1966 e *The Monsters and The Critics and Other Essays* em 1983 (esse último, foi organizado pelo seu filho e herdeiro literário, Christopher Tolkien).

On Fairy-Stories é um trabalho significativo por conter uma postura crítica de Tolkien, mais voltado à teoria e à filosofia sobre fantasia e pensamentos sobre a mitopoética, bem como ser um dos únicos trabalhos cujo foco é menos voltado à filologia. É também o único ensaio teórico sobre o gênero que ele se inscreve, isto é, como literato. Ao contrário de outros ensaios teóricos, como *Beowulf: the Monsters and the Critics* por exemplo, mais voltado à tradução e/ou a filologia, *Sobre Estórias de Fadas* pode ser chamado de um estudo literário-filosófico, embora contenha também aspectos filológicos, históricos, e outros saberes em sua análise com mais ou menos aprofundamento.

Ele também tem uma ponte referencial nos escritos de G.K. Chesterton — apresentadas anteriormente — que ressoa a mesma matriz de pensamento, mas também expande os argumentos, a seu modo e de acordo com as suas disposições enquanto acadêmico.

O ensaio é indispensável para quem deseja estudar fantasia ou pretende ter mais consciência do que é a realidade autoral e o papel da literatura frente a ela. Além disso, o ensaio serviria também como uma análise inicial da ficção especulativa por um dos autores mais importantes do gênero de fantasia, e é por essa razão que esse estudo se torna o fio condutor de nossa pesquisa.

2.1 Estrutura e Conteúdo

Sobre Estórias de Fadas é um texto que, apesar de curto, é muito denso, cheio de detalhes, referências e interpolações vastíssimas. A proposta do Tolkien é falar das

estórias de fadas conscientemente de que esse é um assunto temerário. *Feéria*³⁴ é um lugar perigoso, cheio de armadilhas, diz ele. No entanto, explora o tópico mais como um admirador, como uma “vagante naquela terra” (Tolkien, 2020, p. 17), avaliando que não possui muitas informações sobre elas, e com certa modéstia, acrescenta que leu e pensou sobre as estórias de fadas, mas nunca as estudou profissionalmente.

Feéria é um lugar repleto de coisas, mas sabemos que é de uma “beleza, que é um encantamento, e um perigo sempre presente; alegria e tristeza tão cortantes quanto espadas” (Tolkien, 2020, p. 17). Tolkien menciona que um homem pode se considerar afortunado por ter explorado esse reino, mas a sua riqueza e estranheza o impediria de relatar os detalhes do lugar. De algum modo, o conceito se aproxima com o que temos de visão mítica da busca por um paraíso terrestre.

Destarte então, Tolkien propõe discutir três questões-chave, que são como perguntas importantes, nas quais ele promete dar respostas (ou esboços delas): a primeira, abordada na primeira parte do ensaio, seria “o que são as estórias de fadas?” na qual ele delimita o entendimento sobre elas tendo como suporte a coleção de livros do Andrew Lang. Em seguida, ele discute “qual a origem dessas estórias?” nas seções ‘Origens’ e ‘Crianças’. Esse é uma das partes mais importantes, pois é onde a postura criteriosa de seu pensamento inicia uma forma. Por fim, mas não menos importante, “qual o uso das estórias de fadas?”, discussão subdividida em duas partes com quatro tópicos centrais para o autor: Fantasia, Recuperação, Escape e Consolação, consolidam toda a sua experiência como leitor e estudioso desse tipo de narrativa. É nessa última que encontramos o neologismo *Eucatástrofe*, que nos parece o objeto mais pertinente de estudo de sua literatura e que ressoa em diversos outros seguimentos artísticos, com mais ou menos finalidade conceitual.

Começamos então, apresentando o conteúdo da primeira parte, onde Tolkien levantará as questões que definem essas histórias, com aproximações filológicas, de início, mas também, filosóficas como um todo, inclusive, algumas delas, emprestadas de Chesterton e mais bem reelaboradas, como já mencionamos.

³⁴ Numa das traduções, Ronald Kyrmse chama de outra fora: “Belo Reino”. O sentido é bem interessante: o original é “*Faërie*”, cuja sonoridade em inglês se assemelha à “*fair*”, ou seja, “*belo*”. Usaremos, algumas vezes ao longo do capítulo, o termo Belo Reino para se referir à Fééria.

2.2 Definição de Estórias de Fadas

No que se refere à definição do que vem a ser estórias de fadas, Tolkien, como um bom filólogo, recorre à uma busca etimológica para “contos de fadas” (do inglês “*fairy tales*”) no *English Oxford Dictionary*. Logo de primeira, ele fica insatisfeito com o que encontra no verbete registrado em 1750, deparando-se com definições muito amplas ou muito restritas, não atendendo as expectativas ou o cerne da questão. São essas as definições: “(a) Um **conto sobre fadas** ou, geralmente, uma lenda sobre fadas; com acepções ampliadas, (b) uma **estória irreal ou incrível** e (c) **uma falsidade**” (Tolkien, 2020, p. 18, grifos nossos). Os dois últimos tópicos trazem um campo vasto e até mesmo, desanimador. O primeiro é absolutamente restrito, e se torna um impasse, pois não dá conta do seu uso real.

Isso acontece porque há uma discordância sobre o termo “fadas” (do inglês, “*fairy*”) que, para o autor, é totalmente inconsistente, implicando especialmente com dois adjetivos propostos pelo dicionário: “fadas são seres **sobrenaturais** e **diminutos**” (Tolkien, 2020, p. 18, grifos nossos).

Segundo Tolkien, as fadas serem dadas como “diminutas” se deve à uma representação delas como muito pequenas e isso ser uma herança da Modernidade. Neste período, o que prepondera é a sobreposição da razão em detrimento da imaginação, e se desconfia largamente da fantasia. Por isso, as fadas seriam seres diminutos, no sentido de serem imperceptíveis. Essa é uma das críticas que Tolkien faz a esse apego à racionalidade como rigor científico, mais bem desenvolvido ao longo do ensaio.

Assim, não negando o uso moderno da acepção, ele avalia que os povos de *Feéria*, bem possivelmente eram diminutos, mas isso não era uma característica que os definiam e, talvez na Inglaterra, essa atribuição a elfos ou fadas fosse produto da fantasia literária. Dois autores são chamados à atenção de nós leitores: Williams Shakespeare e Michael Drayton³⁵ são chamados de autores “cansativos”. A influência deles não se restringiu aos domínios ingleses — o alemão “*Elf*”, “*Elfe*” parece derivar da tradução de Wieland, de 1764, de *Sonho de Uma Noite de Verão*³⁶ (1605).

³⁵ Michael Drayton (1563-1631) foi um poeta inglês de destaque na era elisabetana.

³⁶ No prefácio de *Os Melhores Contos Celtas* da editora Wish, escrito pelo professor Alexandre Meireles da UFG, sob o título *As Origens Celtas e Seus Personagens Literários*, há algo sobre isso. A peça de Shakespeare citada por Tolkien foi decisiva na construção da imagem das fadas diminutas no pensamento moderno. Nela, Oberon, o Rei das Fadas, trama uma artimanha com Puck envolvendo uma flor mágica (Silva, 2020, p. 34).

No caso de Drayton, *Nymphidia*³⁷ (1627) é um ancestral de fadas florais e duendes inquietos com antenas — imagem da qual desagradava a Tolkien, sobretudo quando criança (o sentimento de desagrado sobre as estórias desses autores é partilhado por Andrew Lang no prefácio do *Lilac Fairy Book*). Tolkien faz duras críticas à *Nymphidia*, ressaltando que os personagens diminutos em comparação com Arthur, Guinevere e Lancelot (que não são pequenos), possuem, em sua corte, uma história de bem e mal que é muito mais “estória de fadas” que essa sobre Oberon, Mab e Pigwiggen.

Desse ponto, ele faz uma nota de rodapé interessante, e que destacamos aqui: Tolkien menciona as transformações e o aumento do interesse folclóricos de outros países, por exemplo, para a palavra “*elf*” novamente — que em inglês foi por muito tempo, influenciada pelo francês e é dela que derivam “*fay*” e “*faërie*”, chegando então à “*fairy*”. Por ter sido usado, depois, tanto traduções de “*elf*” quanto de “*fairy*”, essas palavras adquiriram muito da atmosfera dos contos alemães, escandinavos e celtas, e muitas características dos *huldu-fólk*, *daoine-sithe* e *tylwyth teg*³⁸.

Nesse sentido, fica claro que Tolkien entende que essa razão de trazer às fadas uma atribuição de característica miúdas se dá pela correlação com o “gracioso” e “delicado” da arte; como se a fantasia somente pudesse se voltar para esse aspecto. Além disso, a racionalização tem muita influência nisso, uma vez que ela transformou a “Terra dos Elfos” em uma mera sutileza e invisibilidade, podendo se esconder atrás de uma pequena flor ou numa folha de capim (Tolkien, 2020, p. 20), ou seja, a racionalidade moderna coloca a fantasia (quase sempre) marginalizada, escondida.

Esse é o primeiro ponto que temos como referência os escritos de Chesterton mais claros, porém explorados com uma certa amplitude por Tolkien. Chesterton fala sobre a “liberdade na terra encantada” como um senso moderno comum. Como já dissemos, ele ressalta que a liberdade por lá é bem pouca e preciosa, e menciona W.B. Yeats como uma das figuras “modernas sensíveis”, que sabiam que a vida moderna era uma “escravidão”, por assim dizer. Yeats descreveu a terra encantada como a “terra do faz-de-conta”; como

³⁷ O poema conta a história do Rei Oberon que descobre que a Rainha Mab está tendo um encontro com o cavaleiro élfico, Pigwiggen. Sua fúria não conhece limites, mas suas tentativas de se vingar dos amantes são um tanto desajeitadas. *Nymphidia* é uma das criadas da rainha, que sabe a abordagem do rei e planeja poupar Mab e Pigwiggen da humilhação da descoberta.

³⁸ Não é nosso objetivo discutir o que são cada um desses povos do folclore europeu, mas em geral, podemos salientar que *huldu-fólk* ou “povo oculto” são os elfos do folclore islandês e das Ilhas Faroé, que se acredita viverem em rochas. Os *daoine sith*, ou algo semelhante a “povo dos montes”, são fadas irlandesas que vivem nas colinas, o povo pequeno descendentes dos *Tuatha Dé Danann* (povos da deusa Danu) da mitologia irlandesa e escocesa. Por fim, os *tylwyth teg* ou “família justa”, termo mais comum usado no País de Gales para se referir às criaturas mitológicas correspondentes ao povo das fadas do folclore inglês, estão dentro do que eles admitem como povos pequenos que vivem escondidos em subsolos ou montanhas.

um lugar de conforto e abandono, em que a alma pode ir para onde quiser e desejar (Chesterton, 2013, p. 312).

Sobre isso, ainda podemos fazer um adendo. As Grandes Navegações, ocorridas entre o século XV e XVI, parece ter colocado em voga essa corrente do pensamento em que homens e elfos não poderiam coexistir num mundo tão “estreitado” pelas viagens de descobertas. É justamente por conta dessa mudança de pensamento do fim da era medieval para a moderna, que emergiu a necessidade da prova das crenças sobre cartografias e outros povos do mundo. Não parece à toa que Tolkien mencione no ensaio, em nota, algo sobre “Hy Breasail” no Oeste, que se transformou em Brasis, a terra da madeira de corante vermelho” (Tolkien, 2020, p. 20).

Tolkien fala sobre a possibilidade de o nome “Brasil” ter vindo de *Hy Breasail* irlandês. No caso, trata-se de um uma ilha mítica do Oceano Atlântico ligada à tradição de São Brandão em busca das terras “afortunadas” (tradução da corruptela “Breasail” gaélica) situadas a oeste do continente europeu. A cada cartografia, a ilha varia de localidade, mas a partir do século XIV ela é colocada constantemente no Atlântico Norte centro-ocidental. Fato é que Pedro Álvares Cabral nomeou o nosso país — não da madeira avermelhada encontrada em nossa flora —, mas sim das narrativas míticas que levaram à sua identificação, justamente ligada às brasas (“brasis”), relacionada ao fogo da coloração da madeira, admitindo a etimologia céltica, a princípio.

Esse é um bom indício da erudição de Tolkien com essa menção que acreditamos não ter sido em nada arbitrária. Em *História das Terras e Lugares Lendários* (2013) de Umberto Eco, temos um capítulo específico para a apresentação do Paraíso Terrestre, das Ilhas Afortunadas (entre elas, a de São Brandão) e do Eldorado. Esses lugares seriam reproduções, como prevê o Paraíso na cultura judaico-cristã, e remetem ao Jardim das Delícias, ou Jardim do Éden, contada no *Gênesis* da Bíblia. A busca por esse lugar de origens do mundo onde se vivia em estado de beatitude e inocência, perdido com a expulsão de Adão e Eva depois do pecado original é comum em muitas outras crenças e religiões concebendo uma antecâmara do Paraíso celeste (Eco, 2013, p. 145).

No livro em questão, há a menção destas outras crenças: o jainismo, o hinduísmo e o budismo falam sobre o “Monte Meru”, lugar onde brotam quatro rios (como os do Paraíso bíblico das quais brotam Pison, Geon, Tigre e Eufrates) e onde também se ergue a moradia dos deuses e a antiga pátria dos homens. No poema *Mahabharata*, o deus Indra constrói uma cidade chamada “Indra-loka” que tem muito em comum com também com o Jardim do Éden (Eco, 2013, p. 146).

As lendas taoístas, por sua vez, contam sobre um local maravilhoso cuja água tem poderes de cura. Já nos contos egípcios, se fala em uma “era da felicidade”, enquanto os sumérios chamavam o seu Paraíso de “Dilmun”, um lugar onde não havia doenças nem mortes (Eco, 2013, p. 146).

Até mesmo no Corão, as características do Paraíso celeste são muito semelhantes as dos Paraísos terrestres ocidentais, isto é, com beatos em jardins de delícias, belas donzelas, frutas e bebidas abundantes. Essa imagem de jardim paradisíaco é bem comum e inspira a arquitetura islâmica de jardins como locais de frescor e riachos (Eco, 2013, p. 148).

Os gregos também imaginavam uma “Idade de Ouro” onde os homens viviam em reinos felizes de Cronos e Saturno. Segundo Hesíodo, vivia-se sem preocupações, eternamente jovens, os homens eram nutridos pela terra sem que fizessem esforço e eram acolhidos pela morte como se tivessem adormecidos (Eco, 2013, p. 147-148).

Mais o que parece ser a cosmovisão de Tolkien, muito arraigada na filosofia medieval, está voltado ao tema das Ilhas Afortunadas (desenvolvidas na Idade Média). As ilhas começaram com Píndaro como um local onde viveriam os justos depois de passarem por três encarnações terrestres. Homero e Virgílio descrevem os chamados “Campos Elísios”, onde vivem os beatos. Horácio é o que mais se assemelha à ideia de Tolkien, (como veremos quando ele for se posicionar sobre a “Consolação” nas estórias de fadas, no final desse capítulo), remontando uma tradição clássica. A versão de Horácio repete a imagem dos beatos vivendo em um lugar de “fuga” das inquietações da sociedade romana Antiga: as desagradáveis guerras civis (Eco, 2013, p. 148).

Em seu clássico estudo sobre o mito do Paraíso terrestre, Arturo Graf aponta que alguns estudiosos consideraram que o Éden era uma “recordação enevoadada de uma condição social primitiva, anterior ao estabelecimento da propriedade fundiária” (Eco, 2013, p. 149). Essa perspectiva estaria bem ligada ao que o Tolkien concebe como costume do povo do Condado, os Hobbits, que são seres de vida simples e hábitos rurais.

Voltando ao Jardim do Éden, temos um vislumbre de seu local terreno: estaria no Extremo Oriente, onde nasce o Sol. Entretanto, essa afirmação é ambígua, uma vez que, dos quatro rios que brotavam no Jardim, dois deles — Tigre e Eufrates — banhavam a Mesopotâmia, ou seja, estavam mais ao centro e não, na periferia, no Extremo Oriente (ECO, 2013, p. 149). Mas estes rios podiam nascer em locais muitos distantes e mapas medievais localizavam o Jardim do Éden em “uma Índia remota e imprecisa” (Eco, 2013, p. 152), conforme é possível observar pela acepção de Paraíso de Santo Agostinho em

seu *Gênesis à letra*. Umberto Eco aborda a questão que destacamos e reproduzimos aqui, um trecho:

[...] Falando destes rios, por que deveria eu me esforçar ainda mais para confirmar que são verdadeiros rios e não expressões figuradas, como se não fossem da realidade, mas apenas nomes significantes de alguma outra realidade, na medida em que são bastante conhecidos nos países onde correm e conhecidos de quase todos os povos? Pode-se constatar, aliás, que tais rios existem verdadeiramente: a antiguidade mudou o nome de dois deles, como [aconteceu com] o rio que agora chama Tigre e antes se chamava Albula; o Geon é, de fato, o mesmo rio que agora se chama Nilo; e chamava-se Fison aquele que agora se chama Ganges; os outros dois, o Tigre e o Eufrates, ao contrário, conservam ainda o seu nome (Eco, 2013, p. 167).

Santo Agostinho ainda ressalta um pouco antes desse excerto, que muitos autores escreveram bastante sobre o Paraíso, e são três os tipos de opiniões mais comuns entre eles: uns querem entendê-lo no sentido literal, outros querem entender no sentido alegórico e por fim, alguns tomam o Paraíso em ambos os sentidos, ora no sentido literal, ora no sentido alegórico. Agostinho admite que gosta da terceira opção e que “deve-se considerar que o paraíso em que Deus colocou o homem nada mais é do que uma localidade, ou seja, uma região onde um homem terrestre poderia morar [...]” (Eco, 2013, p. 167).

Isso é bem interessante se nos voltarmos à observação que Tolkien faz em *On Fairy-Stories* e que ele julgou mais pertinente quanto às definições etimológicas acerca de histórias de fadas. Ele encontrou a seguinte citação do poeta Gower³⁹, em seu poema *Confessio Amantis*: “as he were of faierie, [como se ele tivesse vindo de Feéria]” (Tolkien, 2020, p. 21), e notou que ela é diferente do que o dicionário propunha — “as he were a faierie, [como se ele fosse uma fada]” (Tolkien, 2020, p. 21)⁴⁰. Dessa forma, a citação checada por Tolkien, colocava “*faierie*” não como um ser fantástico, mas, sim, um lugar. Por isso, o autor situa a colocação do termo “Feéria” (ou “Belo Reino”⁴¹) como o lugar

³⁹ John Gower (c. 1330 - 1408) foi um poeta inglês, um contemporâneo de William Langland e Pearl Poet, e amigo pessoal de Geoffrey Chaucer. Ele é lembrado principalmente por três obras principais, o *Mirour de l'Omme*, *Vox Clamantis* e o próprio *Confessio Amantis* citado aqui. Estes são três longos poemas escritos em francês, latim e inglês, respectivamente, que tem em comum o uso de temas morais e políticos.

⁴⁰Do original, em inglês: “*It is taken from the poet Gower: as he were a faierie. But this Gower did not say. He wrote as he were of faierie, ‘as if he were come from Faërie’*” (Tolkien, 2006, p. 112). Adiante, Tolkien conclui que “*Faërie*” é um lugar onde essas histórias se passam: “*(...) for fairy-stories are not in normal English usage stories about fairies or elves, but stories about Fairy, that is Faërie, the realm or state in which fairies have their being*” (Tolkien, 2006, p. 113).

⁴¹ O termo “Belo Reino” vem, como já mencionamos, da tradução de *Sobre História de Fadas* da Editora Conrad e traduzida por Ronald Kyrmse (Tolkien, 2010, p. 14). A edição mais recente, em português usada

em que essas narrativas encontram a sua ambiência e que teriam toda uma relação com a busca desse lugar mágico e mítico, se assim pudermos inferir.

Além da concepção das fadas serem diminutas, outro termo que deixou o autor intrigado na acepção do dicionário sobre “*fairy*”, além dos seres diminutos, é a designação de **sobrenatural**. Tolkien não aceita que as fadas sejam dadas como seres sobrenaturais, uma vez que o seu entendimento para isso recai a nós, seres humanos. Nós é que seríamos sobrenaturais, segundo ele, afinal somos mortais de corpo, mas imortais de espírito, ao passo que as fadas seriam provenientes do mundo material, ou seja, essencialmente naturais, totalmente ligadas à Natureza. Essa ideia de sobrenaturalidade é semelhante à de teóricos do Fantástico, como por exemplo, Louis Vax e Tzvetan Todorov.

Em *A Arte e a Literatura Fantástica* (1974) — especificamente no capítulo, *O Fantástico* — de Louis Vax, o autor coloca um ponto bastante importante em que é possível uma aproximação com Tolkien. Originalmente, o livro foi publicado em 1963 e trata o fantástico em dois momentos: como fronteiras, gêneros e áreas diferentes, e com os principais motivos, temas. Segundo ele, o “Féerico” e o Fantástico são duas espécies do gênero Maravilhoso. Neste gênero, o sobrenatural não choca o leitor.

Tolkien considera o “Belo Reino” como o lugar cuja presença latente de magia é condição necessária, e isso nos parece semelhante (mas não idêntico) ao modo que Vax define o Maravilhoso. Enquanto para Tolkien, o sobrenatural é algo humano, e uma fada é natural, no Maravilhoso de Vax, ela também é naturalizada, não sendo a irrupção do inexplicável, do sobrenatural na natureza, até porque para ele, a própria natureza é sobrenatural. Em Vax, a fantasia desenvolve-se livremente, já o Fantástico é o contrário — gosta de nos apresentar, habitando o mundo real, homens como nós são postos, de súbito, na presença do inexplicável.

De forma análoga, podemos partir para um teórico cuja visão se afasta de Tolkien. Em *Introdução à Literatura Fantástica* (2008), Tzvetan Todorov vai se posicionar a respeito disso, dividindo o gênero em “subgêneros” como compartimentos que abrem as possibilidades comparativas com ideias de Tolkien, embora tenha sido originalmente publicado,= bem depois do ensaio do autor, em 1970.

para essa tese é a do Reinaldo J. Lopez, de 2020, sob o título de *Árvore e Folha* e nessa tradução, o termo ficou como “Feéria” – mais próximo ao original em inglês “*Faërie*”.

No capítulo em que define o Fantástico, Todorov pontua, a partir de uma obra, o crucial: **a hesitação**. Questionar-se se seria sonho, se está acontecendo de fato ou não a situação da narrativa, é influência da teoria de Vax, posteriormente desenvolvida por Todorov. A sensação da ambiguidade acompanha o narrador, o protagonista (e também — podendo ser o caso — o leitor) por todo o desenrolar da história: seria realidade ou sonho? Seria verdade ou ilusão?

Esta é a essência do fantástico para Todorov: num mundo que é o nosso, que conhecemos, sem demônios, vampiros etc., produz-se um acontecimento que não podemos explicar pelas leis deste mundo familiar. Quem o percebe, tem então uma decisão capital a fazer, que oscila entre duas opções: (a) Ou escolhe se tratar de uma ilusão de sentidos — um produto da imaginação do autor, ou do narrador e, portanto, mantêm-se as leis como são; (b) Ou admite que o evento realmente aconteceu (ou seja, acredita), que é parte da realidade, no entanto, é uma situação regida por leis das quais desconhecemos.

Quando ocorre um estado fantástico em uma narrativa, então surge a característica do gênero para Todorov: a hesitação, a incerteza: “Cheguei a quase acreditar...”.

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. **O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só reconhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural** (Todorov, 2008, p.31, grifos nossos).

Sobre esse aspecto, Tolkien também tem a sua contribuição de pensamento, embora tenha sido excluído do estudo de Todorov, não sem uma razão justificável: para o filósofo búlgaro narrativas fantásticas cessam com o fim do século XIX, isto é, obras do século XX, para ele, não se encaixam no gênero do fantástico. Voltaremos a essas questões assim que avançarmos no conteúdo sobre o ensaio *Sobre Estórias de Fadas*, quando formos apresentar a questão da crença literária.

Seguimos com *Sobre Estória de Fadas*. Tolkien atesta que, o poema de Gower, o qual fala de um galante jovem que parecia “ter vindo de Feéria”, fornece uma imagem muito melhor do que aquela definição prévia (e equivocada) de que ele “seria fada”. Obviamente, ser uma fada é bem diferente de ter vindo do reino delas. A questão é que o povo da “Terra dos Elfos” nem sempre se parece com o que são e ostentam “o

orgulho e a beleza que, de bom grado, nós mesmos gostaríamos de mostrar” (Tolkien, 2020, p. 22)

Ao falar sobre isso, ele cita alguns contos, por exemplo *A Rainha das Fadas*, de Edmund Spencer⁴². Este é um poema alegórico, fantástico e épico que faz referências à dinastia Tudor (fora financiado pelo Sir Walter Raleigh⁴³), sobretudo como um elogio à Rainha Elizabeth I. Em relação ao conteúdo do poema, a história segue vários cavaleiros em um exame de virtudes (tópico que comentaremos especificamente em um outro momento). Tolkien destaca que Spencer seguiu a tradição ao chamar os cavaleiros de “Elfos”.⁴⁴

A definição de estórias de fadas é retomada e novamente Tolkien apresenta o quanto que a definição “estórias sobre fadas” é restrita. A acepção dessas narrativas, ou o que deveriam ser, não depende de qualquer relato sobre “elfos” ou “fadas” — uma vez que a presença destes e outros personagens como “trolls”, “bruxas”, “gigantes”, “dragões”, etc., não são condições necessárias — mas sim, dependem da natureza de Feéria. Lá existem coisas como oceanos, Sol, Lua assim como árvores, pássaros, vinho, pão e nós, “homens mortais, quando estamos encantados” (Tolkien, 2020, p.23). Esses são os primeiros passos dados rumo aos conceitos de *Mundo Primário* e *Mundo Secundário*.

Em seguida temos uma amostra sobre o que o autor pensa sobre narrativas que se ocupam de “fadas” ou “elfos”. Além de serem raras, elas não são muito interessantes. A maioria delas contam sobre as aventuras de homens no “Reino Perigoso” ou em seus confins. É natural que seja assim pois, se os elfos de fato existem independente das histórias sobre eles, é também verdade que nós não estamos interessados neles, nem eles em nós. Nossos caminhos raramente se cruzam, a não ser fortuitamente (Tolkien, 2020, p.23).

⁴² Spencer foi um poeta inglês do século XVI (contemporâneo à Shakespeare) conhecido justamente por essa obra — *The Faerie Queene* — um dos poemas mais longos em língua inglesa, publicados em seis livros (os três primeiros publicados em 1590 e os outros 3 em 1596). A princípio foi projetado para serem 12 volumes, cada um dedicado a uma virtude, e descrevendo a luta entre católicos e protestantes. Na obra, “Terra das Fadas” é a Inglaterra e a sua rainha é Elizabeth I. Foi com esse poema que a imagem das fadas como seres diminutos se popularizou e permaneceu no imaginário até os dias de hoje (Silva, 2020, p.32).

⁴³ Escritor, explorador, corsário e espião britânico à serviço da corte inglesa, logo após Elizabeth I ter assumido o trono britânico em 1558.

⁴⁴ Ainda sobre o poema de Spencer, Alexandre Meireles destaca no prefácio de *Os Melhores Contos de Fadas Celtas*, o seguinte: apesar das fadas marcarem presença em registros do século XII e XIII, e nos romances de cavalaria do mesmo período, especificamente os do ciclo Arthuriano, (romances bretões criados por Chrétien de Troyes e compilados por Thomas Malory), foi na Inglaterra da Rainha Elizabeth I (em 1590) que as fadas se tornaram protagonistas pela primeira vez, justamente no poema citado *The Faerie Queene*, de Spencer (Silva, 2020, p.32).

É nesse ponto que há certa confusão sobre Tolkien acreditar ou não em “fadas”. É bem provável que não se trate de “acreditar na existência”, mas sim, de vislumbrar a possibilidade, o desejo de encarná-las através da mente. Em nota, temos um destaque importante, onde ele começa a traçar o seu entendimento sobre as coisas: “Isso também é verdade mesmo que eles sejam apenas **criações da mente** do Homem, “verdadeiros” apenas enquanto **refletem de maneira particular uma das visões** do Homem sobre a Verdade” (Tolkien, 2020, p.23, grifos nossos). Não há uma questão universal aqui, sobre “elfos”. É uma das visões particulares, específicas sobre o que viria a ser a Verdade. Haverá outro momento, ao longo dessa pesquisa, para discutir especificamente esse ponto sobre a “verdade universal”.

Tolkien não tenta descrever ou definir Feéria, pois isso não pode ser feito, nem “capturada por uma rede de palavras, pois é uma de suas qualidades ser indescritível, mas não imperceptível” (Tolkien, 2020, p. 24). Sendo assim impossível revelar o conteúdo desse reino, ele arrisca em uma conjectura imperfeita: “estórias de fadas” é tudo que aborda ou usa Feéria para qualquer que seja o seu propósito central, seja sátira, aventura, moralidade ou fantasia. Inclusive, pode-se “traduzir” aproximadamente “Feéria” como “Magia”, mesmo ela sendo um campo “de ânimo e poder peculiares”, e que se opõe ao chamado rigor científico (Tolkien, 2020, p. 24).

Há uma questão nesse sentido de Magia que é crucial destacarmos e que soa como uma sutil crítica à ordem mágica ser colocada como inferior à racionalidade moderna: para caso a estória seja de sátira, a única coisa que não se pode zombar é da magia em si. Ela deve ser levada muito à sério, mas não pode ser explicada (Tolkien, 2020, p. 24) — ou, assim compreendemos, seu encanto se perderia. Um exemplo admirável dessa seriedade em relação à magia, Tolkien aponta que está em *Sir Gawain and The Green Knight*, o poema medieval inglês do século XIV de autoria desconhecida, que ele mesmo traduziu para o inglês médio com um glossário crítico, com a colaboração do colega E. V. Gordon em 1925. Esse poema possui uma contribuição de análise filológica importantíssima, também para os estudos literários do Ciclo Arturiano.

Em *Metafísica da Subcriação: a Filosofia do Mito em J. R. R. Tolkien* (2021), Diego Klautau⁴⁵ dedica um capítulo inteiro à visão de Tolkien a respeito de *Sir Gawain and The Green Knight*. Sobre o poema em si, a história se desenvolve a partir do desafio

⁴⁵ Klautau é doutor em Ciências da Religião pela PUC-SP e é um expoente importante e destacado nos estudos tolkienistas no Brasil. Suas contribuições sobre filosofia (medieval e teológica) em Tolkien é uma das mais interessantes no país.

proposto pelo Cavaleiro Verde à Gawain — filho de Morgana e, portanto, sobrinho/herdeiro de Rei Arthur —, e o enredo acompanha as provas que Gawain passa, rumo ao castelo de Bertilak (inclusive a tentação de cometer adultério com a esposa de Bertilak), o aceite de um cinto mágico que o salvaria do golpe mortal, a confissão de pecados e as manipulações de Morgana, até o cumprimento do desafio.

O que Klautau observa sobre o poema nesse capítulo é a reflexão da moralidade idealizada nos romances de cavalaria arturianos, no que pode ser resumido como: “uma síntese das virtudes cristãs (cardeais e teologais) e o ambiente mágico do imaginário celta arturiano, com suas travessias, objetos mágicos, ilusões e feitiçarias” (Klautau, 2021, p. 23-24). Por extensão, o que Tolkien analisa criticamente sobre a trajetória de afirmação de Sir Gawain é exatamente isso: uma apreciação da moralidade como compreensão do texto, ou seja, a finalidade da narrativa é uma lei moral sobre as virtudes de um cavaleiro digno e honrado pela e para a corte de Arthur. Isso está muito arraigado no pensamento tolkieniano, inclusive no que diz respeito a “estórias de fadas” e nos parece indissociável do conceito de “*eucatástrofe*”. É importante ainda ressaltar que, no poema, não há fadas ou elfos, mas há Magia e ela é inteiramente levada à sério.

Isso não significa que qualquer história pode entrar nesses moldes, sendo então necessário que se aplique limites ainda que vagos. Entretanto, Tolkien destaca que muitos entendidos no assunto usaram o termo “contos de fadas” de forma um tanto descuidada. Alguns desses contos sequer resvalam em Feéria e nem deveriam ser inclusos. É aí que ele vai fazer a ponte para a sua próxima questão, as origens, chegando a indicar dos erros de inclusão nos 12 volumes de Andrew Lang, usados como exemplos.

O primeiro volume, publicado em 1889, *Blue Fairy Book* contém 37 contos ao todo⁴⁶. Nele, a maior parte das histórias passa no teste, mas poucas são primariamente sobre “fadas” e poucos se referem a elas — mostrando a inconsistência da definição de “*fairy tales*” no dicionário de Oxford. Muitas são de fontes francesas, o que Tolkien admite ser uma escolha justa, admitindo a forte influência de Charles Perrault, já que se

⁴⁶ A edição brasileira da editora Concreta, publicada em 2016 sob o título *O Fabuloso Livro Azul*. Nos indica o seu conteúdo. Estão inclusos: contos dos irmãos Grimm, de Madame d’Aulnoy, de Charles Perrault, histórias das *Mil e Uma Noites* (como *Aladim e a Lâmpada Maravilhosa*, *Os Quarenta Ladrões* e *A história do Príncipe Ahmed e da Maga Paribanou*) e de *As Viagens de Gulliver* de Jonathan Swift (*Uma Viagem a Lilliput*), além de contos da tradição norueguesa e escocesa. Ainda inclusa nessa edição, há uma versão do próprio Andrew Lang do mito de Medusa e Perseu, intitulado *A Cabeça Terrível*, que segundo o prefácio da edição brasileira “(...) Para não soar como um fragmento grego e perder a atemporalidade típica dos contos de fadas, decide não mencionar nenhum nome ou lugar e passa a chamar Perseu simplesmente de ‘o príncipe’, e as Hespérides de ‘fadas do oeste’” (Lang, 2016, p. 28). Tolkien vai mencionar esse conto especificamente, mais ao fim do ensaio.

perguntássemos a alguém um típico conto de fadas, certamente citariam algo como *O Gato de Botas*, *Cinderella* ou *Chapeuzinho Vermelho*, contos coletados por ele, presentes no *Blue Fairy Book*. Outras pessoas poderiam lembrar alguma história coletada pelos irmãos Grimm, no caso desse volume, podemos destacar *Rumpelstilzkin*, *João e Maria e Branca de Neve e Rosa Vermelha*, creditadas à Jacob e Wilhelm.

Tolkien teria excluído *Uma Viagem a Lilliput* do primeiro volume da coleção de livros coloridos de Lang. Segundo ele, não seria essa uma “estória de fadas” nem como Jonathan Swift (autor de *As Viagens de Gulliver*, romance aventuresco da qual o conto é uma espécie de prelúdio) concebeu, nem mesmo se tornou “conto de fadas” na forma condensada feita por May Kendall, que aparece no *Livro Azul*. O professor Tolkien questiona a inclusão, achando-a deslocada de todo o resto, e sugere que o critério de escolha para compor o volume tenha sido o simples fato de que o “Povo de Lilliput” é retratado como diminuto, pois na história, os liliputianos mediriam cerca de 15 cm de altura. Sob esse aspecto, parece justo o argumento de exclusão do conto; seres diminutos em Feéria é uma condição apenas accidental: “Pigmeus não estão mais próximos das fadas do que patagões” (Tolkien, 2020, p. 26).

É preciso que se diga que Tolkien não exclui *Uma Viagem a Lilliput* pela sua intenção de sátira. Ele admite que exista essa finalidade em narrativas que são “estórias de fadas” e que alguns contos tradicionais podem ter sido escritos assim, intencionalmente, e, hoje, nem percebemos tal aspecto. Mas, nesse sentido, ele a exclui, pois, em seu entendimento, o veículo de sátira está voltado às histórias de viajantes, o que é o caso do personagem Gulliver. Histórias de viajantes relatam muitos prodígios dos protagonistas, e estes feitos são para se ver neste mundo, no nosso tempo e espaço: “(...) a distância apenas as oculta”, destaca (Tolkien, 2020, p. 26).

O autor não pensa ainda que as histórias de Gulliver possam ter mais de direitos de compor livros de temática “estórias de fadas” do que outras narrativas como, citando exemplos, *Barão de Münchhausen*⁴⁷, *Os Primeiros Homens da Lua*⁴⁸ ou *A Máquina do*

⁴⁷ Karl Friedrich Hieronymus von Münchhausen foi um militar e senhor alemão que viveu no século XVIII. Os relatos de suas aventuras seriam base para a célebre obra compiladas por Rudolf Erich Raspe, intituladas *As Aventuras do Barão Münchhausen*, publicadas em Londres em 1785. As histórias tinham um enredo fantástico e exagerado, transitando entre realidade e fantasia no próprio mundo real. A mais famosa é a fuga de um pântano na qual afundara com seu cavalo e fora resgatado sendo puxado pelos próprios cabelos. A analogia metafórica que se faz desse trecho é que seria tolice sair de uma situação difícil sem ajuda de alguém. Friedrich Nietzsche usa essa história como referência à um de seus aforismos (o de número 21), em *Além do bem e do mal*, argumentando contra a tese do livre arbítrio (Nietzsche, 2001, p. 30).

⁴⁸ Romance de ficção científica escrito pelo britânico H. G. Wells, publicado em 1901 cujo enredo mostra uma tripulação internacional que vai à Lua e descobrem uma bandeira britânica junto a uma declaração de 1899 dirigida à Rainha Vitória, provando que o satélite já havia sido visitado por humanos, antes. Ao

*Tempo*⁴⁹. Esse último, tem uma atenção especial de Tolkien, sinalizando que “Elóis” e “Marlocks” teriam mais direitos de compor um livro contendo somente histórias de fadas que a narrativa dos liliputianos. Enquanto estes são como homens vistos de cima de um alto telhado, os Elóis e os Marlocks vivem distantes, num abismo do tempo tão profundo que lhes lança um encantamento (somente enfraquecido pela máquina do tempo, que é absurda e inacreditável). Esse encantamento é o que, possivelmente, “faltaria” no conto recortado do romance de Swift.

Sendo os Elóis remanescentes dos humanos, Tolkien faz uma interpolação bastante pertinente, mencionando que um antigo pensador inglês afirmou que “*ylfes*”, os próprios elfos, descendiam de Adão, através de Caim (Tolkien, 2020, p. 26). Mais uma vez o autor está se referindo a outro objeto de estudo seu, no caso, o poema anglo-saxão *Beowulf*, que Tolkien traduziu para o inglês moderno e comentou sobre. Além da própria edição publicada em 2014 (e organizada por Christopher Tolkien), também há dois artigos publicados a respeito do poema em *The Monsters and The Critics and Other Essays* (2006).

Consultando a edição em português publicada em 2015, *Beowulf: uma tradução comentada*, encontramos essa menção em questão nas linhas 84-94, e destacamos:

Grendel chamava-se aquela feroz criatura, o mal-afamado que assombrava os limites da terra, que guardava as charnecas, a fortaleza dos brejos, e, infeliz dele, por muito tempo habitou o lar da espécie de trolls, pois **o Criador o proscreevera com a raça de Caim**. Esse derramamento de sangue, quando Caim matou Abel, o Senhor Eterno vingou; ele não se alegrou por seu feito violento, mas Deus o expulsou, por esse crime, para longe da humanidade. Dele nasceram todos os bandos maléficos, ogros e trasgos e formas pavorosas do Inferno, e os gigantes também, que por muito tempo combateram Deus – por isso Ele lhes deu sua retribuição (Tolkien, 2015, p. 19, grifos nossos).⁵⁰

procurarem quem teria sido, encontram em um asilo, Bedford que fora à Lua ao lado do inventor Cavor e a noiva Kate. Cavor fundiu o maravilhoso metal chamado “cavorite”, capaz de anular a gravidade e assim, construíram roupas para chegarem ao satélite. O local é habitado pelos Selenitas — seres em referência à deusa do mito grego Selene, a personificação da Lua — e que vivem em comunidade subterrânea semelhante a formigueiros.

⁴⁹ Outro romance de ficção científica escrito por H. G. Wells e publicado em 1895. A história se passa com o Viajante do Tempo que desenvolve uma máquina que se move pela 4ª dimensão; a dimensão do tempo. Ele vai até o ano 802.701 d. C e encontra os Elóis — pacíficos seres, remanescentes dos humanos que vivem num aparente local paradisíaco sem qualquer preocupação, mas na verdade, eles servem de alimento para outra raça — os Marlocks, outra espécie proveniente dos humanos, que vivem nos subterrâneos, mas que apesar de terem sido dominados pelos Elóis antes, tornaram-se predadores destes.

⁵⁰ No original em inglês, localizado entre as linhas 83-92: “*Grendel was that grim creature called, the ill-famed hunter of the marches of the land, who kept the moors, the fastness of the fens, and, unhappy one, inhabited long while the troll-kind is home; for the Maker had proscribed him with the race of Cain. That bloodshed, for the Cain slew Abel, the Eternal Lord avenged: no joy had he of that violent deed, but God drove him for that crime far from mankind. Of him all evil broods were born, ogres and goblins and*

Ou seja, a figura de Grendel é proveniente da “raça de Caim” tal como os Elóis ou Marlocks são nossos descendentes na história de H.G. Wells. Grendel também é tratado como um “demônio do inferno” (ou do inglês antigo “*féond on helle*”). Essa expressão é comentada no mesmo livro, especificamente dada como curiosa, uma vez que Grendel não se encontra no Inferno, mas notadamente na Dinamarca, onde a narrativa se passa, e não é um espírito condenado, uma vez que é mortal e precisaria ser morto primeiro para assim poder ir para o Inferno. Há uma confissão ou dúvida na mente do poeta (ou mesmo de sua época) que no caso, Tolkien diz ser difícil de determinar. A expressão “*féond on helle*” pode ser uma ideia semiteológica na qual seres malditos, de aspecto humano, mas deformado, trazia consigo o inferno presente no seu coração ou seu espírito. Ou poderia ser simplesmente uma adoção sem cuidado de uma expressão “cristã” (sendo simplesmente traduzida como “demônio” ou “diabo”) e nesse sentido, há toda uma explicação filológica de aproximação com o período em que *Beowulf* surgiu enquanto texto (Tolkien, 2015, p. 252-253)⁵¹.

O termo “*ylfe*”, que aparece em *Sobre Estória de Fadas*, é estudado mais detidamente nas anotações da tradução de *Beowulf*. Tolkien acredita que a inserção do termo vindo de palavras nórdicas inicialmente (“*eotenas*”, “*ylfe*”, são duas criaturas de forma humana, mas não humanas), e terminando o excerto que destacamos com o uso da palavra “*gigantas*”, trata-se de um empréstimo da versão latina das Escrituras, especificamente do Gênesis (Tolkien, 2015, p. 252-253). No todo, Tolkien acredita que o poeta de *Beowulf* se atém ao material antigo já em versos, e em outros pontos só o que faz é revisar. Especificamente nesse caso, inseriu “o que pensa sobre monstros nórdicos” no manuscrito (Tolkien, 2015, p. 257).

Algo que Tolkien disserta em *On Fairy-Stories* está presente no comentário da tradução de *Beowulf*, mostrando que, de algum modo, ele já vinha construindo a sua tese sobre contos de fadas e reproduzindo em análises de outros textos, sobretudo das questões das quais ele irá estabelecer, muito antes: a delimitação das origens das histórias de fadas

hunting shapes of hell, and the giants too, that long time warred with God – for that he gave them their reward” (Tolkien, 2015, p. 18).

⁵¹ Ainda sobre isso, Tolkien comenta sobre escritos bíblicos e árvores genealógicas que remontam até Adão, para a descendência de Æthelwulf (em inglês antigo “nobre lobo”) — rei de Wessex entre os anos de 839 e 858. Æthelwulf é como o nome de Beowulf, que nada mais é a junção das palavras “*bee*”, “abelha” e “*wolf*”, “lobo”.

— impossível de determinar, pelas inserções e recortes ao longo do tempo — mas muito ligadas aos mitos:

(...) durante o longo processo de composição que deve subjazer à **construção final de um poema tão extenso e complexo, ele pode ter aperfeiçoado e ampliado seus próprios esboços de contos de fadas, mais primitivos, mais simples**, mais chãos. Essas coisas acontecem. Em qualquer um dos casos, obtém-se um trecho muito bom, mas mesmo assim separável e intrusivo (Tolkien, 2015, p. 257, grifos nossos).

As fronteiras das “estórias de fadas” são inevitavelmente dúbias. A magia de Feéria não é um fim em si mesma. Sua virtude está em dois pontos: a satisfação de certos desejos humanos primordiais (um desses desejos seria inspecionar as profundezas do espaço e do tempo) e entrar em comunhão com outros seres vivos. A história poderá tratar da satisfação desses desejos com ou sem interferência de máquinas ou magia, mas, ao passo que obtiver sucesso, se aproximará da qualidade e terá o sabor das “estórias de fadas” (Tolkien, 2020, p. 27).

Depois de excluir as “histórias de viajantes”, Tolkien também exclui outro tipo de narrativa: aquelas que fazem uso do *sonho* para explicar a ocorrência de seus prodígios, algo que ele considera defeituoso e condenável. O sonho em si não é alheio ao “Belo Reino”, uma vez que no sonho real é possível liberar poderes da mente — ou seja, a questão da imagem concebida na mente, que dá formas e cores vivas às estórias de fadas — podendo inclusive ser de “facilidade e habilidade quase élficas enquanto está sendo sonhado” (Tolkien, 2020, p. 27).

O condenável pelo autor em relação ao sonho é bem objetivo: se um escritor disser que seu conto é fruto de algo imaginado durante o sono, ele defraudará deliberadamente o desejo primordial do cerne de Feéria, ou seja, a compreensão do feito admirável imaginado, não importando a mente que o concebeu.

É por isso que, com frequência, se diz que as “fadas” produzem “ilusões” e enganam os homens com “fantasia”, no que Tolkien completa que não se trata disso; isso é um assunto diferente e é problema delas. As tais supostas artimanhas que incidem nas narrativas, acontecem no centro da estória, onde as fadas mesmas não são ilusões. Além disso, por trás da fantasia existem vontades e poderes reais, independentes da mente, e o propósito dos homens.

Isso ressoa em Tolkien de forma muito semelhante ao que encontramos em Chesterton, nos textos previamente apresentados. Neles, o autor coloca imagens

relacionados a uma pessoa observando os jornalistas da Rua Fleet de Londres, como se estes vivessem uma realidade livre diferente de uma pessoa que nasceu e viveu, até então, em uma prisão, por exemplo. Cria-se uma ilusão sobre aquilo que se vê, de longe, imaginando que não existam leis a serem seguidas e seu povo é apenas livre, alegre e belo.

Nesse sentido, não aparece muito espaço para discutir intencionalidade, nem mesmo, a escrita alegórica⁵². Tolkien é assertivo, dizendo que é essencial que as “estórias de fadas” sejam apresentadas como verdadeiras e indica que irá considerar o significado desse verdadeiro, adiante, o que também faremos, em momento oportuno, ainda neste capítulo.

Em suma, os contos de fadas precisam se apresentar como verdadeiros, e visto que essas narrativas tratam das “maravilhas”, não se pode tolerar que elas usem de subterfúgios como maquinários, sonhos e afins, dando a entender que tudo não passa de fingimento ou ilusão. É claro que é possível ignorar a moldura caso o conto seja bom, ou tenha sucesso e seja divertido, mesmo sendo uma narrativa onírica. São assim, diz ele, as histórias como *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll. Mesmo assim, ele aponta em uma longa nota de comentários, dizendo que a história da Alice não pode ser chamada de conto de fadas (Tolkien, 2020, p. 28).

Essa nota, em específico, Tolkien comenta que a raiz e não só o uso de Alice e suas “maravilhas”, é satírica — isto é, zomba da irracionalidade — como o sonho ali não é somente um elemento de introdução e conclusão: ele é inerente à ação e às transições de todo o enredo. Isso pode até não incomodar as crianças, mas para muitos (assim como foi para ele), Alice foi apresentada como um conto de fadas, e enquanto dura o “mal-entendido (...), o desgosto pela maquinaria do sonho é sentido” (Tolkien, 2020, p. 80).

Um terceiro tipo de narrativa que Tolkien exclui do gênero ou modo são as fábulas de animais. E o exemplo da qual recorre para mostrar a incompatibilidade com as estórias de fadas vem de mais um livro colorido de Andrew Lang. Desta vez, o conto citado é do *Lilac Fairy Book* (1910), o último dos 12 volumes, intitulado *O Coração do Macaco*, um tradicional conto suaíli. Por ser um conto africano e não popular, Tolkien nos dá uma

⁵² Esse parece ser o motivo com as quais Tolkien é ignorado por alguns teóricos do Fantástico, ao passo que pensamento tolkieniano tende a colocar no topo o que estes teóricos costumam enquadrar no Maravilhoso. Para estes, esse é um subgênero do Fantástico ou um outro modo (menor) em relação a ele. Salta aos olhos a não menção de sua visão teórica e nem mesmo, a sua obra literária como algo a ser destacado por eles. Sobre a escrita alegórica, falaremos mais especificamente no terceiro capítulo.

pequena sinopse da estória: um tubarão convence um macaco a montar em suas costas e, ao levá-lo até a metade do caminho, revela que o sultão de sua terra está doente e precisa de um coração de macaco para a cura. O macaco persuade o tubarão, dizendo que precisa voltar já que seu coração ficou em casa, em uma bolsa.

A questão que se coloca nem é o fato de animais falarem nessas histórias. Fábulas tem ligações com contos de fadas e as verdadeiras possuem, muitas vezes, animais que falam como humanos. Isso se dá, em parte, como um dos desejos primordiais próximos à essência de Feéria, da qual já destacamos: o desejo dos homens em se comunicarem com outros seres vivos. A compreensão mágica dos homens sobre as linguagens próprias de pássaros, animais, árvores está muito mais próximo dos objetivos do Belo Reino do que de qualquer outra coisa. No entanto, no caso de *O Coração do Macaco*, esse feito prodigioso tem pouca relação com o desejo primordial, e quase se esquece dele, no desenvolvimento da estória.

Dito isso, narrativas que não envolvem nenhum humano, ou os heróis são animais e os humanos apenas coadjuvantes, ou a história tem uma forma animal agindo como homens e mulheres, como “um artifício do satirista ou do pregador [...]” (Tolkien, 2020, p. 29), então, temos uma fábula de animais e não uma estória de fadas. E isso cabe afirmar até pelos exemplos dados por ele, em seguida, que desmistificam o que nos é apresentado como conto de fadas e na verdade, são fábulas: *Reynard, a Raposa*⁵³, *O Conto do Padre da Freira*⁵⁴, *Coelho Brer*⁵⁵ e até mesmo, *Os Três Porquinhos*.

⁵³ Conto pertencente a um ciclo literário de fábulas medievais europeias, sobretudo da França. As primeiras versões existentes do ciclo datam da segunda metade do século XII. As histórias são focadas na personagem do tipo “trickster”, Reynard, uma raposa antropomórfica. Suas aventuras geralmente o envolvem Reynard enganando outros animais antropomórficos para sua própria vantagem ou tentando evitar suas retaliações. Seu principal inimigo e vítima ao longo do ciclo é o lobo Ysengrim. As principais histórias do ciclo foram escritas durante a Idade Média por vários autores e são frequentemente vistas como paródias da literatura medieval, como histórias de amor cortês e “chansons de geste”, além de uma sátira de argumentos políticos e religiosos.

⁵⁴ Pertencente ao livro *Os Contos da Cantuária* (1362) de Geoffrey Chaucer, é um conto narrado por um padre, focado em três personagens animais: Chantecler, o galo, Pertelote, a galinha e dona Russela, a raposa. Ao longo do tempo, tem sido interpretado de diversas maneiras. Para alguns, a história ilustra a necessidade de um cristão (representado pelo galo) para manter a guarda contra o demônio (no caso, a raposa). Outros entendem que se trata de uma sátira política, ao compararem as cores heráldicas do rei e dos barões. Ainda há uma perspectiva que dá conta de uma interpretação voltada à uma crítica às disputas internas no clero, de modo que a dona do galo representaria a Igreja, o galo, os padres e a raposa, os frades. Para completar, há quem encontre na narrativa, um sentido de metáfora simbólica sobre a Queda do Homem. (Chaucer, 2014, p. 359-385)

⁵⁵ Traduzido no Brasil como “Irmão Coelho, é uma história folclórica americana de Joel Chandler Harris, baseada no folclore dos negros escravos nos Estados Unidos. O Coelho aqui é quem é o principal “trickster” — isto é, o trapaceiro. Ele usa a sua astúcia para superar os problemas causados pelos seus inimigos: o Irmão Lobo, o Irmão Urso e o também traiçoeiro, Irmão Raposa. O conto exalta a amizade, a bondade e ajuda mútua para combater o mal.

Esse último é o mais conhecido, um conto bastante popular. As suas primeiras edições escritas datam do século XVIII, mesmo sendo muito mais antiga do que isso. Nessa história, há um teor de moral latente, afinal, para sobreviverem ao lobo mau, os porquinhos não usam da violência, ao contrário: suas estratégias são baseadas em trabalho honesto, bondade e inteligência — qualidades que valem a pena manter e cultivar e que, com esforço, são recompensadas. Nesse sentido, é uma fábula de animais, uma vez que os porquinhos emulam humanos com tais características virtuosas.

Os escritos de Beatrix Potter também são citados por Tolkien. *Pedro Coelho* pode estar bem próximo dos limites de Feéria, mas, de acordo com o seu entendimento, está do lado de fora. A proximidade se dá pelo seu fator moral (algo que Tolkien aprecia bastante, não como significado alegórico, mas como objetivo interno da escrita). Ainda assim, ele a considera fábula de animais, mesmo contendo a proibição para que Pedro pare de roubar os legumes do jardim de Sr. McGregor⁵⁶

Por essas questões, Tolkien teria excluído *O Coração do Macaco* do último volume dos livros coloridos de Lang, por considerá-la fábula de animais. Sua inclusão não deveria ser pela sua qualidade em entreter, mas supõe ter sido pela ideia de o coração ter sido deixado para trás, numa bolsa. Isso parece significativo para Andrew Lang — um folclorista — nem que fosse somente por uma brincadeira, pois, o macaco do conto é animal normal e seu coração, portanto, está no seu peito. Nesse sentido, o detalhe que o personagem usa para persuadir o tubarão a voltar para a sua casa, pois lá está seu coração, está em torno de uma ideia muito antiga e amplamente difundida nas estórias de fadas folclóricas: a premissa de que a vida ou a força vital de alguém está em um outro lugar ou contido em um objeto, ou que alguma parte do corpo (geralmente o coração), numa bolsa, embaixo de uma pedra, ou dentro de um ovo.

Em nota, Tolkien menciona três contos, em que algo necessário para um personagem está contido em um ovo e os heróis precisam vencer provações para conseguirem o que desejam, destruindo-os. O primeiro conto, trata-se de *O Gigante que Não Tinha Coração*, presente na coletânea *Popular Tales from The Norse*, compilados

⁵⁶ Entretanto, em uma nota, ele faz concessões: *O Alfaiate de Gloucester* (1903) talvez se aproxime mais do “Belo Reino” do que *Pedro Coelho*. A estória conta a respeito de um alfaiate que faz um colete e que é terminado com o auxílio de ratos, como forma de agradecimento por terem sido resgatados das garras de seu gato. Além deste, *Sra. Tiggywinkle* (1905) também se aproximaria dos limites do Belo Reino, se não fosse a alusão de uma explicação onírica. Sra. Tiggywinkle é um ouriço-fêmea, e uma lavadeira, que vive em uma pequena casa de campo e recebe a visita de uma menina, chamada Lucie.

por George Webb Dasent⁵⁷ e publicado em 1907. Ele conta a estória de um rei que tinha sete filhos e se vê prestes a morrer. Precisando decidir qual dos filhos ficará com o trono, ele lança desafios para que todos, menos o mais novo, partam em busca de esposas. Os seis irmãos mais velhos encontram suas mulheres, mas não se lembram de trazer uma para o mais novo. Este então, preocupado com a demora deles, sai do castelo em busca dos irmãos que se transformaram em pedra pelas mãos de um Gigante sem coração, que vive numa gruta com uma bela jovem e para desfazer o feitiço deles e ficar com a jovem sequestrada, o irmão mais novo precisa esmagar o ovo que contém o coração do Gigante⁵⁸.

O segundo conto citado pelo Tolkien é *A Donzela do Mar*⁵⁹, de Joseph Jacobs e J. F. Campbell, presente em *Popular Tales os The West Highlands* (quatro volumes, publicados entre 1860 e 1862), organizado por Campbell. Nesse conto, uma sereia aparece para um pescador sem sorte e propõe abundância de peixes em troca de ter o filho do homem, com ela, quando ele fizer 20 anos. Perto de completar essa idade, o jovem fica sabendo da “promessa” do pai e parte, munido de uma espada. Depois de salvar uma donzela de um casamento desafortunado e de uma fera de três cabeças, ele é levado pela sereia aos 20 anos. A esposa barganha com a sereia, mas acaba trocando de lugar com ele. Para tê-la de volta, ele precisa destruir um ovo que contém o coração da criatura marítima.

Por fim, *Die Kristallkugel*⁶⁰ (ou *The Crystal Ball*), mais um dos contos coletados pelos irmãos Grimm, não fala especificamente de coração ou força vital, mas o enredo envolve uma bola de cristal que está dentro de um ovo, e que, se encontrada, aniquilaria um feitiço de uma jovem donzela aprisionada no castelo do Sol de Ouro. O terceiro filho de uma feiticeira, que havia transformado seus irmãos em outras criaturas (o mais velho em águia e o do meio em baleia), foge de casa temendo ser transformado também. Ele decide buscar o castelo e com a ajuda dos seus irmãos, encontra o ovo que contém a bola

⁵⁷ Sir George Webbe Dasent (1817-1896) foi um tradutor britânico de contos populares e cuja formação é bem semelhante ao de Tolkien: ele estudou na King’s College e em Oxford, se formando em Literatura Clássica. Foi nomeado secretário de Thomas Cartwright, na Suécia e lá conheceu Jacob Grimm, que por sua recomendação, começou a se interessar por literatura e mitologia escandinava. Os estudos renderam traduções sobre histórias e línguas nórdicas. Em 1959, traduziu para o inglês os contos populares, intitulado *Norske Folkeeventyr* dos noruegueses Peter Christen Asbjørnsen e Jørgen Moe, se tornando o *Popular Tales from The Norse*, que inclui um ensaio introdutório sobre a origem e a difusão dos contos populares.

⁵⁸ Disponível em versão digital em <https://www.gutenberg.org/ebooks/8933> (Acesso em dezembro de 2021)

⁵⁹ Esse conto também pode ser lido, em português, em *Os Melhores Contos de Fadas Celtas – Tradicionais e Autorais*, da Editora Wish, publicado em 2020.

⁶⁰ Disponível em https://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/a_bola_de_cristal (Acesso: dezembro de 2021)

de cristal, da qual libertaria a jovem confinada à uma horrível aparência. E assim, ele liberta os irmãos das formas animais, e liberta a princesa, que retoma a sua bela forma com o feitiço desfeito.

Todos os três contos têm uma gradação (três vezes se tenta encontrar o coração dos gigantes, são três momentos para cortar as três cabeças da fera, e em três tentativas, e etc.) e em todos eles também, animais que falam, são cruciais para ajudar os heróis para encontrarem os corações e a bola de cristal. No último caso, por exemplo, os irmãos águia e baleia do jovem rapaz são os ajudantes que fazem com que ele encontre a bola de cristal⁶¹.

Ainda sobre essa ideia de força vital, Tolkien recorda que George MacDonald⁶² usou-a em sua estória de fadas *O Coração do Gigante* (1904), tendo, possivelmente, tirado esse motivo dos contos tradicionais mais conhecidos. Sua estória é sobre duas crianças que entram na “Terra das Fadas” e encontram uma casa de um Gigante cujo prazer é comer crianças gordinhas. Elas descobrem que o Gigante mantém seu coração fora do corpo para fins de segurança e que, por sinal, está sendo mantido no ninho de uma águia. Os jovens decidem capturar seu coração no ninho para que possam obter o controle sobre ele, e a fim de incentivá-lo a viver uma vida melhor, especialmente, não comendo mais crianças.

Do outro lado, e sendo uma das mais antigas narrativas já escritas, Tolkien menciona que a ideia da força vital aparece no *O Conto dos Dois Irmãos*, no papiro egípcio *D’Orsigny*. Esse conto é datado dos tempos do reino de Seti II, governante egípcio de 1200 a 1194 a.C. e conta uma história que gira em torno dos deuses Anupo (Anúbis) e Bata. Após ser acusado de seduzir a esposa de Anupo, Bata foge, indo ao Vale do Cedro e colocando o seu coração numa flor no topo de uma árvore de cedro. Caso fosse morto, ele pede ao seu irmão que procure seu coração e o faça ressuscitar. Isso acontece, e ele toma primeiro, a forma de um touro. Depois de morto pela segunda vez, ele retorna em forma de árvore, e na terceira vez, ele nasce da sua própria ex-esposa.

Sobre esse conto é importante fazer um adendo: duas interpretações são possíveis e elas envolvem as crenças, estão relacionadas ao significado do coração no Egito Antigo.

⁶¹ Em tempo, Chesterton reflete sobre objetos de cristal em contos de fadas, dizendo ser um material comum do Folclore pois ele é, ao mesmo tempo luminoso, mas frágil, assim como a felicidade – o fim que buscamos em nossas vidas e que esses contos tratam com a mais pura verdade sensível.

⁶² George MacDonald (1824-1905) foi um escritor, poeta, e ministro cristão escocês do século XIX, considerado um dos grandes pioneiros da fantasia moderna, sendo mentor de Lewis Carroll e grande influência não só do J. R. R. Tolkien, mas também de C. S. Lewis, L. Frank Baum, G. K. Chesterton e até mesmo, Mark Twain.

As múmias eram preparadas para ressuscitarem (assim como Bata): o corpo era preparado para a preservação, os órgãos eram separados dele e depositados em vasos. Uma das teorias é que o coração era colocado em um pote especial com o líquido cerebral. Outra, diz que, na verdade, os corações eram o único órgão a ser deixado no corpo, para que — de acordo com *O Livro dos Mortos* — a alma do recém falecido fosse julgada. De que forma? Bem, ao chegar ao pós vida, o coração do mumificado seria pesado em uma balança de Maat, a deusa da Justiça. Anúbis, o deus da vida após a morte e da mumificação, colocaria o coração em um dos pratos e no outro, colocaria uma pena. Thoth, em sua função de escriba, anotaria o resultado. Se o coração tivesse o mesmo peso da pena, os portões do além-vida se abririam. Se fosse mais pesado, Ammit, uma espécie de demônio, devoraria a alma do morto, fazendo-o cair em esquecimento eterno (Budge, 2021, p. 19 e 21).

No excerto destacado por Tolkien, Bata diz algo muito semelhante à primeira ideia que mencionamos acima: a de que o coração era separado em um pote especial com um líquido. “[...] quanto tu o encontrares, coloca-o num vaso de água fria, e em verdade eu hei de viver” (Tolkien, 2020, p. 30). Neste sentido, uma prática bem arraigada entre os povos, estava presente nas histórias que se contavam sobre os deuses e o mundo que eles conheciam.

É a partir disso, depois de vários comentários de interesse pessoal e comparações, que Tolkien se direciona a discutir sobre a segunda pergunta: “qual a origem das histórias de fadas?”, sob qualquer classificação. Detalhamos a forma como ele conduz esse assunto, a seguir.

2.3 Origens e Criações

Nessa seção, Tolkien procura encaminhar uma discussão sobre a origem das histórias de fadas, ponderando que perguntar sobre isso é como “[...] perguntar qual é a origem da linguagem e da mente” (Tolkien, 2020, p. 30), pois o mito busca resgatar os sentidos primordiais das palavras que se perderam na História. Assim, o mito era um modo de se compreender melhor a Verdade, e por essa razão, seria (e é) impossível determinar a sua gênese. O excerto egípcio que expandimos antes, denota bem o quanto essas crenças estavam perpetradas no cotidiano dos povos antigos.

Há muitos elementos fantásticos em contos de fadas, um deles, como um coração que é retirado do corpo, já havia sido mencionado. Mantos de cisnes, anéis mágicos e temas, como proibições arbitrárias, madrastas malvadas e até mesmo, as próprias fadas são outros elementos possíveis. Estes e outros podem ser estudados sem necessariamente se voltar à questão da origem e por isso, serão estudos científicos (pelo menos na intenção); ocupação de folcloristas e de antropólogos, e de pessoas que usam tais histórias não como se pretendia que fossem usadas, mas sim como fonte da qual podem extrair evidências de assuntos que lhes interessam. Neste último, Tolkien se posiciona contra essa determinação (e nós concordamos), mesmo admitindo que esse objetivo nos estudos é legítimo por si só, mas ressalta que a ignorância ou o simples esquecimento sobre a natureza de uma história — como coisa contada por inteiro — muitas vezes levou pesquisadores a estranhos julgamentos (Tolkien, 2020, p. 31).

Investigadores desse tipo tendem a dar uma especial importância às similitudes recorrentes nas histórias de um modo geral, fazendo análises simplistas e até enganosas: “Eles têm a inclinação de dizer que quaisquer duas histórias construídas em torno do mesmo motivo de folclore ou que são feitas da mesma combinação genericamente similar de tais motivos ‘são as mesmas histórias’” (Tolkien, 2020, p. 31). Os exemplos dados são, quase todos, familiares ao autor: é possível ler que *Beowulf* como uma versão de *Dat Erdmänneken*, um dos contos coletados pelos Irmãos Grimm no século XIX; ou que *O Touro Negro de Norrøway* é *A Bela e a Fera* e que são, todas as duas, a mesma história de Eros e Psiquê ou que o conto nórdico *Donzela-mestra* ou a *Batalha dos Pássaros* (gaélico), dentro de suas variantes, sejam versões do conto grego de Jasão e Medeia.

Partimos, então, de um olhar sobre o mito mencionado no primeiro caso. O mito grego de Eros (ou Cupido) e Psiquê envolve, na sua composição, a presença de um monstro. A história do imortal de grande beleza, filho de Afrodite e da mortal mais bela filha de um rei que fazia seus pretendentes terem medo dela, por plano de Afrodite em inveja por sua beleza, é uma metáfora sobre a união por amor e não pela aparência. Em um dado momento, Psiquê foi deixada no alto de um rochedo para “se casar” com um monstro, mas ela acaba sendo levada para um castelo, por Zéfiro. Lá, ela tem um novo marido, que não permite que ela veja seu rosto. Um dia, atizada pela curiosidade provocada pelas irmãs, ela se esgueira à noite para ver o rosto do marido adormecido. Com a luz de uma vela, ela vê Eros e fica estonteada com sua beleza. Percebendo que a sua esposa descumpriu a promessa, ele a abandona. Sozinha e desolada, Psiquê se entrega

a morte ao perceber que não recuperará seu amor. Ela cai em sono profundo e Eros suplica a Zeus misericórdia, e ele concede uma de suas flechas para despertar a amada, que se torna então, uma imortal. Segundo o mito, Eros (amor) e Psiquê (alma) nunca mais se separaram (Bulfinch, 2002, p. 98-109).

Nos parece que *Dat Erdmänneken* (*The Gnome*, em inglês) pode ter mudado ao longo dos anos, e quando coletado e publicados pelos Irmãos Grimm não se parecia mais com a estória de *Beowulf*. A não ser por detalhes muito pequenos, como a presença de “gnomos” — que pode ser comparado à Grendel como um ser subterrâneo, que aparece à noite — e o enfrentamento do protagonista contra dragões que guardam princesas, pouco é possível vislumbrar aproximação entre as duas narrativas. *Beowulf* enfrenta Grendel e sua mãe e cinquenta anos depois, enfrenta um dragão como ato final do poema anglo-saxão. A criatura aparece furiosa, atacando as cidades do reino, depois de um ladrão entrar no covil dele e tomar uma taça de ouro de seu tesouro. No conto em alemão, um dos caçadores principais recebe as instruções de onde estão as princesas de um traíçoeiro gnomo, e as resgata matando 3 dragões de várias cabeças.

Os outros exemplos estão em *O Fabuloso Livro Azul* (2016), sendo o primeiro, traduzido como *O Touro Negro da Noruega*. Creditado à Robert Chambers (um editor, geólogo e evolucionista escocês), é uma história de origem gaélica, publicada pela primeira vez em 1842 no *Popular Rhymes of Scotland*. No conto, uma moça é levada por um touro negro imenso para três castelos onde consegue, em cada um, três frutas que serão cruciais para que ela consiga se casar com um belo príncipe (Lang, 2016, p. 457-462).

A não ser pelo fato de temer o Touro Negro quando ele aparece, as similitudes com *A Bela e a Fera* reside em outro aspecto. Também em *O Fabuloso Livro Azul* (2016) em sua versão francesa *La Belle et la Bête* de Madame de Villeneuve, a estória é mais conhecida de nós, e a relação com *O Touro Negro da Noruega* pode se dar por ambas conter uma bela jovem que encontra uma fera em seu caminho e que mudam os destinos de suas vidas, quando se unem aos seus pares ideais. No entanto, em ambos os contos, há a proibição arbitrária em “ver” o idealizado amado.

Para o segundo caso, temos então, Jasão e Medeia. Segundo a lenda, O rei Esão passou a coroa para o irmão Pélias com a condição que mantivesse apenas até a maioridade de seu filho, Jasão. Quando adulto, Jasão foi reclamar o trono e o tio fingiu disposição para entregar, indicando uma tarefa: que ele buscasse o “Velocino de Ouro” em Cólquida, guardado em uma gruta e sob a vigia de um dragão que não dormia. A

bordo da embarcação Argo, ele partiu com os argonautas e ao chegar no destino, foi recebido pelo Rei Etes, que aceitou a sua oferta de dar o “velocino”, desde que cumprisse os desafios: arar a terra com dois bois de patas de bronze que soltavam fogo pelas narinas e pela boca, em seguida semeasse a terra com dentes de dragão que Cadmo havia matado, e dali, brotaria uma safra de guerreiros que Jasão deveria enfrentar. Jasão havia sido prometido, antes, a se casar com Medeia, a filha do Rei Etes. Sendo ela, uma poderosa feiticeira, ela orientou Jasão nos desafios propostos pelo pai. Assim, ele domou os bois, semeou os dentes e conseguiu derrotar os guerreiros. Amansou com a voz, o dragão e esse adormeceu, deixando livre o “velocino de ouro”. Antes que o Rei evitasse que Jasão tomasse “velocino de ouro”, ele fugiu com Medeia e os argonautas de volta para Tessália, e reivindicou o trono ao tio (Bulfinch, 2002, p. 154-163).

No *Livro Fabuloso Azul* (2016), a tradução de *Donzela-Mestra* veio como *A Criada Sabida*. Esse conto é cheio de reviravoltas, escrito pelos noruegueses Peter Christen Asbjørnsen e Jørgen Engebretsen Moe. Um príncipe se torna criado de um Gigante que aprisiona uma donzela, a criada que conhece muitos de seus segredos. Após conseguirem fugir e enganarem o Gigante, o Príncipe se esquece (por feitiço) da Criada e ela planeja o reencontro (Lang, 2016, p. 163-179).

The Battle of the Birds é um conto publicado pela primeira vez pelo escocês John Francis Campbell presente em um dos volumes de seu *Popular Tales of The West Highlands* (1860 - 1862). Ele coletou a história de um pescador em 1859 e acrescentou alguns elementos seus. Está contido no último livro colorido de Andrew Lang, *The Lilac Fairy Book* (1910) e há uma versão do folclorista australiano Joseph Jacobs, publicada em 1891, do volume *Celtic Fairy Tales*⁶³. De fato, bem semelhante ao da *Criada Sabida*, nessa estória também há um Gigante, que lança desafios ao Príncipe, que por sua vez é ajudado por suas uma das filhas do Gigante. Eles conseguem escapar de forma muito parecida ao do conto norueguês, o Príncipe também se esquece da filha do Gigante por causa de um feitiço. Como a Criada, ela reencontra o amado, depois de alguns planos (Jacobs, 2021, p. 170-182).

Esses dois contos se assemelham à Jasão e Medeia, pois as protagonistas femininas são aquelas que intercedem pelo “sucesso” dos Príncipes. Sem elas, elas não são capazes de cumprir as tarefas impostas pelos Gigantes, nem mesmo, de fugirem dele.

⁶³ Uma edição da Principis desse mesmo livro foi publicada em 2021, com o título de *Contos de Fadas Celtas*.

A magia delas é poderosa, como a de Medeia e todo o “final feliz” que encontram, são elas que proporcionam.⁶⁴

Afirmações desse tipo, ou analogias entre uma estória e outra podem até expressar uma certa verdade, mas não são verdadeiras no sentido que Tolkien as busca, como estórias de fadas, ou seja, não são verdadeiras em termos de **arte** e de **literatura**: “É precisamente colorido, a atmosfera, os detalhes individuais inclassificáveis de uma estória e, acima de tudo, o propósito geral que dá forma e vida aos ossos não dissecados da trama que realmente contam” (Tolkien, 2020, p. 31). De tal modo, não seriam as semelhanças, nem mesmo os entendimentos sobre uma narrativa que estaria o seu dote de arte; seria na vastidão de seus sentidos plurais que se encontra a sua beleza e mais que isso: é no novo olhar, os diversos significados dessa literatura, que a torna profunda.

Depois de mencionar a comparação entre o conteúdo narrado em *Rei Lear*⁶⁵ (1606) de Shakespeare ao de *Brut*⁶⁶ de Laymond, Tolkien cita um exemplo mais expressivo; o da *Chapeuzinho Vermelho*, tomado como caso final para a questão. É de segundo interesse, diz ele, o fato das versões em que a garotinha é salva pelo lenhador, derivarem da versão de Charles Perrault, da qual a menina é devorada pelo lobo. O que importa aqui é que a versão posterior tem um **final feliz** e que a de Perrault não tinha. Essa questão é intensa e Tolkien promete retomá-la. (Isso se dará no final do ensaio, especificamente quando for falar em “*eucatástrofe*”, o nosso escopo da pesquisa).

Ainda que possa parecer que Tolkien negue esse tipo de estudo comparativo, não é bem assim. Ele entende o fascínio dos pesquisadores em desejar esclarecer as estórias que são como emaranhados e ramificações dos “galhos da Árvore de Estórias” (Tolkien, 2020, p. 32). É algo que ele entende como próximo à sua formação, o estudo filológico, da Linguagem: “[...] no que diz respeito a isso, parece-me que a qualidade e as aptidões

⁶⁴ Há uma aproximação com o mito de Eros e Psiquê também nesses dois contos: a Criada está escondida em um cômodo que o Príncipe é proibido pelo Gigante de entrar nele. De algum modo, a proibição arbitrária tem um sentido para que o moço não veja a beleza da criada, se apaixone e a leve embora. E assim como a Psiquê, tanto a Criada quanto a filha do Gigante “amedrontam” homens que se apaixonam por elas e propõem um casamento que não as interessam.

⁶⁵ No enredo, inspirado pelas antigas lendas britânicas, o rei Lear enlouquece depois de ser traído por duas de suas três filhas, as quais havia relegado o seu reino.

⁶⁶ História de ficção da Grã-Bretanha relatada em versos pelo clérigo Layamon por volta de 1200. *Brut* ou *The Chronicle of Britain* é uma versão mais longa do *Brut* de Robert Wace, poeta medieval normando do século XII, e este, por sua vez é uma versão latina do de Geoffrey de Monmouth, *Historia Regum Britanniae* — um relato pseudo-histórico (por conter passagens ficcionais) e escrito por volta de 1136 — relatando a vida dos reis bretões ao longo de dois mil anos. O de Layamon inclui uma seção ampliada sobre a vida e as façanhas do lendário Rei Arthur. Daí, supostamente, a menção de Tolkien, que era profundo conhecedor de escritos arthurianos.

essenciais de uma dada língua num momento vivo são importantes de capturar e muito mais difíceis de explicitar do que sua história linear” (Tolkien, 2020, p. 32). Passa a ser então, muito mais difícil a considerar, no caso das estórias de fadas, o que elas são, o que se tornaram para nós e quais os valores, ao longo do tempo, se produziram nelas.

Montando uma interessante imagem, o autor recorre à uma citação de *Popular Tales From the Norse* do tradutor britânico de textos de mitologia e folclore escandinavos, George Webbe Dasent, que é central no pensamento tolkieniano sobre estórias de fadas: “Nas palavras de Dasent eu diria: ‘Temos de ficar satisfeitos com a sopa que é colocada diante de nós, e não desejar ver os ossos do boi com os quais ela foi preparada’” (Tolkien, 2020, p. 32). Mas o que Tolkien interpreta como “sopa” e “ossos”, afinal? “Com ‘a sopa’ quero dizer a estória como é servida por seu autor ou contador, e com ‘os ossos’, suas fontes ou material — mesmo quando (por rara sorte) esses podem ser descobertos com certeza. Mas não proíbo, é claro, a crítica da sopa enquanto sopa” (Tolkien, 2020, p. 32-33).

Essa questão é importante, pois coloca a visão de Tolkien numa forma um pouco estranha a nós, a respeito dos contos de fadas. No que diz respeito à textos literários, de um modo geral, é comum que se parta da origem do texto, sua concepção, quem é seu autor, o tempo em que foi produzido e como foi a sua recepção, além é claro, dos interesses e intenções do autor para a construção da narrativa, e os pontos com as quais se aproximam e se afastam com a realidade. Na imagem resgatada pelo autor através de Dasent, ele se volta à um modo analítico cuja contemplação do texto, ou seja, se “deliciar a sopa” servida, é mais importante do que o desejo em querer saber quais os ingredientes que a deixou, digamos, “saborosa”.

Por isso, Tolkien se julga ignorante ao lidar com uma busca sobre “origens das estórias de fadas”, e das três perguntas que faz no início do ensaio (o que são, quais as suas origens e para que servem as estórias de fadas?), a referente às origens é a que considera menos importante para seus propósitos, e assim, ele fará apenas observações sobre o tema. Ao que parece, a chamada “inspiração” dos autores soa um tanto “irrelevante” para o Tolkien acadêmico e literato. Ele considera que ela existe, mas não são criteriosamente a sua maior preocupação.

Torna-se evidente que as estórias de fadas, tanto no sentido amplo, quanto no restrito, são muito antigas. E quando Dasent fala em “sopa” ele se refere justamente a isso: à essa miscelânea de coisas semelhantes entre si, nas estórias e encontradas em

registros primitivos, e que o autor destaca: surgem “(...) universalmente, onde quer que haja língua” (Tolkien, 2020, p. 33).⁶⁷

Diante de um problema que o arqueólogo ou o filólogo comparativo encontraria, ele se coloca a destrinchar os três pontos que estão voltados para essa (suposta) “origem”. O primeiro deles é a *herança* dessas estórias, dada pelo tempo, como um antepassado comum para elas. O segundo, é a *difusão*, e nesse sentido, dada pelo espaço, podendo ser de várias épocas, de um ou mais centros. E por fim, o terceiro ponto é a *invenção*, isto é, centrada no contador de estórias.

A maioria dos debates ancoram o argumento em uma tentativa de simplificação em excesso, e esse não parece ser um caso diferente. As estórias de fadas são mais complexas que a história humana e tão complexa quanto a história da linguagem humana. Nesse sentido e novamente, Chesterton é uma referência indireta, pois ele acreditava piamente que os contos de fadas eram muito mais verdadeiros que a política, até mesmo quando alcançou a idade adulta. Além disso, ele se mostrou, como já refletimos anteriormente, ávido defensor da tradição. Assim, essas três coisas apontadas por Tolkien — invenção independente, herança e difusão — tiveram seu papel na construção das ramificações e emaranhados da teia da Estória. Nesse sentido, atualmente “[...] está além de toda habilidade que não seja a dos elfos destrinchá-la” (Tolkien, 2020, p. 33).

Em nota, o professor Tolkien diz que é muito mais fácil desembaraçar um único fio dessa teia — um incidente, um motivo — do que fazer um rastreamento e definir a estória por muitos fios, com uma imagem. A imagem pode ser maior e composta pelos fios, mas não é explicada por eles. De algum modo, nos parece certo dizer que, pela razão, é impossível explicar uma história em sua totalidade, afinal, ele argumenta que, nesse rastrear de uma imagem definida, reside a fragilidade do método científico. Ou seja, numa análise se descobre muito sobre o que ocorre nas estórias, mas pouco ou nada sobre seu efeito numa determinada narrativa (Tolkien, 2020, p. 33). Esse pensamento parece muito relacionado à Aristóteles sobre a finalidade poética (e também é possível fazer uma ponte com o filósofo moderno, Immanuel Kant, em relação ao seu “imperativo categórico”, além é claro, do juízo estético)⁶⁸.

Explicando cada um dos 3 pontos que Tolkien subdivide a questão da origem temos: a) a *invenção*, considerada a mais importante e também a mais misteriosa; b) a

⁶⁷ Para quem conhece minimamente a obra literária do autor, sabe que o “catalizador” para a formulação de suas estórias se deram com a criação prévias de línguas (e, em segundo caso, de mapas).

⁶⁸ Iremos nos deter sobre isso no capítulo seguinte.

difusão, como um empréstimo do espaço, seja de um artefato ou de uma narrativa, só remete ao problema da origem deslocada para outro lugar, isto é, no centro dela, há um lugar onde antes era ocupado por um inventor; e, por fim, c) a *herança*, que é empréstimo do tempo, o que traz o inventor ancestral à tona.

Tendo Tolkien destacado que a *invenção* é a mais importante e a mais misteriosa, entendemos o porquê, logo em seguida: é a partir dela que ele formula a questão da autoria e insere, pela primeira vez, o termo “subcriador” ao abordar a capacidade imaginativa do ser humano dada pela linguagem, especialmente pelo uso do adjetivo. A mente encarnada, a língua e a estória são contemporâneas em nosso mundo, e continua:

A mente humana, agraciada com os poderes da generalização e da abstração, vê não apenas *grama-verde*, discriminando-a de outras coisas (e achando-a bela de contemplar), mas vê que é *verde* assim como é *grama*. Mas quão poderosa, quão estimulante para a própria faculdade que a produziu, foi a invenção do adjetivo: nenhum feitiço ou encantamento em Feéria é mais potente (Tolkien, 2020, p. 34).

Esse ponto já foi discutido no capítulo anterior, tendo como base Chesterton, e aqui, a noção é ampliada — seria essa a potencialidade da mente humana: conseguir, através do adjetivo, contemplar a beleza das coisas criadas e atribuir novos sentidos a ela, com a imaginação. Se era possível a primeira ação, a segunda também passa a ser:

A mente que pensou em leve, pesado, cinza, amarelo, parado, veloz também concebeu a magia que tornaria as coisas pesadas leves e capazes de voar, transformaria chumbo em ouro amarelo, e a pedra parada, em água veloz. Se podia fazer uma coisa, podia fazer outra: inevitavelmente fez ambas (Tolkien, 2020, p. 34-35).

Nesse sentido, o que se faz presente é a ação da subcriação, através da mente e essa questão se mostra altamente categórica em *On Fairy-Stories*, pois é através da Linguagem que todo o seu pensamento se formula. Tolkien critica a perda de espaço da Filologia, partindo de uma crítica à visão de Max Müller⁶⁹, que pensava que a mitologia era uma “doença da língua”. Entusiasmado com línguas (não à toa, criou várias delas), Tolkien não poderia discordar mais do filólogo. A mitologia não era uma doença embora pudesse adoecer como todas as coisas humanas também podem. Acreditava talvez que fosse mais verdadeiro dizer que as línguas europeias modernas é que eram a doença da

⁶⁹ Friedrich Max Müller (1823-1900) foi um filólogo e orientalista alemão, professor de Oxford como Tolkien e estudioso de diversos temas, entre eles, das línguas e religiões da Índia.

mitologia, no entanto, não se podia desprezar a Linguagem: “A mente encarnada, a língua e a estória são, no nosso mundo, coevas” (Tolkien, 2020, p. 34).

Assim, quando podemos abstrair o verde da grama, o azul do céu e o vermelho do sangue, já temos o poder de um encantador em um determinado plano, e também o desejo de manejar esse poder no mundo externo que vem à nossa mente. O que a mente produz, se concretiza em linguagem:

Podemos pôr um verde mortal no rosto de um homem e produzir o horror; podemos fazer a rara e terrível lua azul brilhar; ou podemos fazer com que bosques vicejem com folhas prateadas ou que carneiros usem velos de ouro, e colocar fogo quente na barriga da serpente fria. **Mas em tal “fantasia”, como é chamada, nova forma é criada; Feéria começa; o Homem torna-se um subcriador** (Tolkien, 2020, p. 35, grifos nossos).

Destaca-se que Tolkien entende a Fantasia como algo concomitante ao surgimento da linguagem humana. É como se a humanidade tivesse aprendido a falar para contar estórias, e a partir delas, construir a mais potente manifestação de arte através da imaginação. Mais que isso, Tolkien considera as “estórias de fadas” uma forma de literatura como qualquer outra, não como um gênero ou modo inferior. Elas possuem valor como arte à medida que são bem feitas. Além disso, oferecem ao leitor quatro coisas: Fantasia, Recuperação, Escape e Consolação (que discutiremos aqui, detalhadamente cada uma delas, como parte final deste capítulo).

Ao propor a teoria da “subcriação”, Tolkien formula uma densa tese. Esse homem subcriador possui um poder essencial do Belo Reino: o de tornar as visões da “fantasia” imediatamente efetivas através da vontade. Entretanto, e apesar disso, ele faz um alerta: nem todas essas imagens produzidas pela mente são belas ou saudáveis, citando a fantasia do Homem Decaído. “E ele manchou os elfos que tem esse poder (em verdade ou fábula) com sua própria mancha” (Tolkien, 2020, p.35).

Ressaltando que o aspecto da subcriação é muito pouco considerado sobre a mitologia — e negando o comum, ou seja, a representação ou a interpretação característica das belezas e dos terrores do mundo — considera perguntar: Será porque é mais visto em Feéria do que no Olimpo? Por que se imagina que pertence à “mitologia inferior” e não, “superior”? Há um grande debate sobre as relações entre o conto popular e o mito, mas mesmo que não houvesse debate, a questão exige atenção em qualquer consideração a respeito das origens, mesmo que seja breve (Tolkien, 2020, p.35).

A opinião dominante em certa época dava conta de que todos esses temas derivam de “mitos da natureza”. Citando como exemplo, os deuses do Olimpo como personificações do sol, da aurora, da noite e etc., e todas as histórias contadas sobre eles, originalmente mitos — que Tolkien diz que “alegorias teria sido uma palavra melhor” (Tolkien, 2020, p. 35) — ou seja, características associadas às grandes mudanças e aos processos da natureza, é um ponto importante e discutido à essa altura do ensaio. Tolkien constrói uma perspectiva filosófica sobre eles e que muito tem a ver com a ideia do adjetivo.

Épico, lenda heroica, saga, são termos usados para narrativas que se localizaram em espaços reais e tiveram também aspectos humanizados, isto é, foram atribuídas aos heróis ancestrais mais poderosos que homens e, no entanto, já homens. Ao reduzirem, essas lendas, elas se transformaram em contos folclóricos, ou estórias de fadas, ou contos infantis. Isso parece ser a verdade, segundo Tolkien, virada ao contrário. Ora, quanto mais próximo o “mito da natureza” ou a alegoria dos processos da natureza está de seu suposto arquétipo, diz, (a) menos interessante é o mito e (b) menos se torna capaz de proporcionar qualquer esclarecimento sobre o mundo (Tolkien, 2020, p. 36). Trata-se então de uma opinião firme e um tanto estranha a nós: quanto mais alegórica é a intenção da narrativa, menos “verdadeira” é para o autor inglês.

Presumindo, com base nessa teoria, de que não exista nada que corresponda aos “deuses” da mitologia, somente “fenômenos naturais”, eles só podem ser considerados com significado e glória pessoal através de um dom: o dom de um homem, afinal, a personalidade só pode derivar de uma pessoa. Mais que isso: os deuses podem derivar a sua cor e a sua beleza dos esplendores da natureza, mas foi o Homem quem os obteve para eles. Foi o Homem quem abstraiu dos fenômenos naturais as características atribuídas aos deuses. Nesse sentido, esses seres divinos possuem personalidade graças ao adjetivo que os homens puderam “inserir” na construção imagética deles — “(...) a sombra ou o brilho de divindade que está sobre tais deuses, eles a recebem por meio dele do mundo invisível, o Sobrenatural” (Tolkien, 2020, p. 36). Portanto, não há distinção entre mitos superiores ou inferiores. Os deuses “vivem” (se é que vivem), compartilhando o mesmo tipo de vida que reis e camponeses do mundo mortal.

É inegável notar isso. Basta qualquer exemplo de alguma estória ou lenda antiga para perceber que esse tipo de manifestação acontece com frequência em muitas mitologias. Os deuses tem poderes mágicos, são o deus do sol, ou deusa da lua, enquanto agem, como homens reais: são invejosos, trapaceiros ou ardilosos, amam e desejam ser

amados como um mortal qualquer. Sinteticamente, é a premissa da aplicabilidade que ele tanto indica para as interpretações destas estórias.

Em *Sobre Estórias de Fadas*, Tolkien analisa o tema do “mito da natureza” com um exemplo da mitologia nórdica: Thórr, significa, em nórdico, “Trovão”. É possível também interpretar o seu martelo Miöllnir como Raio. Thórr possui características marcantes, que não são facilmente relacionáveis ao fenômeno natural do trovão, mas a partir do momento em que se forma a imagem na mente, elas começam a se ligar: barba ruiva, voz possante, temperamento violento, força precipitada e destrutiva.

Fica difícil precisar o que veio primeiro: Foram as alegorias naturais sobre um trovão nas montanhas, partindo rochas e árvores ou as estórias sobre um fazendeiro de barba ruiva, que se irrita fácil, muito forte, parecido com homens fazendeiros do norte, os *bændr*, que cultuavam Thórr especialmente? Para tais perguntas ele considera duas coisas: primeiro, que Thórr fora reduzido para chegar à imagem de um homem, e segundo que o deus nórdico foi ampliado a partir dessa imagem de fazendeiro.

O autor duvida que somente uma dessas duas proposições esteja correta. Não, pelo menos, de forma isolada, nem se insistirmos que uma deve preceder a outra, sistematicamente. É mais razoável admitir que o fazendeiro apareceu exatamente no mesmo momento em que trovão adquiriu voz e rosto do que que houve som de trovão nas colinas rochosas toda vez que um contador de estórias ouvia um fazendeiro furioso (Tolkien, 2020, p. 37). Podemos admitir que, no nosso entendimento, parece mais propício dizer o contrário.

O que Tolkien quer dizer com isso, afinal de contas? É que Thórr precisa ser reconhecido como membro da mais alta aristocracia mitológica. A estória contada sobre ele, na *Edda Antiga*, é certamente uma estória de fadas, e é antiga (em termos de poemas nórdicos), mas não muito (está datada entre o ano 900 d. C. ou um pouco antes). Mesmo assim, não há motivos para supor que o *Thrymskvitha*⁷⁰ não seja “primitivo”, ao menos, em sua qualidade, ou seja, por pertencer ao tipo de contos folclóricos e não considerados dignos. Justifica-se bem, pois Tolkien diz que se recuássemos no tempo, descobriríamos que detalhes mudaram a estória, ou ela deu lugar a outras. Todavia, uma coisa é certa: sempre haveria conto de fadas enquanto houvesse Thórr, ao passo que, quando o conto de fadas acabasse, restaria apenas o trovão que nenhum ouvido humano havia escutado (Tolkien, 2020, p. 37).

⁷⁰ Trecho nas Eddas em prosa ou em versos que conta a vida de Thórr.

Diante disto, lembraremos brevemente o que Chesterton aponta em seu capítulo de *Ortodoxia, Ética no País das Fadas*. Chesterton considera que muitas coisas imaginárias nos contos servem para lembrar outras, concretas. Um dos vários exemplos citados por ele é ler um conto que diz que as maçãs eram douradas. Ele serviria para refrescar a memória daquilo que fora, nem que seja por um instante, esquecido: o momento em que descobrimos que as maçãs são verdes (Chesterton, 2018, p. 67).

É de comum acordo que se coloque, nas mitologias, um teor mais elevado, pois estão relacionadas às divindades, ao direito ao poder (que é diferente de sua posse), à devida adoração; à “religião” (Tolkien, 2020, p. 37). Retomando Andrew Lang, que disse: “[...] mitologia e religião (no sentido estrito dessa palavra) são duas coisas distintas que se tornaram inextricavelmente emaranhadas, embora a mitologia seja, em si mesma, quase desprovida de significância religiosa” (Tolkien, 2020, p. 37-38). Nesse sentido, de não ter significado religioso, Lang refere-se a não possuir dogmas.

Ainda que Chesterton tenha tomado um teor teológico, especificamente católico, para fazer o texto sobre ética nos contos de fadas, não necessariamente acreditamos que requer uma lente cristã para ler e se sentir atraído pelos escritos de Tolkien (embora exista esse debate e ele é significativo para muitos de seus leitores). No entanto, esse ponto supracitado, através da citação de Lang, é um notável resumo para quem confunde mitologia com religião, e a erudição de Tolkien mostra que, de fato, ele sabia distinguir ambas e reconhecer os bons comentários sobre o tema, tanto que, em nota, ele explana que isso é demonstrado através do estudo mais cuidadoso e compreensivo dos povos ditos “primitivos” — ou seja, aqueles que vivem num paganismo herdado e não são, como se diz, “civilizados”. Essa seria a tradição da qual Chesterton diz ser profundamente democrática.

Uma busca rápida encontrará apenas os seus contos mais primitivos; uma análise detalhada encontrará os seus mitos cosmológicos; apenas a paciência e o conhecimento interior descobrem a sua filosofia e religião, daquilo que é verdadeiramente venerável: que os “deuses” não são necessariamente uma “incorporação” de algo ou o são apenas em medida variável (normalmente decidida pelo Homem) (Tolkien, 2020, p. 38). Em suma, é a partir da criação divina que é possível “subcriar”, e dessa forma, contemplar esse mundo primário, através do secundário, sempre com olhos gratos pela dádiva da vida.

Seguindo com a sua abordagem sobre as origens, Tolkien apresenta as três faces das histórias de fadas: a Mística — voltada ao sobrenatural; a Mágica — voltada à

Natureza; e o Espelho de Escárnio e Pena — voltada ao Homem. As estórias de fadas contêm todas as três, e o grau das quais aparecem é variável, pois dependem do contador, mas está especificamente ligada à Mágica, por ser voltada à Natureza. A Mágica — a estória de fadas — pode ser usada como “*Mirour de l’Omme*”⁷¹, bem como ser transformada em veículo de Mistério. Foi isso que, segundo Tolkien, tentou fazer George MacDonald quando tentou criar narrativas de poder e beleza, mesmo quando obteve êxito (o caso de *A Chave Dourada*, que chamou de “conto de fadas”) ou quando fracassou parcialmente (em *Lilith*, e que Macdonald⁷² chamou de “romance”).

É neste ponto em que discute sobre a Mágica que ele retoma a imagem da “sopa” suscitada pelo Dasent, para traçar alguns levantamentos com contos conhecidos, sendo que o “Caldeirão das Estórias sempre esteve fervendo” (Tolkien, 2020, p. 38) com ingredientes sendo acrescentados ao longo do tempo. Para explicar essa passagem, o autor toma exemplos: o fato de uma narrativa conhecida como *A Garota-ganso*⁷³, dos irmãos Grimm contada no século XVI ter como foco Berta Pés-grandes, mãe de Carlos Magno, não prova nem que (a) a estória do século XIII estava vindo do Olimpo ou Asgard por meio de um antigo rei, já lendário e a caminho de se tornar um conto de fadas doméstico, nem que (b) ela estava em ascensão. Concluindo com clareza: “A estória se mostra amplamente distribuída, não ligada à mãe de Carlos Magno ou a qualquer outra personagem histórica” (Tolkien, 2020, p. 39).

⁷¹ Essa expressão francesa medieval que significa “Espelho do Homem”, foi usada pelo poeta John Gower, anteriormente citado no ensaio quando Tolkien explica os verbetes “*fairy*” e “*fairy tales*” (ver nota 6). “*Espelho do Homem*” é um longo poema anglo-normando, concluído possivelmente antes de 1380 por Gower. O tema principal é a salvação do Homem: na primeira parte, a união do Diabo e do Pecado produz 7 filhas (Orgulho, Inveja, Ira, Preguiça, Avareza, Glotonaria e Luxúria). A Razão e Consciência não conseguem salvar a humanidade de suas filhas e netas. Na segunda parte do poema, Deus envia as 7 virtudes (Caridade, Temperança, Diligência, Paciência, Castidade, Benevolência e Humildade) para contrapor às filhas do Diabo. A terceira e última parte (a conclusão foi perdida) é um exame sobre a corrupção dos três pilares da sociedade: a Igreja, o Estado e os Trabalhadores. Todos estão “condenados” e o arrependimento desses requer a intercessão da Virgem Maria.

⁷² Outras obras de fantasia do autor: *Phantastes* (1858), publicado em português em 2021 pela editora Thomas Nelson Brasil e com introdução do C. S. Lewis, *The Princess and The Goblin* (1872), também com publicação no Brasil em 2021, pela Editora Wish com o título de *A Princesa e o Goblin, At the Back of the North Wind* (1871) e *Lilith* (1895), com edição brasileira *Lilith: um romance*, lançada em 2021 pela Thomas Nelson Brasil. E os contos de fadas: *The Light Princess* (1864) e *The Golden Key* (1867), *A Chave Dourada* com várias edições brasileiras lançadas todas em 2021. Macdonald cresceu em uma atmosfera religiosa calvinista, mas nunca se sentiu à vontade com certos aspectos da religião, como por exemplo, a doutrina da predestinação. *Lilith*, expressa justamente o seu desagrado pela ideia do amor seletivo de Deus, reservado a alguns e negado a outros.

⁷³ Na versão traduzida para o português n’*O Fabuloso Livro Azul* (2016) está como *A Guardadora de Gansos* (Lang, 2016, p. 329-336). Na história, uma jovem princesa é enviada para se casar com um príncipe, mas a sua acompanhante toma o seu lugar. Não há nenhuma referência à pés grandes.

A grosso modo, parece ser por isso que Tolkien defende tanto a aplicabilidade em detrimento da alegoria como chave interpretativa de seus escritos e que concordamos plenamente. Afinal, saber que as histórias são um caldeirão fervendo que, volta e meia, se acrescenta ingredientes conforme o tempo passa e as mentalidades mudam, justifica muito o ponto de que ainda hoje o autor é constantemente lido, suas histórias adaptadas para outras mídias e a sua narrativa suscite emoções em uma gama diversa de pessoas.

Do mesmo modo em que dissertava sobre a comparação entre duas histórias serem ditas como as mesmas por partilharem motivos ou iguais elementos, não podemos deduzir que esse fato citado não condiz com a verdade em relação à mãe de Carlos Magno, mesmo que essa seja a dedução que mais se faz a respeito, tomada como evidência. Dito de outra forma: se for apresentada como conto de fadas, uma estória assim deixa de ser verdade.

A opinião de que a estória não é verdadeira em referência à Berta, precisa se basear em algo diferente para ser “crível”. Tolkien propõe dois modos de pensar essa questão e de como ocorre a interpretação: o primeiro caso, seria de que o crítico da narrativa não admite ser possível que o que está sendo contado tenha acontecido na “vida real” e ele duvidaria dela mesmo que não fosse encontrada em nenhum outro lugar; e em segundo, uma boa evidência histórica que desse conta de que a vida de Berta foi bem diferente daquela relatada, faria o crítico duvidar totalmente da narrativa (e assim, duvidaria dela mesmo que tais fatos fossem possíveis de acontecerem na “vida real”).

A inferência que Tolkien faz em seguida é bem espirituosa: não se duvidaria que o Arcebispo da Cantuária escorregou em uma casca de banana, só por saber que isso já acontecera à outras pessoas. Duvidariam se nessa mesma estória um anjo ou uma fada tivesse avisado o Arcebispo que ele escorregaria se não usasse polainas numa sexta-feira. O argumento para isso é repetido: a constante premissa daqueles que se ocupam mais com a origem do que com os contos em si, não percebem, mas a casca de banana se tornou útil quando jogada fora. Nesse sentido, ele chama a atenção para o que historiadores comumente fazem, que nada mais é considerar que a casca de banana “vinculou-se ao Arcebispo”, do mesmo modo (e por evidências) que a Garota-ganso se vinculou à Berta (Tolkien, 2020, p. 39-40).

Assim, acredita piamente ser mais verossímil admitir que o Arcebispo se vinculou à casca de banana e a Berta foi transformada em Garota-ganso, ou melhor dizendo, que Berta e o Arcebispo foram incluídos na “panela da sopa”, como ingredientes adicionados ao seu conteúdo. Nessa “sopa”, já haviam muitos elementos, mais antigos e mais potentes, mais belas e cômicas ou terríveis situações do que eles próprios, considerados meros

vultos históricos. Parece que, com isso, Rei Arthur, também histórico, foi posto na panela, e fervido por muito tempo, juntamente com outros vultos e artifícios mais antigos, da mitologia e de Feéria, e mesmo alguns outros “ossos” da história — como a defesa de Alfred⁷⁴ contra os daneses — até que surgiu como Rei de Feéria.

Sobre isso, o autor aponta que algo semelhante acontece também no que chama de corte nórdica “arthuriana” — os *Scyldings* da antiga tradição inglesa — que são retratados principalmente no poema medieval *Beowulf*, em inglês antigo. Segundo ele, o rei Hrothgar e sua família tem marcas de história verdadeira, mais até que do Rei Arthur, e mesmo nos relatos (nos ingleses, pelo menos e nos mais antigos), há a associação com vultos e eventos das estórias de fadas que já estiveram no “caldeirão”.

Tolkien se volta ao exemplo de *Beowulf*, não para debater como foi a transformação do menino-urso no cavaleiro protagonista Beowulf, ou para explicar o motivo de intrusão de Grendel no salão real de Hrothgar (Tolkien, 2020, p. 41). Ele deseja apontar mais do que as tradições contemplam:

(...) um exemplo singularmente sugestivo da relação do “elemento de conto de fadas” com **deuses e reis e homens anônimos, ilustrando** (acredito eu) **a visão de que esse elemento não se eleva ou cai, mas está lá, no Caldeirão das Estórias**, esperando pelas grandes figuras do **Mito e da História** e pelos ainda **anônimos** Ele ou Ela, **esperando o momento em que eles são lançados no caldo borbulhante, um por um ou todos juntos, sem consideração de classe ou precedência** (Tolkien, 2020, p. 41, grifos nossos).

Assim, não se trata de dizer que essas narrativas antigas são mitos ou se reduziram a contos infantis. O autor explica: o inimigo de Hrothgar, rei da Dinamarca, por exemplo, é Froda, rei dos Heathobards. Seus respectivos filhos, Freawaru e Ingeld, se apaixonam, Freawaru significa “*Proteção do Senhor Frey*” e em segundo plano, Ingeld é tido como vulto do deus Frey — deus da mitologia nórdica da Fertilidade e do Trigo. A inimizade dos dois reis estava ligada ao local sagrado de culto e sua própria crença. Ou seja, uma coisa se vinculou a outra, de forma quase sem intenção. Tolkien mostra outra relação pelo islandês antigo: nos relatos, temos que Frey se apaixonou por Gerdr, a filha do gigante Gymir. O inimigo dos deuses nórdicos são exatamente os gigantes. Isso provaria que a história ou o amor entre Freawaru e Ingeld são “meramente míticos”? O autor acredita

⁷⁴ Ælfred (849-899) foi Rei de Wessex de 871 a 899 e Rei dos Anglo-Saxões de 886 a 889, e ficou conhecido por ter defendido seu reino contra os invasores vikings, guerreiros da Escandinávia, em sua maioria, da Dinamarca.

que não, afinal “a história frequentemente lembra o mito, porque ambos são, em última instância, do mesmo estofado” (Tolkien, 2020, p. 41). Isso também fecha a questão da imprecisão das origens dos contos de fadas.

Para Tolkien, então, Mito e História são da mesma matéria. Se Ingeld e Freawaru não existiram ou não se apaixonaram, então, em última análise, podemos concluir que sua estória provém de um homem e uma mulher anônimos, ou, como Tolkien diz, foi na estória destes que os dois entraram. Postos no “caldeirão da sopa”, com outras coisas antigas e potentes (entre elas, o amor à primeira vista, o amor *eros*), passam um tempo fervendo lentamente. Isso também está relacionado aos deuses: se nenhum jovem não tivesse se apaixonado por uma donzela, e encontrado um impedimento ou uma inimidade que colocasse uma barreira no amor deles, então Frey jamais teria visto Gerdr, filha do Gigante, do trono de Odin, e se encantado por ela.

Essa imagem é realmente substancial na forma como o autor compreende esse tipo de literatura e a fantasia de um modo amplo. E não se pode esquecer da ponte que ele faz com o autor — o cozinheiro e, portanto, o subcriador — quando se menciona a panela ou o caldeirão de estórias. O “cozinheiro” metaforicamente não mergulha a concha de forma despropositada nessa “sopa”; sua seleção é detida, afinal, deuses são deuses e é importante a estória que se conta sobre eles. Por isso, se torna mais provável contar uma estória de amor de um príncipe histórico e mais ainda que o relato aconteça numa família histórica tradicional. Tolkien recorre à filologia mais uma vez, avaliando que não é de se espantar que a palavra “*spell*” (“feitiço” em inglês, e também infinitivo do verbo “soletrar”) signifique, ao mesmo tempo: (a) estória contada; e (b) uma fórmula de poder sobre homens existentes (Tolkien, 2020, p. 42).

Depois de dizer o que a pesquisa é capaz de construir — a partir da coleta e da comparação das narrativas de muitos lugares — e também de explicar os elementos que são normalmente encontrados nas estórias de fadas — como madrastas, ursos e touros encantados, bruxas canibais, tabus sobre nomes e etc. — como indícios de antigos costumes praticados na vida cotidiana de outrora, de crenças (classificadas assim antes, e não como “fantasias”), Tolkien se volta para uma questão importante: discutir os efeitos produzidos atualmente pelas coisas mais antigas dessas estórias, tais como elas são.

Bem, elas são antigas hoje, mas a antiguidade tem um apelo próprio. Reforçando a análise, e citando o conto coletado pelos irmãos Grimm no século XIX, *O Junípero* — ou no original, *Von dem Machandelboom* publicado em 1812 — Tolkien se volta para os temas do conto (abuso infantil, assassinato, canibalismo e simbolismo bíblico) e diz que

o sabor dessa história não reside no horror ou na beleza dela, mas sim na “distância e um grande abismo de tempo, não mensurável nem mesmo por *twe tusend jehr*⁷⁵” (Tolkien, 2020, p. 43).

Essa estória é do tipo ou classificação Aarne-Thompson⁷⁶ e é um dos contos de fadas mais sombrios e maduros publicada pelos Grimm. Em resumo, essa é uma história de um casal rico e poderoso que deseja ter um filho. Abaixo de uma árvore (um junípero), a esposa descasca uma maçã e corta o dedo. Ao ver as gotas de sangue caídas na neve, ela deseja uma criança branca como a neve e vermelha como o sangue. Meses depois ela fica doente e pede para ser enterrada sob o junípero. Ela dá à luz à um menino com as características que desejou e morre de felicidade.

Em seguida, o esposo se casa novamente com uma mulher que já tem uma filha. A nova esposa cobiça as riquezas do homem a favor de sua filha e despreza o enteado. Um dia, ele pede uma maçã que a madrasta colocou num baú, pois está com fome. Ela decide oferecer depois de negar. Quando ele se inclina no baú para pegar a fruta, a madrasta fecha a tampa, decapitando o garoto. A filha fica assustada e triste depois de ver que mãe desmembra o enteado para fazer uma sopa dele. Quando o marido chega, ela serve a sopa do garoto, e ele não desconfia de nada. Os ossos que sobram são coletados às escondidas pela filha que os enterra sob o junípero.

O garoto, então, se transforma num lindo pássaro e visita a cidade cativando, com seu canto, um ourives, um sapateiro e um moleiro. Eles dão presentes ao pássaro encantado: uma corrente de ouro, sapatos vermelhos e uma pedra de moinho para que ele cante novamente as amarguras que viveu. Com isso feito, ele volta para casa e dá a corrente de ouro ao pai e os sapatos à meia-irmã. Nesse meio tempo, a nova esposa de seu pai revela seu ódio pelo enteado e sai em busca de alívio. O pássaro deixa cair a pedra

⁷⁵ “*Twe tusend jehr*” é “dois mil anos” no dialeto alemão do século em que o conto foi coletado, isto é, no século XIX, por Jacob e Wilhelm Grimm.

⁷⁶ No prefácio da edição brasileira do *The Blue Fairy Book — O Fabuloso Livro Azul* (2016) — escrito pela Maria Xavier de Brito, temos uma citação sobre esse sistema usado por folcloristas na comparação desses contos e lendas: Antii Aarne (1867-1925) desmembrou e dissecou de maneira bem científica esses contos folclóricos, além de ter desenvolvido e aperfeiçoado um método histórico-geográfico de folclore comparado criado pelo seu professor, Julius Krohn (1835-1888). Aarne “identificou 2300 tipos, o que permitia que os estudiosos de folclore e das tradições populares identificassem os temas e rotulassem categorias e subcategorias de todas as narrativas e suas variações. Depois, já no século XX, outro folclorista norte-americano, Stith Thompson (1885-1976), revisou e ampliou o sistema de Aarne, e até hoje os folcloristas do mundo inteiro utilizam o sistema chamado Aarne-Thompson (também conhecido como AT) para classificação e histórias folclóricas. A atualização mais recente no método de classificação foi feita pelo alemão Hans-Jörg Uther (1944-) em 2004, e o sistema classificatório agora é conhecido como Aarne-Thompson-Uther ou ATU” (Brito, 2016, p. 24-25).

de moinho em sua cabeça, matando-a. Assim, o garoto volta a vida e se reúne à família (Grimm, 2019, p. 185-193).

Os motivos do conto são diversos. O canibalismo remete à *Hansel and Gretel*, o conhecido por nós como *João e Maria*. Para encobrir a morte do enteado, a madrasta literalmente o corta em pedaços e cozinha um ensopado com ele. O pai, invariavelmente se alimenta dos restos do filho, e acha saboroso. O paralelo da comida e da morte está mais preciso nesse momento, mas presente desde do começo do conto, quando a mãe do menino corta o dedo descascando uma maçã e desejando engravidar. Assim que ela o concebe, ela morre, quase como se tivesse feito um sacrifício pela criança.

A maçã⁷⁷ também abre espaço para pensarmos numa personificação do Diabo. Na iconografia cristã, é o diabo em forma de serpente que oferece o fruto proibido à Eva no Jardim do Éden, o que causa o banimento dos Primeiros Homens e a sua Queda. Figurativamente, essa é a fruta que levará a madrasta a cometer o assassinato do enteado, oferecendo a maçã escondida no baú. A decapitação é a recompensa trágica do garoto.

Por fim, a pedra do moinho coloca morte e alimento em ligação novamente: a pedra de moinho é usada para moer e triturar grãos, como milho e trigo. Na estória, o pássaro encantado com a alma do enteado a recebe de um moleiro na cidade, junto com dois outros presentes que dá à meia-irmã e ao pai. A madrasta, ouvindo o canto do pássaro fica furiosa e, assim que cruza a porta de casa, o pássaro deixa cair a pedra de moinho em sua cabeça, matando-a, eliminando a sua vilania.

A referência religiosa não para somente na personificação do diabo. A reza dos pais por um filho e o sangue e o corpo do menino sendo cozido e comido, lembra a Eucaristia: o ato de comer e beber o corpo e o sangue de Cristo se torna um tanto evidente. Além disso, a ressurreição do garoto salta aos olhos e desempenha papel fundamental na estória. Primeiro, ele é enterrado pela meia-irmã junto à mãe e por sua proteção e influência sobrenatural, reencarna como pássaro. Depois, reencarna fisicamente, como final feliz (ou “eucatastrófico”, como veremos mais ao fim do capítulo).

Outro tema que surge é a tutela. Nos contos transcritos pelos Grimm e outros folcloristas, isso é bem comum: por exemplo, em *Branca de Neve* (das quais, o início, se assemelha muito ao *Junípero*, com o gênero da criança e conclusão diferentes) há sempre

⁷⁷ Outro tema/exemplo recorrente nos escritos de Chesterton, ainda que usados para refletir outras passagens, não só a mais clássica do Jardim do Éden, mas também ao citar a lei da gravidade de Issac Newton.

algo que zela pelo protagonista. No caso dessas duas narrativas em questão, a mãe é a representação de um espírito guardião.

Os presentes são também constantes em contos de fadas e sempre são cruciais para que a virada do final feliz aconteça. Em *O Junípero*, o pássaro recebe uma corrente de ouro — podendo simbolizar poder —; um par de sapatos — como alusão à liberdade —; e a pedra de moinho, cuja ideia é de morte rápida à madrasta que o decapitou, morrendo também com um peso sobre a cabeça.

O abuso infantil, predominante em contos como *Cinderela* e *Rapunzel*, onde madrastas agem de forma impiedosa com as protagonistas é mais um dos diversos motivos que também aparece em *The Juniper Tree*, sempre levanto ao tom da proibição da liberdade e a humilhação por inveja ou corrupção por poder.

A beleza e o horror do conto em seu princípio ao mesmo tempo extraordinário e trágico — do cozido canibal ao alegre e vingativo espírito do pássaro que emerge da árvore — estão com Tolkien desde sua infância. No entanto, é importante destacar o que ele diz a esse respeito: não foram o horror ou a beleza do conto que permaneceu em sua lembrança, mas sim a distância, o grande abismo do tempo, impossível de mensurar. Sem o cozido e os ossos (as quais as crianças são frequentemente poupadas⁷⁸) essa visão teria se perdido. Tolkien não se vê prejudicado pelo horror dessas histórias, não importando de que obscuras crenças ou costumes do passado possam ter vindo.

Esse tipo de narrativa tem um efeito mítico ou total não analisável. Um efeito bem independente das descobertas do folclore comparado. Elas abrem porta para o que ele chama de “outro tempo” (Tolkien, 2020, p. 43), em que a ordenação do pensamento e da cultura operavam de uma outra forma, com mais ou menos reminiscências em relação à nossa época.

Se nos detivermos em *notar* que tais elementos antigos foram preservados, mas *refletir* como foram preservados, devemos concluir que isso aconteceu por causa deste efeito literário: o feito mítico. Não fomos nós — nem os irmãos Grimm — que os sentimos primeiro, acerta Tolkien. As estórias de fadas não são como rochas que só podem ser exploradas por geólogos especialistas (muito menos são compreendidas apenas pelas crianças). Os elementos antigos podem ser extraídos, ou esquecidos e descartados, ou substituídos por outros ingredientes com maior facilidade — por isso, qualquer

⁷⁸ Em nota, Tolkien acha que não deve poupar as crianças das crueldades nos contos, a não ser que evitem contar a estória toda até que elas sejam capazes de digeri-la (Tolkien, 2020, p. 43).

comparação de uma estória com as variantes, aparecem: “As coisas que estão lá devem ter sido retiradas (ou inseridas) com frequência porque os narradores orais, instintiva ou conscientemente, sentiram a sua ‘significância’ literária” (Tolkien, 2020, p. 44).

Sobre essa significância literária, Tolkien dedica uma nota mais longa, nas quais, destacamos alguns pontos que nos pareceu pertinente. O primeiro deles é que é claro que alguns detalhes foram incluídos nas histórias nos dias em que eram práticas reais, porque tinham o valor na criação delas. Ele dá um bom exemplo para isso: se ele escrevesse uma narrativa com um homem sendo enforcado, isso poderia denotar, no futuro — caso a história sobrevivesse (o que por si só seria sinal de que a narrativa possuía um valor permanente, mais do que local ou temporário) — que ela foi escrita em um tempo em que homens realmente (e por lei) eram enforcados. Adverte, ainda, que poderia ser assim, mas sem certeza, pois, nesse caso, o futuro pesquisador iria querer saber precisamente **quando se praticava o enforcamento e quando o autor viveu** (Tolkien, 2020, p. 80-81).

Esses pontos grifados por nós são explicados pelo próprio autor. Tolkien poderia ter pegado o motivo de outros tempos e lugares ou simplesmente poderia ter inventado a prática, mas a inferência da cena do enforcamento se dá por duas vias (a) porque Tolkien, enquanto autor, estava consciente da força dramática, trágica ou macabra desse acontecimento no conto; e (b) porque os que transmitiriam a história, sentiram esse efeito, essa força da cena o suficiente para manter o acontecido. Assim, segundo ele, a “distância no tempo, pura antiguidade e estranheza poderiam, mais tarde, afiar o gume da tragédia ou do horror; mas o gume precisa estar lá para que mesmo o amolador élfico da antiguidade o afie” (Tolkien, 2020, p. 81). Nesse sentido, ele retoma a questão da destreza élfica na composição de uma narrativa com elementos de Feéria que propicia a tomada de forma através da Linguagem.

A pergunta menos importante a ser feita pelos críticos literários, segundo ele, vem com um exemplo mais pontual: a lenda sobre o sacrifício da filha de Agamenon vem de um tempo em que o sacrifício humano era uma prática comum?

Em regra, Tolkien salienta que é concebível que o que se considera como “estória fictícia”, tenha sido antes, diferente pelo menos, na intenção, ou seja, pode ter sido um registro de um fato ou de um ritual. Porém, o uso do termo “registro” significaria, aqui, “uma estória inventada” com fins de explicação de um costume — como algo que se supõe ocorrer com frequência — mas continua sendo, a princípio, uma estória. Ela se assume como tal e sobreviverá (quando a tal prática não será mais atuante no tempo) por

conta dos seus valores como narrativa (Tolkien, 2020, p. 81) e, obviamente, não como registro de um tempo ou uma alegoria de uma época. Não se trata, então, de tomar as estórias somente como manifestações de realidade, mas sim com valores muito mais amplos que não são necessariamente datados, tanto que nem se torna possível mensurar a sua ocorrência. Elas podem ter sido simplesmente inventadas e, mesmo assim, sobrevivem pelo valor que elas contêm.

Em alguns casos, detalhes que hoje são notados como estranhos podem ter sido, no passado, algo tão cotidiano que passaram a compor a história de forma fortuita, como dizer que “um homem tirou o chapéu”. Mesmo assim, detalhes fortuitos não sobreviverão por muito tempo às mudanças cotidianas; não, pelo menos, em um período cuja transmissão oral se deu. Com o advento da escrita (e conseqüentemente, com as mudanças rápidas nos hábitos cotidianos) uma história pode permanecer inalterada, por muito tempo, mesmo que os detalhes incluídos casualmente se tornem esquisitos ou estranhos (Tolkien, 2020, p. 81). Nesse sentido, entendemos que não existe uma “regra pré-estabelecida” para que qualquer história seja esquecida (naturalmente) ou permaneça sendo contada, mesmo que fale de coisas incompreensíveis no nosso tempo.

Tolkien menciona Charles Dickens apontando que boa parte de suas obras tem esse sentido quando ele mesmo começou a pensar sobre as questões desse ensaio (no fim da década de 1930). Uma edição de um livro seu, lido pela primeira vez na ocasião da publicação, contém detalhes que são remotos aos hábitos diários quando *Sobre Estórias de Fadas* fora publicado, por exemplo, em 1947. No entanto, essa é uma questão específica e moderna, da qual folcloristas não podem imaginar as condições. Se lidassem com a transmissão oral (iletrada), deveriam refletir com mais razão, tomando ciência de que estão lidando com itens cujo primeiro objetivo e a razão principal de sua sobrevivência era, ambas, a criação de estórias (Tolkien, 2020, p. 82).

O intuito primeiro de contar uma história, era, como já dissemos, como se a humanidade tivesse aprendido a falar para contá-las. E a conclusão da nota de Tolkien é contundente: *O Rei Sapo*⁷⁹ não se trata de uma crença, nem mesmo disserta sobre uma lei

⁷⁹ Também conhecido como *The Frog Prince*, ou *Iron Henry*, é um conto transmitido por Jacob e Wilhelm Grimm, publicado em 1812. A história fala de uma princesa mimada que faz amizade com um sapo — na condição de pôr fim no feitiço. Na versão original dos Grimm, o sapo é um príncipe, que retorna a forma humana depois que a Princesa o arremessa na parede. Outras versões atribuídas aos irmãos, é o retorno ao humano se dá pela promessa de amor ao pegar uma bolinha dourada da princesa, no fundo de um lago (GRIMM, 2019, p. 54-57). Outras versões (de outras localidades) se dá com o sapo passando a noite no travesseiro da princesa, e em outra, ela beija o sapo-príncipe, como na adaptação do filme da Disney de 2009.

totêmica⁸⁰: é simplesmente uma história estranha com uma moral intrínseca (Tolkien, 2020, p. 82) — algo muito relacionado à Chesterton, quando ele diz que ter por exemplo um nariz é algo tão esquisito quanto ter um nariz francês. O objetivo do conto *Rei Sapo*, segundo Tolkien não é dizer que existem sapos que são reis ou que homens podem ser transformado em anfíbios. O intuito é mostrar, através desse “absurdo”, uma ética do cumprimento de promessas. Essa é a questão cerne de Chesterton: o que ele chama de **Doutrina da Alegria Incondicional**, nada mais é que a colocação de todas as dádivas pelo fio do veto, isto é, a única proibição imposta. Todas as coisas para operarem de forma eficaz, dependem de algo reduzido que contribuiria para a falha.

É disso que se trata o que Tolkien chamou de “significância literária”: a preservação da estória nos dias de hoje, com algumas mudanças ou acréscimos, se dá pelos efeitos, os valores contidos nela quanto narrativa. Mesmo quando há a suspeita de que alguma proibição em um conto de fadas, ela deriva de um tabu praticado durante um tempo na civilização e só foi preservada em virtude do significado mítico da proibição. Em alguns contos, a interdição se dá como profecia. Em *Pedro Coelho*, conto de Beatrix Potter, Pedro foi interdito a entrada no jardim e lá ele perdeu seu casaco quando infringiu a regra e adoeceu. “A Porta Trancada continua sendo uma Tentação eterna” (Tolkien, 2020, p. 44).

Já que toca nesse assunto, Tolkien pergunta quais seriam os valores e as funções (se é que existem) das estórias de fadas. É deste ponto que ele parte para uma nova crítica, desmistificando a questão de que essas estórias são feitas especialmente para o universo infantil. Críticos, ao descreverem esse tipo de narrativa, consideram serem mais apropriadas às crianças, enquanto imaginam servir a adultos apenas como entretenimento. Ele não vê isso como uma verdade e nem acha que há uma relação entre crianças e contos de fadas, muito menos se existe necessidade de fazer comentários sobre adultos que leem esse tipo de literatura sozinho, como contos e não como estudo de curiosidades.

Adultos podem ler e estudar o que quiserem, e entre aqueles que possuem sabedoria o bastante para acreditarem que estórias de fadas não são nocivas, a opinião comum é que existe uma ligação entre a mente das crianças e esse tipo de literatura. Assertivamente, Tolkien é contra esse argumento, considerando um erro frequente, sobretudo aqueles que não tem filhos e consideram crianças um tipo de “raça diferente” e não como membros reais de uma família, ainda que imaturos (Tolkien, 2020, p. 45).

⁸⁰ Relativo a totem, ou seja, qualquer objeto, animal ou planta que seja cultuado como um símbolo ou ancestral de uma coletividade ou até mesmo, de religiões.

Ao contrário, o autor entende que as estórias de fadas foram criadas para todas as pessoas, sendo necessárias especialmente aos adultos. Com a Modernidade, as estórias de fadas foram relegadas ao quarto das crianças, consideradas inferiores à Razão em um mundo cientificista e tecnicista. Essa noção aparece de forma muito sutil em Chesterton e é reformulada em profundidade. Por isso, nada mais era do que um “acidente doméstico” que elas fossem consideradas público-alvo, em virtude do tipo de estórias contadas por mulheres contratadas para cuidar de crianças nas famílias abastadas. O autor chega a mencionar em nota que essa fonte por tradições rústicas e folclóricas das amas, esquecidas pelos “superiores”, parece ter secado, ao menos na Inglaterra, mas lembra que já teve a sua importância. Mesmo assim, nada indica que somente as crianças possam ter contato com esse folclore em vias de desaparecer (Tolkien, 2020, p. 45).

De todo modo, o ato de relegarem às crianças os contos de fadas, não é da escolha delas, isto é, elas enquanto classe (que não são, exceto pela falta de experiência que as torna comum entre si) não gostam mais de estórias de fadas, nem as compreendem melhor do que adultos, nem as apreciam mais do que qualquer outra coisa no mundo. Por serem jovens, normalmente tem apetites aguçados de forma que, em geral, as estórias de fadas são bem digeridas. Mas só algumas delas e alguns adultos têm gosto especial por esse tipo de narrativa e quando têm, não é exclusivo, nem dominante, portanto, a suposta regra acaba caindo sem suporte.

Em nota, Tolkien se explica, dizendo que as crianças usualmente são apresentadas somente a esse tipo de literatura e quando escrevem, precocemente, fracassam se escrevem contos de fadas, pois não é uma forma fácil. Usualmente, se inclinam para fábulas de animais, que já comentamos, é comumente confundida com estórias de fadas. As melhores narrativas de crianças que Tolkien viu eram “realistas” ou humanos antropomórficos, o que permitia, em larga medida de realismo, a representação de eventos e diálogos domésticos cotidianos às crianças. Além disso, acredita piamente que isso se deve a regras impostas por adultos, ainda que ponderasse que crianças costumam criar sagas sobre seus bonecos, e ursos de pelúcia, que serão os protagonistas e falarão como gente (Tolkien, 2020, p. 82).

Tolkien considera que um gosto por contos de fadas na infância não surge sem estímulo externo, todavia é um gosto (se é inato) que não diminui e não deixa de crescer com a idade. Recentemente, aponta ele, os contos de fadas têm sido escritos ou “adaptados” para as crianças. Pode-se fazer isso com música, poesia, romances, e até manuais científicos, mas é um processo perigoso mesmo que seja necessário, só salvo

pelo desastre pelo fato das artes e das ciências não serem relegadas ao berçário. O que ele quer dizer com isso?

É nesse ponto em que, sucintamente, Tolkien fala sobre esse tipo de narrativa que saíram dos grandes salões, onde elas eram contadas oralmente, para ganharem lugar nas salas de aula. Os adultos transmitem amostras e relances do que parecem ser, no entendimento deles, a leitura mais adequada às crianças (e em geral, é um dos argumentos mais equivocados). O autor está querendo chamar atenção para aquelas suavizações que os contos de fadas foram adquirindo com a Modernidade. No entanto, Tolkien ressalta que qualquer coisa deixada ao berçário ou somente em sala de aula, ficaria prejudicada — como qualquer instrumento útil, tal como um microscópio — que nessas circunstâncias de pouco cuidado ou senso de custo, quebraria. O mesmo se aplica às histórias de fadas: isoladas como arte plena e adulta, também estaria arruinada. E, em sua opinião, elas têm sido arruinadas juntamente quando foram banidas para a sala de aula (Tolkien, 2020, p. 46).

O valor das histórias de fadas não pode ser levado em conta especificamente pelo público, pela opinião das crianças. Essas histórias possuem coleções cujo conteúdo é desordenado, muitas vezes fragmentado, com uma diversidade de diferentes datas, objetivos e gostos. Somente às vezes, podemos encontrar nelas algo de “[...] virtude permanente: uma velha obra de arte, não demasiado danificada, que só por estupidez teria sido enfiada num canto” (Tolkien, 2020, p. 46).

Os livros coloridos de Andrew Lang não são para os “quartos de despejo”, segundo Tolkien, e sua coleção é, em larga escala, um subproduto de seu estudo sobre mitologia e folclore, transformados em contos infantis. No entanto, o próprio Lang considerava os seus livros coloridos voltados para o público infantil. Na apresentação do primeiro volume (*The Blue Fairy Book*), ele diz que as histórias são para as crianças e “representam a era juvenil do homem leal a seus primeiros amores e têm seu afiado gume de crença, um apetite recente por ‘maravilhas’” (Tolkien, 2020, p. 47).

“É verdade?”, seria a pergunta que Lang diz que as crianças fazem. Tolkien prontamente contesta, argumentando que a crença e o apetite por maravilhas muitas vezes são dadas como idênticas ou bem próximas, mas elas são, na verdade, muito diferentes. A crença foi usada por Lang no sentido comum da palavra, à princípio: crença de que aquilo existe ou de que possa ocorrer no mundo real (chamado por Tolkien de “*Mundo Primário*”). Se é assim, com despojo de sentimento, Lang indicaria que o autor de contos de fadas se aproveita da falta de experiência das crianças para distinguir fato de ficção, o

que não é o que acontece, de fato. “As crianças são capazes, é claro, de *crença literária*, quando a arte do criador de estória é boa o suficiente para produzi-la” (Tolkien, 2020, p. 47).

É preciso fazer um parêntese sobre o conceito de *Mundo Primário*, mais bem detalhado nessa seção sobre as crianças do ensaio. O Mundo Primário é o mundo em que a gente vive, o mundo das possibilidades, isto é, em que as coisas são possíveis, são críveis, são visíveis, são materiais, enfim, são “reais”. Como exemplo, tomemos a imagem de um homem com as seguintes características físicas: idoso, de barba e cabelos longos e grisalhos. Quando à sua ação, ele está fumando um cachimbo, usando roupas de cor cinza e usa um cajado para se apoiar.

Já o Mundo Secundário, podemos resumir da seguinte forma: é um mundo que criamos na nossa mente, voltado à desejabilidade. Nele, não há espaço para dizer que isso é falso e aquilo verdadeiro. Neste mundo, podemos desejar o que quisermos. Falamos sobre a criação da imagem, através da linguagem, podendo transformar uma coisa, invariavelmente em outra, através do adjetivo. Tomemos, então, como exemplo, alterado do que projetamos em relação ao Mundo Primário, a imagem do homem idoso, que fuma um cachimbo e se apoia em um cajado. A partir dele, conseguimos vislumbrar um dos principais personagens do *Legendarium* tolkieniano, e que possui todas as características listadas anteriormente, e os adjetivos aquiescem o restante para o mundo subcriado — ou seja, o Mundo Secundário: Gandalf é um dos Maiar, espíritos primordiais criados para ajudar os Valar⁸¹ a moldar Arda. Cinco Maiar, na Terceira Era, tornaram-se magos encarnados, com habilidades mágicas, e tomando formas humanas protegeriam a Terra-média. Conhecido, entre vários nomes, como “Gandalf, o Cinzento”, sua forma física é de um homem idoso, de cabelos e barba longas, que se apoia num cajado (ainda que mágico), vestes cinza e que gosta de fumar cachimbo.

O Mundo Primário é, em síntese, o que chamamos de “mundo real”. A partir da percepção desse mundo, um autor — através da imaginação — oferece outras formas e significados às coisas, construindo uma narrativa e se valendo da linguagem. Este, se torna o Mundo Secundário, ou seja, um mundo “subcriado” pelo autor.

⁸¹ Os Valar foram os quatorze Ainur que, após serem moldados pelo pensamento de Eru Ilúvatar, entraram em Arda após sua criação, para dar ordem ao mundo e combater o Ainu (singular) mais forte e também o mais rebelde, Melkor (ver nota 50, a seguir)

É importante fazer uma retomada aqui. Discutimos também, no início desse capítulo, sobre dois teóricos do Fantástico — Louis Vax e Tzvetan Todorov — e, com eles, podemos fechar alguns argumentos sobre o que gira em torno da chamada “crença literária”. A fantasia nas obras de Tolkien acontece de forma fluida, por isso, ele não adentra propriamente no que diz respeito à Literatura Fantástica, seja como gênero ou modo. Ainda que a ambientação do mundo de Arda seja bem semelhante ao nosso, ele possui a magia como algo natural, pertencente à ele.

Façamos o primeiro exercício de aplicação. No nosso mundo, temos árvores. No mundo subcriado por Tolkien, algumas delas tem vida própria e, especificamente no seu romance, *O Senhor dos Anéis*, aparecem personagens árvores, humanizadas, que andam e falam, chamadas de “Ents”. Elas vivem (boa parte delas, pelo menos) na Floresta de Fangorn e os hobbits Merry e Pippin as conhecem depois de fugirem de uma horda de Uruk-hais, uma variedade de Orcs⁸² depois tomados como cativos por estes. A fantasia se desenrola livremente com aspectos que flertam com o que Vax delimita de fantasia e que, no caso, Tolkien pontua perfeitamente quando fala sobre os adjetivos: narrativas desse tipo são uma forma de conceber novas qualidades às coisas, concepção ocasionada, potencializada, ou movida pela imaginação.

O que então, aproximaria ainda mais Tolkien da teoria na ótica de Louis Vax? O aspecto da fidedignidade: um metadiscurso que, na forma de história, torna-se verdadeira. Seria o caso dos contos e lendas que eram contadas de forma oral, por exemplo. Os contos de fadas, segundo o historiador Robert Darnton, são documentos históricos:

Surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram diferentes transformações, em diferentes tradições culturais. Longe de expressarem as imutáveis operações do ser interno do homem, sugerem que as próprias mentalidades mudaram. Podemos avaliar a distância entre nosso universo mental e o dos nossos ancestrais se nos imaginarmos pondo um filho nosso para dormir contando-lhe a primitiva versão camponesa do “Chapeuzinho Vermelho” (Darton, 2017 p. 26).

⁸² Orcs ou orques (conforme a nova tradução para o português) são elfos corrompidos e torturados pelo primeiro Senhor do Escuro — Melkor ou Morgoth — um poderoso Ainu (Ainur são seres poderosos, semelhantes assemelhando aos anjos da tradição judaico-cristã). Antes do despertar dos elfos na Primeira Era, Melkor sequestrou alguns deles e cruelmente os transformou nos primeiros Orcs, os seus servos e soldados de infantaria quando ele próprio buscou dominar a Terra-média.

Com isso, entendemos que, de alguma forma, essas histórias são verdade dentro de uma conjectura específica (no caso de Tolkien, a do valor linguístico). Elas eram possíveis, efetivas no tempo em que eram contadas e ao longo dos anos, foram tendo acréscimos, adaptações e substituições de temas, de acordo com as mudanças de paradigmas, de experiências, de lógicas de pensamento, sem que fosse, necessariamente, dada como uma causa e efeito premeditados. A história cultural é assim: muda sem uma razão de ser (pois é descontínua e foge do controle absoluto e humano, como indica o pensamento foucaultiano) ao mesmo tempo em que possibilita que surjam manifestações, com uma lógica interna que é essencial, no presente.

Adiante, retomamos à Vax: se fica entre a fronteira do “aconteceu ou não” é o campo do fantástico (por isso, Todorov se baseará nele para construir a sua análise sobre o Fantástico, em 1970). Sobre isso, em *Sobre Estórias de Fadas*, Tolkien discute a questão da crença literária nas crianças com o termo “suspensão da descrença”. De onde ele resgata essa discussão?

A expressão foi cunhada por Samuel L. Coleridge como “suspension of disbelief” (exatamente como encontramos no original, em inglês, no ensaio de Tolkien⁸³) e é apresentado por ele no seu trabalho sobre poesia chamado *Biographia Literaria*, publicado em 1817, que é — além de uma biografia — uma reflexão sobre narrativa, onde o autor se coloca e se justifica, expondo visões filosóficas e estéticas sobre poesia e poético. A rigor, a suspensão da descrença seria um esforço extra que o leitor faz em não desacreditar no que lê de um texto de ficção, que tenha algum grau de fantástico. Coleridge cria esse termo com o intuito de defender o conto *Balada do Velho Marinheiro*⁸⁴, publicado em *Baladas Líricas*, em 1798 (e que divide autoria com outro escritor inglês William Wordsworth).

Coleridge pontua que, em um texto de ficção, ocorre a suspensão voluntária da descrença, ou seja, a vontade do leitor de aceitar certas premissas de uma obra, mesmo que sejam fantásticas, fantasiosas, impossíveis de acontecer ou mesmo, completamente

⁸³ TOLKIEN, J. R. R. On Fairy-Stories. In: *The Monsters and The Critics and Olther Essays*. Edited by Christopher Tolkien. Harper Collins Publishers, London UK, 2006, p. 132.

⁸⁴ Tido como o poema que abre o romantismo inglês, conta a história de um marinheiro que, em expedição, mata um albatroz que guiava seu barco em segurança pelas águas. Como uma maldição, vários eventos sobrenaturais acontecem com o marinheiro e sua tripulação, após a morte da ave. *A Balada do Marinheiro* e outros escritos de Coleridge está disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2561399/mod_resource/content/4/A%20BALADA%20DO%20VELHO%20MARINHEIRO.pdf (Acesso: dezembro de 2021)

improváveis. É sobre suspensão voluntária — uma escolha do receptor — referente como um julgamento em troca de entretenimento, que Tolkien ressalta de forma crítica:

As crianças são capazes, é claro, de *crença literária*, quando a arte do criador de estórias é boa a ponto de produzi-la. Esse estado da mente tem sido chamado de “suspensão voluntária da descrença”. Mas isso não me parece ser uma boa descrição do que acontece. O que realmente acontece é que o criador de estórias mostra ser um “**subcriador**” **bem-sucedido. Ele cria um Mundo Secundário que a sua mente pode adentrar. Dentro dele, o que relata é “verdadeiro”, está de acordo com as leis daquele mundo** (Tolkien, 2020, p. 47-48, grifos nossos).

Para Tolkien, quando a obra é boa, ela pode atribuir crença e este é o ponto chave para o sucesso do autor desse tipo de estória, afinal conseguiu produzir uma narrativa — que se passa no *Mundo Secundário* —, em que nossa mente é capaz de adentrar. Se chegarmos ao ponto de continuarmos uma leitura, por exemplo, por mera circunstância, aí sim é que a incredulidade deve ser suspensa. Dito de outra forma, se não admitirmos, enquanto lemos que a “verdade” relatada naquele mundo concorda com as leis dele, a suspensão ocorre para não chegarmos ao ponto do intolerável, do absurdo, do descabido.

Quando surge a incredulidade ou a descrença, o encanto se rompe; a magia, ou melhor a arte, fracassou. Então, estamos outra vez no Mundo Primário, olhando de fora o pequeno Mundo Secundário malsucedido, sem sermos capazes de ter fruição estética, isto é, de contemplarmos a sua beleza. Se formos obrigados a ficar, por benevolência ou circunstância, então a incredulidade precisa ser suspensa (ou abafada), do contrário será inaceitável ouvir e olhar. Todavia, essa suspensão da incredulidade é um substituto da coisa genuína, uma estratégia que usamos quando nos deixamos levar por uma brincadeira ou um “faz de conta”, ou quando tentamos (mais ou menos voluntariamente) descobrir alguma virtude na obra de arte que fracassou para nós (Tolkien, 2020, p. 48).

Mais adiante, Tolkien atribui essa “suspensão” a uma escapada do “faz de conta”, que pode passar a um estado de espírito meio cansado – ou como ele mesmo chama – “tendendo ao ‘adulto’”. Assim, entende-se que este seja o estado dos adultos frente aos contos de fadas, associando a uma ideia de que estes são mantidos pelo sentimento de tempos da infância, achando que assim gostam do conto (ou contos). No entanto, a constatação é bem clara, nesse sentido: se os adultos gostassem mesmo de estórias de fadas, não suspenderiam a credulidade — acreditariam, simplesmente.

Retomando a questão da hesitação — a condição necessária para a literatura fantástica — em Todorov, principalmente, percebemos uma incompatibilidade entre ele

e Tolkien. O “cheguei a quase acreditar” do historiador búlgaro se aproxima da “suspensão da descrença”, no sentido da incerteza causada pela narrativa. Ao escolher por uma resposta ou outra, estará ora no campo do Maravilhoso (quando não há hesitação, somente encantamento) ou no campo do Estranho (quando se hesita até que irrompe uma explicação lógica para o acontecido). Nesse sentido, o fantástico se resume à incredulidade total do estranho e à fé absoluta do maravilhoso. O interstício entre eles é o que configura o fantástico de Todorov; a possibilidade de hesitar entre as duas opções de escolha é o que cria o fantástico. Outro ponto que nos implica discutir é “quem hesita”. O personagem? O leitor? A condição primeira para Todorov é a hesitação do leitor; sendo que a personagem pode ou não titubear; mas o leitor sim, deve hesitar impreterivelmente.

O primeiro ponto ao tentar (e falhar) encaixar a proposta de Todorov quando pensamos nos escritos de fantasia de Tolkien é exatamente esse. Nas obras de fantasia do inglês não há sinais de hesitação. Não encontramos momentos em que se desconfia de que os acontecimentos são irrealis ou são situações tão improváveis que possam originar da ilusão. Suponhamos que o leitor, ao ler uma obra de Tolkien que se passa na Terra-média, escolha ter uma fé absoluta no que lê, ou seja, admite que é algo fruto da imaginação do autor, e que as leis são mantidas tais quais as que conhecemos no nosso mundo. Isso é o que Todorov chama de Fantástico Maravilhoso e sim, é possível interpretar desta forma, uma vez que a Terra-média segue também algumas leis naturais que conhecemos. Por isso, é possível acreditarmos na “verdade” do seu mundo e reconhecemos a “eficácia” enquanto obra, conforme Tolkien destaca quando fala em “suspensão da descrença”. Até esse ponto, a visão de Todorov pode ajudar a pensar sobre as narrativas do Tolkien, no entanto, a premissa é inconsistente.

O teórico do fantástico exemplifica que, na hesitação entre real e o que chama de ilusório está presente a dúvida da interpretação de acontecimentos perceptíveis: eis outro tipo de fantástico, quando a hesitação transita entre o real e o imaginário. Antes a hesitação era por duvidar, não que tivessem acontecido tais situações, mas que nossa compreensão não tivesse sido exata sobre elas. Neste outro caso, a questão é se o que lemos, acreditamos ser de fato, fruto da imaginação. E então, ele aponta exemplos atribuídos à loucura, para criar uma ambiguidade necessária; ou seja, as personagens são tomadas por um período de insanidade nas quais as situações improváveis irrompem. À primeira vista, isso não parece estar claro para o gênero fantástico, uma vez que nem a personagem pode considerar suas visões atribuídas a rompantes de loucura. Ele usa como

exemplo um livro de Nerval chamado *Aurélia*, destacando a ideia de que o narrador retoma a tese da personagem, segundo a qual loucura e sonho são apenas uma razão superior (Todorov, 2008, p. 45).

Para esse aspecto, Tolkien tem uma postura contrária à proposição todoroviana. Ele remete uma vantagem à fantasia, sendo de uma estranheza cativante ou arrebatadora, mas vê que essa vantagem é fortemente usada contra a própria fantasia e ajuda muito no seu descrédito. Existe a possibilidade de as pessoas não gostarem da interferência do que leem, no Mundo Primário, e, assim, confundem obtusamente a Fantasia com o Sonho, no qual não existe a Arte atribuindo à “[...] distúrbios mentais, nos quais não há nem mesmo controle: com a ilusão e a alucinação” (Tolkien, 2020, p. 57). Assim sendo, momentos de delírio não é algo que perpassa como característica dos personagens do *Legendarium* tolkieniano.

Quando Todorov parte para a definição do fantástico junto a teorias que também aparecem em seu estudo sobre literatura fantástica, primeiro ele recorre ao conceito de dicionário, assim como Tolkien (como um bom filólogo que era) fizera para seu ensaio. O fantástico é dado como “acontecimentos que não são suscetíveis de acontecer na vida”, citando o dicionário Petit Larousse em “[...] onde entram estes seres sobrenaturais: os contos fantásticos” (Todorov, 2008, p. 40).

Há a possibilidade de classificar eventos de uma ficção como sobrenatural, mas isso não é pertinente para Todorov, embora seja uma categoria literária e ocorra em algumas obras de conteúdo fantástico. Porém, o problema para ele é que não se pode reagrupar as obras cujo sobrenatural aparece, e, assim, acolher autores no mesmo grupo, como unir, por exemplo, tanto Homero quanto Shakespeare ou tanto Cervantes quanto Goethe. O sobrenatural não é o que caracteriza as obras destes autores; elas são muito mais: a extensão do sobrenatural pode ser bem ampla quando se trata de análises de gêneros literários.

Para tal, apesar de algumas improbabilidades da obra fantástica de Tolkien, como a existência de um anel mágico, de seres imortais, humanos de pequena estatura, animais que falam, dragões etc., essa “sobrenaturalidade” presente nas narrativas é um aparato que, além de obedecer às leis do mundo de Arda, não é assim considerada enquanto as ações se desenvolvem. Não há hesitação das personagens, pois elas não duvidam do que ocorre à volta delas. O leitor implícito também não é fomentado pelo narrador a questionar a veracidade dos eventos mágicos, nem mesmo o leitor real titubeia e passa a duvidar, por exemplo, que Frodo ao usar o Um Anel pela primeira vez, desaparece aos

olhos dos demais. Até ali, os aspectos mágicos são percebidos como possíveis naquele mundo, e por mais que estes eventos sejam considerados “sobrenaturais” no nosso mundo — o Mundo Primário — estes eventos não obstruem a barreira e caem na vala da hesitação no Mundo Secundário, o mundo subcriado. Ali, neste mundo imaginado, os eventos não são “sobre”, mas sim, “naturais”.

Se nos ativermos às orientações de Todorov, na Terra-média não há espaço para a manifestação do sobrenatural como um elemento que desestrutura e desafia a ordem racional do mundo. Por isso, sob este prisma, deixamos o fantástico e já nos encontramos nos horizontes do Maravilhoso. Nas fronteiras traçadas por ele, essas extensas terras do Maravilhoso abrigam o Condado dos hobbits, por exemplo. Ali, as pessoas de baixa estatura são muito semelhantes (em constituição física) a homens e mulheres que conhecemos, e vivem numa sociedade rural comum à percepção de nossa realidade. O que irrompe no “sossego” desse povo é a aparição de um Mago chamado Gandalf em *O Hobbit*. Eis que ele conversa com um morador, aparentemente como um transeunte comum, propondo em seguida que o morador seja um dos importantes membros de uma pacata sociedade. Que saia para uma “aventura” com 13 anões, com o intuito de reconquistar o antigo lar deles, dominado por um poderoso dragão. Ainda que Bilbo Baggins hesite em sair do seu conforto para partir com os novos amigos nessa missão, ele não hesita por “duvidar” da existência de dragões ou de homens idosos e sábios, conhecedores de magia como Gandalf.

Por isso, a questão das crianças como público-alvo para os contos de fadas, para Tolkien, é enfática: nada mais do que um acidente doméstico. Em comparação com adultos, talvez seja mais fácil lançar o feitiço específico sobre os pequenos. Tolkien vai dizer que isso se dá por 3 motivos: por considerarem a humildade das crianças, a falta de experiência crítica e de vocabulário delas, como também a sua voracidade natural. Crianças gostam; e se não gostam, não possuem argumentos para justificá-la, afirma o autor. Gostam também de muitas coisas diferentes, sem razão específica.

Assim, a crença provém, segundo Tolkien, mais do desejo de saber que tipo de literatura está sendo apresentada a elas, do que se é ou não verdade o que é relatado, como Andrew Lang atribuiu no prefácio de seu primeiro volume de compilações dos contos de fadas. Na apresentação do terceiro livro — *The Green Fairy Book* (1892) — Lang faz a seguinte analogia: Os contos de fadas estão para as crianças, assim como os romances estão para os adultos, e isso para Tolkien não parece perto do que realmente acontece.

O autor diz que as crianças até podem perguntar se é verdade o que ocorre nas histórias que lhes são contadas, mas esse assunto não pode ser respondido de modo negligente ou impulsivamente. Em nota, ele diz que as perguntas mais frequentes são “ele era bom?” ou “ele era malvado?” por estarem mais preocupadas em distinguir o Certo do Errado, pois essa é a questão que tem o mesmo peso tanto na História (humana) quanto em Feéria (Tolkien, 2020, p. 49). Esse é mais um indício do autor se voltando para o valor moral da arte em vez de se debruçar sobre os detalhes que contêm.

A Crença provém do desejo da criança em saber que tipo de literatura está sendo apresentada a ela. Os mais jovens não conseguem discernir (não de imediato, nem sem ajuda) o Fantástico do Estranho (o mesmo que fatos raros ou remotos), o Despropositado do simplesmente adulto (ou seja, coisas do mundo dos pais, ainda inexploradas). No entanto, Tolkien admite que as crianças reconhecem os diferentes gêneros e gostam de todos eles. Se confundem, é claro, mas isso, não é particularidade delas: nem nós mesmos temos certeza de como classificar o que ouvimos, diz ele.

Sobre isso, a imagem que Tolkien constrói é tão cômica quanto verdadeira: uma criança pode acreditar que exista ogros no condado vizinho, mas também, muitos adultos não teriam problemas em acreditarem nisso, sobretudo se tratando de povos de outro país — ou de outro planeta — então, poucos enxergariam algo diferente de “monstros de iniquidade” (Tolkien, 2020, p. 50). O que é novo, geralmente suscita todos os tipos de “pré-conceitos” a respeito, pois, não se conhece. O desconhecido permite que se imagine tudo em relação a ele, inclusive, que seja ruim, maléfico e repulsivo.

A dificuldade de discernimento de crianças também não pode ser considerada de antemão, um defeito. Se pudermos pensar bem sobre essa argumentação de Tolkien, os sentidos são bem óbvios. Crianças conseguem brincar no quintal de casa imaginando que aquele espaço abarca tudo que elas necessitam. Podem brincar que estão numa corrida de carros e horas depois, emularem que estão no velho-oeste retratados nos filmes americanos. Se são chamadas pelos pais a entrarem em casa, para almoçarem, por exemplo, o quintal volta ser o quintal da casa deles, sem que isso lhes pareça incoerente.

O jovem Tolkien era um leitor dos livros coloridos do Lang, e era, então, uma das crianças a quem o folclorista escocês se dirigia. Todavia, ele não **tinha o desejo de acreditar** naquelas histórias; Tolkien **desejava saber sobre elas**. Não se trata, então, de crença em que tais coisas poderiam acontecer ou tinham acontecido na vida real. O primeiro plano das histórias de fadas está na desejabilidade e não na possibilidade. Por isso, a questão da Linguagem e dos Mundos Primário e Secundários precisam ser tão bem

colocadas na ação da narrativa por parte do subcriador (Tolkien, 2020, p. 51). Boa parte do que se conta pode ser invenção de sua mente criativa — desde que, obviamente, tome as formas do mundo primário para se constituir.

Assim, ele comenta que, quando criança não se lembrava de acreditar nessas histórias, e que não desejava ter os sonhos aventureiros da *Alice*, dizendo que o relato sobre eles apenas o divertia, desejava menos ainda ir procurar tesouros de piratas, como em *A Ilha do Tesouro*⁸⁵ e por isso, essa história não o entusiasmava. Para Tolkien, os “índios” eram melhores: havia arcos e flechas, línguas estranhas, vislumbres de um modo de vida rústico e (é claro), florestas. Mais que isso, seus favoritos eram os contos da terra de Merlin e Arthur ou a saga de Sigurd⁸⁶ dos Völsungs e príncipe dos dragões (Tolkien, 2020, p. 51).

Essas terras que ele menciona eram altamente desejáveis, contudo, ele nunca imaginou que um dragão pertencesse à mesma ordem de um cavalo; não somente porque via cavalos todos os dias, mas também porque nunca vira, sequer, uma pegada de lagarto. Em mais uma longa nota, ele faz alguns comentários que destacamos aqui os mais interessantes, e que ressoam em sua obra literária. Na nota, Tolkien revela o seu gosto por animais pré-históricos e pela natureza, motivos que lhe foi apresentado desde muito cedo e juntamente com as histórias do Belo Reino. Gostava de saber da existência de animais que viveram muito antigamente, assim como diz já ter ficado impaciente desde cedo com a insistência a atribuir valor a coisas chamadas “reais”. Ele não gostava das comparações que se fazia, como “flocos de neve são joias de fadas” (Tolkien, 2020, p.83), ou seja, tinha consciência da diferença entre uma coisa e a outra e era consciente também da beleza das coisas reais, mas confundir com coisa imaginadas parecia detalhismo excessivo para ele.

Nessa nota também é possível percebermos que Tolkien não tinha uma postura de negacionismo da razão ou da ciência no sentido mais radical. Ele admite que esteve mais ansioso em estudar a Natureza do que ler a maioria das histórias de fadas e parece que se trata de não sobrepor uma coisa à outra, mas sim de delimitar que a razão e a imaginação são coisas diferentes, mas não necessariamente, opostas:

[...] mas não queria ser desviado para a Ciência e ludibriado para longe de Feéria por pessoas que pareciam assumir que, por algum tipo de

⁸⁵ *Treasure Island* foi escrito pelo escocês Robert Louis Stevenson e publicado em 1883.

⁸⁶ Um dos maiores heróis da mitologia escandinava, descendente do deus Odin, lendário por ter matado o dragão Fáfnir.

pecado original, eu preferiria contos de fadas, mas de acordo com algum tipo de nova religião, deveria ser induzido a gostar de ciência. A Natureza é, sem dúvida, um estudo para a vida toda, [...] mas há uma boa parte do homem que não é “Natureza”, e que, portanto, não é obrigada a estudá-la e fica, de fato, completamente insatisfeito com ela (Tolkien, 2020, p. 83).

Esse excerto da nota D mostra para nós que, por mais que Tolkien considerasse muito o valor da Fantasia, não era necessariamente alguém que vivia, como se diz, iludido, como um notório escapista. Dragões tinham a marca registrada de Feéria; não importava em que mundo existiam: era um “Outro-mundo”, atesta. O coração do desejo do Feéria era, então, composto pela Fantasia, a Criação e o vislumbrar de Outros Mundos. “Eu desejava dragões com um desejo profundo” (Tolkien, 2020, p. 51).

Obviamente, é preciso dizer que ele não queria dragões por perto, intrometendo no relativamente seguro mundo real — onde seria possível ler essas histórias com a paz mental e livre de medo. Em outra nota, mais curta, ele indica que é isso que as crianças querem dizer quando perguntam se “é verdade” o que estão ouvindo ou lendo. Elas estão querendo saber se estão seguras, apesar de se fascinarem com o assunto. A resposta proposta por Tolkien é dizer para elas que “não existem dragões hoje em dia” e isso é tudo que as crianças querem ouvir (Tolkien, 2020, p. 52). Ainda sobre o medo, o autor disserta que o mundo que continha a imaginação do dragão Fáfñir era mais Rico e mais Belo, não importando o custo do perigo. Ansiar por algo que soa ameaçador é, de algum modo, natural: “Porque o coração é duro, embora o corpo seja frágil” (Tolkien, 2020, p. 52).

Ainda que tenha percebido a importância do elemento Estória de Fadas nas suas leituras quando criança, gostar delas não foi dominante nos seus primeiros gostos — o verdadeiro apreço por elas aconteceu entre o período em que aprendeu a ler e foi para escola. Nesse tempo, ele gostava das mesmas coisas que Andrew Lang diz que as crianças não se interessavam como História, Botânica, Gramática, Astronomia. A única coisa que aproximava ele das crianças que Lang pressupunha serem assim era que, na infância, o Tolkien em si era insensível à poesia. Seu gosto por ela veio com os estudos clássicos, do latim e grego, na escola. O gosto mais forte pelas histórias de fadas foi despertado ainda pela filologia no limiar da idade adulta e reforçado pelo resto da vida, em virtude da Primeira Guerra (Tolkien, 2020, p. 52).

Fica expressamente claro que, para Tolkien, os contos de fadas não devem ser especialmente associados às crianças, mas que isso acontece, comumente, de 3 maneiras:

(a) de forma natural, pois crianças são humanas e estórias de fadas são um gosto humano natural (mas não necessariamente universal); (b) de forma acidental, pois estórias de fadas representam grande parte do material literário que, recentemente a Europa colocou no “quarto de despejo”; e, por fim, (c) antinaturalmente, por conta do sentimento contestável sobre crianças, um sentimento que parece aumentar com a diminuição delas (Tolkien, 2020, p. 52-53).

Houve tempos de sentimento infantil que produziu livros agradáveis e encantadores (também para adultos) de estórias de fadas ou similares, mas o mesmo sentimento foi responsável por uma grande quantidade de narrativas escritas ou adaptadas para o que se pensava ser o ideal para a mente e as necessidades destas crianças. Antigas narrativas foram abrandadas enquanto deveriam ter sido preservadas. Muitas vezes, as imitações são bobas, comenta Tolkien, como no caso de *Pigwiggen*⁸⁷, e dissimuladamente desdenhosa, visando os adultos. Tolkien não acusa Lang de desdém, mas acredita que ele deve ter achado graça e ficado a observar o rosto das pessoas sobre as cabeças de sua plateia infantil, com um sério semblante sobre seu *Crônicas de Pantouflia*⁸⁸.

Em seguida, Tolkien resgata novamente Dasent, especificamente na sua resposta vigorosa aos críticos de suas traduções de contos populares nórdicos. No entanto, ressalta, ele cometeu uma “loucura”: a de proibir as crianças de ler as duas últimas histórias de sua coleção⁸⁹. O autor acha inacreditável que um estudioso de contos de fadas não pudesse fazer algo melhor do que indicar leituras, acrescentando um comentário contundente sobre: nem a crítica, a advertência, nem mesmo a proibição teria sido necessária se não tivessem considerado as crianças como público-alvo.

Um adendo: foi Dasent quem traduziu pela primeira vez o conto *O Castelo de Soria Moria*⁹⁰, (em norueguês, *Soria Moria Slott*). Andrew Lang incluiu essa história em *The Red Fairy Book*⁹¹ (1890). Esse conto tem alguns elementos das quais Tolkien pode ter se inspirado, para escrever uma parte específica de *O Senhor dos Anéis*: o nome de onde vive parte de um povo dos Anões e que a Comitiva do Anel, acaba passando por lá,

⁸⁷ Ver sobre na nota 6 desta tese.

⁸⁸ *The Chronicles of Pantouflia* é de 1889, são histórias de Andrew Lang que envolvem as lutas contra as forças do mal por Príncipe Prigio e seu filho, Príncipe Ricardo.

⁸⁹ Tolkien não especifica quais são, mas poderiam ser *Tom Thotherhouse* e *Little Annie the goose-girl*. (O livro de Dasent está disponibilizado, online, em <https://www.gutenberg.org/ebooks/8933> (Acesso em dezembro de 2021)

⁹⁰ O conto *O Castelo de Soria Moria* também está no livro *Os Melhores Contos de Fadas Nórdicos* da editora Wish, publicado em 2019 e prefaciado pela professora da Universidade Federal do Espírito Santo, Lícia Dalcin.

⁹¹ No Brasil, a edição ficou com o título de *O Fabuloso Livro Vermelho*, e foi publicado em 2019.

no caminho para Mordor: Minas Moria. Para encontrar a porta de entrada da mina, a luz da lua precisa incidir diretamente nela e algo semelhante acontece ao protagonista do conto, quando ele se perde de suas princesas, e precisa voltar ao castelo. Perguntando à Lua para onde fica Soria Moria, ela responde que há uma nuvem encobrindo a localidade e indica que ele peça ajuda ao Vento do Oeste. Halvor também usa um anel mágico (que recebe das princesas que salvou dos trolls e o objeto o leva ele a visitar seus pais), e esse é o motivo de todo o enredo do livro de Tolkien: a destruição do Um Anel, o anel maligno de Sauron. Como dito, há também trolls que guardavam as princesas irmãs e que Halvor os enfrenta, cortando as várias cabeças dos três que cruzam o seu caminho.

Retomando o ensaio *Sobre Estórias de Fadas* e a negação de Tolkien em relação à opinião de Andrew Lang sobre esse tipo de literatura ter como público-alvo as crianças, ele não nega que, apesar de soarem sentimentais demais, há uma verdade no que o escocês dissera: “Aquele que quer entrar no Reino de Feéria deve ter o coração de uma criancinha” (Tolkien, 2020, p. 53). E por coração de criança, Tolkien toma o sentido de inocência e humildade, e por isso mesmo, não implicam necessariamente como uma admiração nem como uma delicadeza, isentas de crítica.

É a partir deste ponto que Tolkien traz à luz G. K. Chesterton mencionando-o diretamente: observando as crianças que, ao assistirem *O Pássaro Azul*⁹² de Maeterlink, ficaram insatisfeitas pois no fim, não houve um “juízo final” revelando que o Cão fora fiel e o Gato, infiel. Chesterton dissera que as crianças são inocentes e amam a justiça enquanto, muitos de nós somos maus e preferimos a misericórdia (Tolkien, 2020, p. 54). Nesse caso, Tolkien aponta que Lang fica confuso sobre isso, já que ele se esforçou para defender *Anão Amarelo* de ser assassinado pelo Príncipe Ricardo em suas próprias estórias: enquanto Lang diz que foi uma luta justa, com uma espada e que o anão cumpriu a sua missão, Tolkien aponta que nada justificaria uma luta justa sendo considerada menos cruel que um julgamento justo, ou que enfrentar um anão com uma espada seja mais justo que execução de reis malignos ou madrastas cruéis.

Há uma história em *O Fabuloso Livro Azul*, creditada à Madame d’Aulnoy, chamada *Anão Amarelo* que parece acontecer exatamente o contrário. Nela, não há Príncipe Ricardo como o de Andrew Lang, e o Anão Amarelo é maldoso, mata o rei (que

⁹² Uma peça de 1908 do dramaturgo e poeta belga Maurice Maeterlink (1862-1949). A história é sobre uma garota chamada Mytyl e seu irmão Tylyl em busca da felicidade, representada pelo Pássaro Azul da Felicidade, auxiliado pela boa fada Bérylune.

não é maligno) com uma espada de diamante e a bela jovem que se casaria com o rei, falece em seus braços. O conto não termina com um final feliz (Lang, 2006, p. 65-87).

Lang se vangloria por mandar “criminosos à aposentadoria, recebendo pensões generosas. Isso é misericórdia não temperada pela justiça” (Tolkien, 2020, p. 54). Contudo, esse apelo não foi dirigido às crianças, mas sim aos pais e tutores: é a eles que Lang recomenda o seu *Príncipe Prigio* e *Príncipe Ricardo*⁹³ como leituras adequadas. Foram eles também, os pais, que classificaram as estórias de fadas como juvenis e essa é apenas uma pequena amostra da consequente da “falsificação de valores”. Aqui, novamente, Tolkien retoma a questão do valor dessa narrativa, aquela de sumária importância, dependente da linguagem e não da sua intenção de escrita ou os materiais das quais compõe.

Usar o termo “criança” no bom sentido, não deve implicar que o “adulto” seja, em contrapartida, usado no mau sentido. Ambos possuem os dois lados, bons e maus sentidos como palavras. O processo de envelhecimento não está relacionado, necessariamente, ao de se tornar mau, apesar das duas coisas ocorrerem, quase sempre, juntas. Do outro lado, espera-se que as crianças cresçam e não se tornem “Peter Pans”, não no sentido de perderem a inocência ou a admiração das coisas, mas para prosseguirem na viagem: “aquela jornada na qual certamente não é melhor viajar com esperança do que chegar, embora devamos viajar com esperança se quisermos chegar” (Tolkien, 2020, p. 55).

Na edição que contém esse ensaio, *Tree and Leaf*, (aqui no Brasil como *Árvore e Folha*), há (além de dois poemas) um conto chamado *Folha de Cisco* (escrito entre 1938-1939, quando *O Senhor dos Anéis* estava começando a tomar forma). Essa é uma das narrativas mais curtas de Tolkien, e é uma das poucas que funciona como uma ilustração da ideia da subcriação e da nuance sobre o apego dada à fantasia: o de “consistência interna da realidade”, que falaremos mais adiante, no tópico específico sobre ela.

O apego sendo importante, Tolkien diz que uma das lições das estórias de fadas — e lição aqui é empregada não no sentido de ensino, mas de considerar o valor moral que se leva para toda a vida — é que, para uma juventude imatura e egoísta, **o perigo, a tristeza e sombra da morte podem conferir dignidade e até oferecer sabedoria**. Esse será um dos pontos cruciais para entendermos o neologismo “*eucatástrofe*”, extremamente importante e destacável no pensamento tolkieniano e nosso escopo de pesquisa.

⁹³ Essas histórias são uma sequência publicadas pela primeira vez em 1893: *Prince Ricardo of Pantouflia: Being the Adventures of Prince Prigio's Son*, etc. aparecem no volume *My Own Fairy Book*.

“Se a estória de fadas, como um gênero, é digna de ser lida de alguma forma, ela é digna de ser escrita para (e lida por) adultos” (Tolkien, 2020, p. 55). E, portanto, fica claro que ele não admite considerar que essas narrativas sejam literatura menor ou com de baixo valor artístico. É claro que as estórias acrescentarão mais e será possível extrair mais delas por adultos do que as crianças são capazes de lidar. Como arte genuína, elas podem desejar ler contos de fadas ideais e que estejam ao seu alcance, bem como podem querer instruções sobre poesia ou ciências. Nada as impede disso. Todavia, pode até ser melhor que elas leiam algumas coisas, como estórias de fadas, que estejam “além” e não “aquém” para elas. Fazendo uma metáfora, Tolkien indica que os livros para crianças devem ser como as suas roupas, devem ter espaço para que elas cresçam, e que estimulem o seu crescimento.

Sobre os adultos, é preciso entender de antemão que eles podem ler estórias de fadas como um ramo natural da literatura, desde que não estejam: (a) brincando de ser crianças; (b) fingindo que estão escolhendo para os pequenos; e (c) sendo meninos e meninas que não querem crescer. Assim sendo, Tolkien finaliza essa seção, perguntando quais os valores e funções desse tipo de narrativa, apresentando a seguinte resposta: “[...] se escritas com arte, o valor primário das estórias de fadas será aquele valor que, como literatura, elas partilham com outras formas literárias” (Tolkien, 2020, p. 55). Quais são elas?

2.4 Fantasia, Recuperação, Escape e Consolação

Quando trata sobre qual o uso das estórias de fadas, Tolkien coloca 4 pontos de suma importância. Além de colocar as estórias de fadas com o mesmo peso de outras formas literárias, o autor diz que elas oferecem outras coisas: Fantasia, Recuperação, Escape e Consolação. Falaremos detidamente sobre cada uma delas, imediatamente, começando pela Fantasia.

Iniciando a seção com uma postura enfática, o autor diz que a mente humana é capaz de formar imagens de coisas que não estão presentes. Ou seja, nessa parte ele foca na faculdade de conceber essas imagens, conhecida como Imaginação como premissa essencial. A imaginação tem sido considerada, pela linguagem técnica, algo mais do que mera criação de imagens, relacionadas às operações da palavra “*fancy*” — que em inglês possui vários significados, entre eles “extravagante” e “raro”. “*Fancy*” é a forma

depreciativa da antiga palavra “*Fantasy*” e assim, tenta-se “restringir” (Tolkien pensa que tentam “aplicar” de forma errada) o termo da Imaginação ao “[...] poder de dar, para criações ideais, a consistência interna da realidade” (Tolkien, 2020, p. 56).

Titubeando, e se considerando pouco instruído a dar uma opinião sobre algo tão crítico, Tolkien arrisca considerar, filologicamente falando, a distinção verbal como inapropriada, e a análise, imprecisa. Para ele, o poder mental de criar imagens não poderia ser chamado de outra coisa a não ser “Imaginação”. A diferença não estaria em sua espécie, mas no grau dela, necessária para uma expressão bem-sucedida e que varia em vivacidade e intensidade, por três caminhos: a percepção da imagem, a compreensão de suas implicações e o seu controle. A realização da imaginação confere a chamada “*consistência interna da realidade*”, isto é, “aquilo que exige ou induz a Crença Secundária” (Tolkien, 2020, p. 56), que ele indica o outro nome: “Arte”.

Essa Arte nada mais é que o vínculo que opera entre a Imaginação e a Subcriação, ou seja, o resultado. Assim, ele projeta uma só palavra que pode englobar a arte subcriativa em si e uma qualidade de estranheza e admiração da imaginação; uma qualidade essencial a histórias de fadas — e essa palavra é a “Fantasia” (Tolkien, 2020, p. 57). Quer dizer, deve-se usar Fantasia no sentido que mais combina com seu uso mais antigo e elevado — como equivalente da imaginação: os conceitos derivados da chamada “irrealidade” (ou dessemelhança com o Mundo Primário) do fantástico.

Tolkien está ciente das conexões dos termos “fantasia” e “fantástico”, mas está satisfeito com elas, afinal, são de fato imagens de coisas que não são concretas e não podem ser encontradas ou acredita-se que não podem ser encontradas no nosso mundo primário. Mesmo assim, ele não aceita o tom depreciativo, colocado como inferior, ilusório que a fantasia nos é apresentada. O fato de as imagens refletirem coisas que não são do nosso mundo, para ele, se trata de uma virtude, e não um vício. Esse ponto passa a ser, então, derradeiro sobre o modo como Tolkien compreende esse tipo de narrativa: como uma característica tomada sobre um fim moral, muito próxima da que postula a ética aristotélica (que debateremos no próximo capítulo), e também, de algum modo, pela iniciada pela leitura da perspectiva chestertoniana.

A fantasia, então, segundo Tolkien não é uma forma inferior de arte, pelo contrário, é superior, no que diz respeito ser uma das formas mais puras e, portanto, mais potente, quando alcançada. Por isso, o aspecto do mítico, do primitivo, é tão importante na discussão dele, não como algo que fala sobre a “verdade do mundo”, como se fosse apenas representações de uma realidade de um povo ou uma crença, mas sim porque trata

daquilo que é a essência do Homem, seja ele de qual época vive ou viveu. É como se o autor dessas histórias pudesse, por meio de palavras, preencher os vazios do homem, seus anseios e a perenidade de si, por meio dessa Arte.

A fantasia, quando adquirida (ou bem-sucedida) pelo subcriador, se torna uma arte potente, com várias camadas e efeitos. Ela começa em vantagem que, comumente, é usada para seu descrédito: a “estranheza arrebatadora”. Há quem não goste de ser cativado, de ter a interferência de algo em seu mundo primário, ou vislumbres familiares dele. Confundem, de forma ignorante ou mal-intencionada, a fantasia com ilusão e alucinação. Isso é rebatido mais uma vez por Tolkien, nessa seção.

Lembrando que uma das necessidades da expressão de conceber imagens, no que diz respeito ao seu grau, é, além da percepção da imagem, a sua implicação, e seu controle. Nesse sentido, fantasia não é sonho, como confundem alguns, pois no sonho não existe arte, já que nos distúrbios mentais não existe o controle da alucinação. Em nota, Tolkien explica que isso não vale para todos os sonhos, obviamente. Em alguns casos, a fantasia participa deles sendo, então, uma exceção. O seguinte destaque é importante frisarmos: “A Fantasia é uma atividade racional, não irracional” (Tolkien, 2020, p. 57). Ou seja, para ele é algo que faz parte da racionalidade e por isso, tem que fazer “sentido” ou será simplesmente absurda.

A má intenção e o erro provocados pela inquietação ou aversão não é a única causa da confusão. Se a vantagem era um ponto específico que corrobora com seu descrédito, esse também é o caso de sua desvantagem: a fantasia é difícil de alcançar. A tal “consistência interna de realidade” é mais difícil de produzir que a subcriação, sobretudo quanto mais imagens e rearranjos de material primário forem diferentes dos arranjos reais desse mundo. Nesse sentido, “é mais fácil produzir esse tipo de ‘realidade’ com material mais ‘sóbrio’” (Tolkien, 2020, p. 58), quando as coisas do mundo primário são bem próximas ao que a mente concebe para o mundo secundário. Assim, poucos se arriscam nessa tarefa, mas quando tentam e conseguem, temos uma rara realização da arte, no seu estado mais puro e pujante.

É por isso que a fantasia aparece, muitas vezes, rudimentar ou é usada de maneira fútil, meio séria, como se fosse uma “decoração”, permanecendo como somente “um devaneio”. Essa crítica de Tolkien parece estar voltada à interpretação racionalista muito vigente nos estudos literários, que exige um rigor científico alçando as narrativas a um patamar de “metáforas sobre a realidade”, regulando aquilo que não está presente de fato como “coisas que não existem” e que estão descritas daquela forma “fantasiosa” por

subterfúgio alegórico. Alegoria é uma figura de linguagem usada para dizer outra coisa, ou como um meio de ridicularizar algo, sob o aparato de julgamento, ou para disseminar um modo de pensar ou agir. É até possível fazer um adendo, e pensar, por extensão, que isso seja uma crítica à matriz marxista de pensamento⁹⁴ de que se a arte não disserta ou discursa sobre uma realidade histórica (sobre a sociedade vigente e o tempo do autor), então, são narrativas consideradas “alienadas”, ilusórias.

Isso é posto aqui recorrendo ao famoso esclarecimento do próprio Tolkien depois da primeira edição de *O Senhor dos Anéis* ter sido publicada. No prefácio da segunda edição, ele se posicionou reiterando que a Guerra do Anel não se tratava de uma alegoria sobre a Segunda Guerra Mundial, principalmente porque a história tinha começado a ser redigida antes que ela eclodisse, e duas que:

Outros arranjos poderiam ser inventados de acordo com os gostos e opiniões dos que gostam da alegoria ou da referência tópica. Mas eu detesto cordialmente a alegoria em todas as suas manifestações e sempre a detestei desde que me tornei bastante velho e cauteloso para detectar sua presença. Prefiro muito a história, verdadeira ou inventada, com sua variada aplicabilidade ao pensamento e à experiência dos leitores. Creio que muitos confundem “aplicabilidade” com “alegoria”; mas uma reside na liberdade do leitor, e a outra, na dominação proposital do autor (Tolkien, 2019, p. 34).

Portanto, a aplicabilidade desencadeia a variedade de associações e relações ao entendimento do texto, bem como o encantamento com as histórias de fantasia (e outras ficções, podemos acrescentar) de modo que aquele particular e universal que Tolkien aponta para a Arte, consegue ser abarcado de modo contundente na discussão sobre alegoria. Não se trata de ter uma resposta única sobre as intenções ou o material usado para compô-las. O mais importante são os efeitos variados que causam.

Quando apresentamos a seção das origens, onde se debate que a subcriação se dá a partir da linguagem concretizada, e que os adjetivos formulam a ponte entre mundo primário e mundo secundário, temos que nem sempre é possível que o subcriador conceba uma imagem efetivamente boa. Qualquer um que domine a linguagem pode falar em “sol verde” e muitos podem conseguir imaginá-lo. Mas isso não é o suficiente, embora seja mais potente que muitos breves esboços ou reproduções da vida que recebem louvores

⁹⁴ Embora façamos esse adendo, é importante deixar claro que o pensamento de Tolkien dá indícios sobre isso, mas não podemos cravar que é sobre essa escola de pensamento que ele estaria rebatendo.

literários⁹⁵. Construir um “outro-mundo” em que um “sol verde” é verossímil, impondo crença secundária, exige trabalho e reflexão; demanda uma habilidade especial que Tolkien nomeia de “engenho élfico”⁹⁶.

Algo pertinente sobre a fantasia na concepção tolkieniana é que ela deve ser deixada a cargo das palavras. A apresentação visível da imagem concebida pela mente, pela pintura é tecnicamente mais fácil de se atingir, pois, segundo Tolkien, a mão que desenha tende a exceder a mente e até mesmo a derrubá-la. Em uma nota um pouco mais longa, ele explica o que quer dizer com isso e em um dado momento, ele se dirige às artes pictóricas, às ilustrações e ao cinema. No caso da primeira, ela pode até ser boa, mas pouco ajuda nas histórias de fadas.

Já sobre o cinema e o teatro especificamente há algo que podemos expandir um pouco: essas são uma forma de arte que impõe uma imagem. Para nós, elas restringem ou estancam algo à forma visível que não acontece na literatura, como demonstra o autor. Nos parece pertinente acrescentar que, se nos remetermos ao que a literatura faz com a nossa imaginação, é uma ação oposta ao que o audiovisual oferece. Nele, algo fictício, não presente no mundo primário, aparece numa imagem moldada (na tela ou nos palcos) e a aceitamos pronta, enquanto na literatura, precisamos nos esforçar para criar a imagem em nossa mente. A literatura, então, é como diz Tolkien: “procriadora e universal, ao mesmo tempo que é particular” (Tolkien, 2020, p. 84). Uma descrição em uma narrativa é variada para cada um que a lê, ao mesmo tempo que partilha de uma visão universal, no sentido de percepção humana.

Trazendo um exemplo simples e até mesmo comum: podemos ler um livro e nos desagradar com a adaptação feita para um filme, por não conter exatamente o que imaginamos ao lermos, projetados com a visão do diretor, na tela. O contrário é igualmente possível: ao assistir um filme e depois ler o livro da qual o roteiro foi adaptado, é mais difícil imaginar, por exemplo, os personagens com outra fisionomia que não a dos atores que os encarnaram. Tolkien nos dá uma explicação menos genérica sobre isso, e destacamos:

⁹⁵ Tolkien não cita quais são, mas nos parece que ele queria fazer uma crítica àqueles autores que escrevem fantasia com o intuito alegórico.

⁹⁶ Na tradução de Ronald Kyrmse, de 2010, ele nomeia “destreza élfica” (Tolkien, 2010, p. 56), enquanto a do Reinaldo J. Lopes, está “engenho élfico”. Ambas parecem boas, e vem do original, em inglês, “*elvish craft*” (Tolkien, 2006, p. 140). “*Craft*” pode ter sentido de “construir”, de “habilidade” (“*skill*”, “*ability*”), astúcia (“*cunning*”), esperteza (“*slyness*”) e também de capacidade (“*capacity*”, “*power*”).

Se fala de pão ou vinho ou pedra ou árvore, apela para o conjunto dessas coisas, para as ideias acerca delas; mas cada ouvinte conferirá as tais coisas uma incorporação peculiar e pessoal em sua imaginação. Se a estória precisasse dizer “Ele comeu pão”, o produtor dramático ou o pintor só podem apenas mostrar “um pedaço de pão” de acordo com seu gosto ou capricho, mas o ouvinte da estória pensará no pão no geral e o retratará de alguma forma própria dele (Tolkien, 2019, p. 84).

Esse ponto se assemelha a ponte que o filósofo francês Michel Foucault faz entre palavra e coisa, sobre significado e significante. Em *Isto não é um cachimbo* (1973), Foucault faz essa análise, mas ao contrário de Tolkien, usa uma ilustração do belga René Magritte. Bem sinteticamente, o livro discute uma imagem de um cachimbo, parecendo que flutua (mas está preso a um pedestal) e abaixo dela, uma inscrição “*Ceci n'est pas une Pipe*” (“*Isto não é um cachimbo*”). Ficamos em dúvida pela frase em negativa que condensa a imagem que está presa a linguagem. É um cachimbo? Não é? É um desenho? É uma representação ou uma menção? A mesma mão que escreveu a inscrição negativa — “isto não é um cachimbo” — é a mesma que desenhou o objeto em questão (Foucault, 1988).

Essa discussão é um retorno à questão da “prosa do mundo” de *As Palavras e as Coisas* (1966), em que o filósofo menciona o jogo de semelhanças e dessemelhanças que ordena o pensamento no Renascimento. Grosso modo, explanamos: a imagem se assemelha à coisa, e anos mais tarde, na Época Clássica, ela seria não mais uma questão de similitudes, mas sim representação como desenho, incapaz de se fazer objeto. Na Modernidade, mas ao mesmo tempo pela linguagem, a imagem escapa da descrição. A linguagem enquanto representação de algo concreto jamais alcança a totalidade do objeto a que se refere — o universal, nesse sentido restrito, jamais é atingido (Foucault, 1999).

Tolkien pode se aproximar de Foucault quando denota que literatura de fantasia é mais potente. Por ela ser encarnada pela mente, para a mente, cada leitor obterá uma corporificação dada pela imaginação, que pretende ser particular, mas universal enquanto capacidade de concepção; enquanto a imagem visível pretende atingir universal, mas continua sendo particular⁹⁷.

Voltando ao que Tolkien fala sobre a Fantasia no ensaio, dentre os infortúnios sobre ela, destaca-se a depreciação que, em partes, advém do “desejo natural dos críticos de promover as formas de literatura e imaginação que eles próprios, de forma inata ou

⁹⁷ Essa é uma discussão enorme, que não seria o foco de nosso trabalho, mas para nossos estudos futuros.

por treinamento, preferem” (Tolkien, 2020, p. 59). Além disso, a apresentação visível da imagem fantástica é frequentemente banal e considera infeliz a comparação da Literatura com o Teatro, muitas vezes contemplada junto ou como um ramo dela. Nesse momento, temos o gatilho de crítica à William Shakespeare, pois, o teatro é uma forma de arte completamente diversa.

Vindo de um país em que a crítica do teatro é relevante e possui as obras de Shakespeare como referência máxima, a tendência dela é ser, obviamente, dramática. Mas, para Tolkien, o Drama é naturalmente hostil à Fantasia, mesmo que ela seja simples; raramente ela tem sucesso nos palcos quando esse é mostrado na sua forma, ou seja, representado de forma visível e audível. As formas fantásticas não podem ser falsificadas, e por isso, homens vestidos de animais falantes podem soar como “palhaçada” ou mimetismo, e então, não alcançam a fantasia (Tolkien, 2020, p. 59). Tolkien destaca que isso é bem ilustrado pelo fracasso de sua forma ilegítima: a pantomima.

A pantomima consiste em uma espécie de teatro gestual que faz o menor uso possível de palavras, dando ênfase nos movimentos através da mímica, atitudes corporais e expressões faciais. Ou seja, evita-se o uso da linguagem e, portanto, não há motivos para o professor Tolkien apreciar. Para ele, quanto mais uma estória de fadas é dramatizada, pior ela é. Quando o enredo e a sua fantasia são reduzidos a uma mera moldura de vestígio para a farsa, não exigindo nem esperando de ninguém a crença em qualquer parte da performance, pode ser no máximo, suportável.

Isso se dá porque os produtores de teatro precisam trabalhar com certos mecanismos (em termos sintéticos, precisam dos “efeitos especiais”) para apresentar a fantasia e a magia que, de algum modo, são falsos, não naturais e dispensáveis na visão de Tolkien. Ele então, critica veementemente uma pantomima infantil que assistira do *Gato de Botas*⁹⁸. Houve até uma metamorfose de ogro em camundongo que se tivesse tido êxito mecânico, teria aterrorizado a plateia ou teria sido apenas um truque de alto nível. A questão é que, da forma como fora feito, apesar da boa iluminação, a incredulidade não foi muito suspensa, e estória também foi “enforcada, arrastada, esquartejada” (Tolkien, 2020, p. 59).

Retomando Shakespeare, e ao ler *Macbeth* (escrito em 1606), Tolkien achava as personagens feiticeiras toleráveis, pois tinham função narrativa e uma alusão de sinistro

⁹⁸ *Puss-in-boots* foi coletado e publicado (a primeira vez em 1697) por Charles Perrault e é um dos contos da coleção de Andrew Lang, contido no *The Blue Fairy Book* (1889). Na edição brasileira, *O Fabuloso Livro Azul* (2016), o conto foi traduzido como *O Mestre Gato ou Gato de Botas*.

significado, mas no palco, elas eram vulgares e pobres representantes de sua espécie. Assim sendo, são quase intoleráveis na peça, e seriam totalmente se não fosse fortalecido pela lembrança de como elas são na peça escrita. As pessoas diziam que ele se sentiria diferente em relação às feiticeiras se pensasse como as pessoas daquela época (século XVI) pensavam sobre elas, com as caçadas e os julgamentos. Isso é o mesmo que dizer que ele deveria considerar as feiticeiras possíveis, de fato prováveis no mundo primário, isto é, que as feiticeiras deixassem de ser “fantasia”. A pergunta que cabe aqui é, como é que Tolkien ou qualquer homem moderno do século XX poderia pensar como alguém do século XVI? Parece impraticável.

É isso também que dá razão ao seu argumento de que fantasia precisa ser reduzida ao real, degradada para não ser descreditada. Somente o rearranjo do real é algo considerado notável e louvável pela crítica. E se colocando totalmente contra essa corrente, Tolkien assera que ser dissolvida é um destino da fantasia quando um dramaturgo tenta usá-la, mesmo que esse dramaturgo seja alguém do calibre de Shakespeare.

Mais uma das inadequações dos efeitos do teatro apontados no ensaio, é que, por sua própria natureza, empreende uma espécie de “falsa magia”, pelo menos substituta: a apresentação visível e audível de pessoas imaginárias numa história. Isso é uma “tentativa de reproduzir a varinha do mágico” (Tolkien, 2020, p. 60). É um exagero inserir fantasia ou magia nesse mundo secundário (quase mágico), mesmo com sucesso mecânico, e ainda exigir algo como um mundo terciário. Pode ser que não seja tão impossível, mas o autor nunca viu nenhuma obra que tenha alcançado êxito nesse sentido, e de todo modo, não é a forma apropriada do Drama, em que as pessoas que andam e falam são os instrumentos naturais da Arte e da ilusão. Mas o que ele quer dizer exatamente com isso?

Em uma longa nota encontramos uma boa explicação: Tolkien está se referindo, principalmente, aos vultos e formas visíveis. O teatro pode ser desenvolvido a partir do impacto sobre personagens humanos de algum evento em Feéria, que não precisa de nenhum maquinário para relatar o que aconteceu. Mas isso não é fantasia no seu resultado dramático, pois os personagens humanos dominam o palco e nossa concentração é voltada para eles. A fantasia como resultado dramático pode ser usado de modo fútil ou como sátira, ou ainda para transmitir “mensagens” aos homens que o dramaturgo pode ter em mente, ou seja, sentido de discurso. Assim, o drama é antropocêntrico, enquanto as estórias de fadas e a fantasia não precisam ser, embora algumas narrativas contem como

humanos desapareceram e passaram anos com as fadas, sem perceberem que o tempo passou e que eles não envelheceram (Tolkien, 2020, p. 85).

Tolkien cita a peça *Mary Rose* (1920), uma obra de J. M. Barrie⁹⁹ como exemplo. Lá, diz ele, não se vê nenhuma fada, somente seres humanos atribulados. A peça é dolorosa e pode facilmente ser transformada em diabólica com a substituição do “chamado élfico” pelas “vozes de anjo” ao final. Isso não quer dizer que algumas estórias de fadas não se ocupam de vítimas humanas e não sejam também patéticas. Na maioria delas, há também fada em pé de igualdade; em outras, elas são o interesse principal. “Muitos relatos folclóricos curtos de tais incidentes pretendem ser apenas fragmentos de ‘evidências’ sobre as fadas, exemplos de um perene acúmulo secular de ‘saber’ a acerca delas e dos modos de sua existência” (Tolkien, 2020, p. 85).

Ele finaliza dizendo que o sofrimento de humanos que tem contato com as fadas (muitas vezes, de propósito) é visto em uma perspectiva diferente hoje em dia (lembrando que o ensaio é da primeira metade do século XX). Ele monta, então, uma referência para entendermos melhor: é possível fazer um drama sobre uma vítima de pesquisa radiológica, mas dificilmente o foco será o elemento rádio. É possível se interessar pelo rádio ou pelo Belo Reino, mas não pelos mortais torturados. Em um, se produz um livro científico, e em outro, uma estória de fadas. E, considerando que o teatro não consegue lidar bem com nenhum dos dois (Tolkien, 2020, p. 85-86), conclui o argumento dizendo que o drama é uma arte diversa e que não consegue captar a fantasia como a literatura é capaz.

É por isso que no teatro, as personagens e as cenas não são imaginados, são apenas contemplados. O drama se faz dos mesmos materiais que a arte narrativa: de palavras, versos e de enredo. No entanto, continua sendo uma arte diferente. Se preferimos a arte dramática à literatura, como fazem os críticos literários, ou o teatro for o formador de nossas teorias críticas a partir dos críticos dramáticos, estamos fadados a compreender mal a chamada pura criação de histórias e reduzi-las às limitações das peças de teatro. Provavelmente iremos preferir os personagens aos objetos. Mesmo que sejam os mais comuns e obtusos, num drama ficamos atentos aos personagens e Tolkien indica que,

⁹⁹ Sir James Matthew Barrie (1860 – 1937) foi um romancista e dramaturgo escocês conhecido pela criação de *Peter Pan*.

pouco pode-se incluir numa peça, por exemplo, algo a respeito de árvores simplesmente como árvores¹⁰⁰ (Tolkien, 2020, p.61).

Somente em Feéria é possível ir além da razão, mas não negando-a. Somente o “engenho élfico” é capaz de munir — se assim podemos dizer — o subcriador dessa capacidade de produzir fantasia ou estórias de fadas:

Ora, o “Drama Féérico” — aquelas peças que, de acordo com registros abundantes, os elfos frequentemente apresentam aos homens — pode produzir Fantasia com um realismo e uma imediatez além do alcance de qualquer mecanismo humano. Como resultado, o seu efeito usual (sobre um homem) é ir além da Crença Secundária (Tolkien, 2020, p. 61).

Se presenciarmos um drama no Belo Reino, estaremos (ou pensaremos que estamos) dentro de seu Mundo Secundário. A experiência, diz Tolkien, pode ser muito parecida com o Sonho, e, frequentemente é confundida, pelos homens, com ele. Mas, no caso, o drama de Feéria é um sonho que outra mente está concebendo, e o conhecimento desse fato estarrecedor pode escapar de nossa compreensão. Dito de outra forma: não existe, em Fééria, suspensão da credulidade e, portanto, não pode haver o “faz de conta”. Contempla-se esse Outro-mundo que surge com certa estranheza e assombro, ao passo que é estimado.

Esse pensamento é um dos que Tolkien toma emprestado do pensamento chestertoniano. “Mas o frio racionalista do país das fadas não vê porque, de antemão, a macieira não poderia fazer crescer tulipas escarlates; às vezes elas o fazem em seu país” (Chesterton, 2018, p. 66). Esse espanto elementar, para ele, não é uma simples fantasia derivada dos contos, mas justamente o contrário: toda a chama dos contos de fadas deriva desse espanto, e Tolkien chama isso de estranheza e assombro. De algum modo, ambos conversam, no que diz respeito ao racionalismo moderno de condenarem o fato de que, no País das Fadas, se vive livremente sem leis, num grande faz-de-conta.

Ao experienciar, de forma direta, um Mundo Secundário, “a poção é forte demais” e atribuímos à Crença Secundária, não importando o quão maravilhoso sejam os

¹⁰⁰ E dessa forma, entendemos que o que o professor Tolkien parece defender é o texto pelo texto, e todos os sentidos que eles carregam, com subcriação e/ou invenção, e os feitos que contém. Nesse sentido, adaptações de obras extensas como a suas, para audiovisual, sempre terão falhas de sentido, pois pelas propostas da indústria não conseguem respeitar as reticências do texto, uma vez que é necessário fazer-se escolhas para retratarem na tela o suficiente para o entendimento como um todo. Essas escolhas serão particulares – do roteirista, do diretor e até mesmo, dos atores – estancando no que diz respeito a sentidos interpretativos – deixando à beira, de não serem polissêmicos.

acontecimentos. Somos, de alguma forma, “iludidos” pelos elfos (e se essa é a intenção deles, é outra questão); no entanto, eles mesmos não se iludem. Para os elfos, essa é uma forma de arte diferente da Mágica ou da Magia propriamente dita. Eles não vivem nela, mas talvez sejam capazes de gastarem mais tempo com ela do que os artistas humanos. “O Mundo Primário, a Realidade de elfos e homens, é o mesmo, ainda que diferentemente valorizado e percebido” (Tolkien, 2020, p.61).

Isso é bastante poderoso para entender a visão de Tolkien a respeito dessa primeira “função” das estórias de fadas. Essa questão também, ajuda a compreender o que ele quer dizer por “*elvish craft*” — a destreza ou engenho élfico — que ele vai explicar mais detalhadamente, adiante. O Mundo Primário não é, em nenhum momento, desprezado seja por elfos ou homens. A Realidade também não é suplantada pela Fantasia ou a Imaginação. **O mundo apenas ganha um outro olhar, através da Linguagem e esse outro sentido, é a Crença Secundária.**

Diante disso, Tolkien busca a necessidade de uma palavra para esse “engenho élfico”, mas todas elas, quando aplicadas em seu sentido próprio, têm sido ofuscadas e confundidas com coisas diversas. A Magia, por exemplo, é uma delas; Tolkien adverte que já usara anteriormente e não deveria tê-lo feito (quando ele fala do Belo Reino e que poderia ser traduzido como Feéria ou Magia): “[ela] deveria ser algo reservado para operações do Mágico” (Tolkien, 2020, p.61).

Tolkien diz uma obviedade: **a Arte é um processo humano**. Porém, ele amplia a discussão dizendo que **a Arte é um processo humano que produz Crença Secundária, e esta é um subproduto, pois não se trata de ser o seu único objeto, nem o seu fim**. Elfos também conseguem usar a Arte, aparentemente com mais habilidade e sem esforço. Essa capacidade, anteriormente chamada de engenho élfico é finalmente nomeada por Tolkien como “Encantamento”¹⁰¹, na falta de uma palavra menos controversa.

O Encantamento produz Mundo Secundário na qual podem entrar tanto o planejador quanto o expectador. Ambos, quando estão dentro, estão lá pela **satisfação dos sentidos**, no entanto, em estado mais puro: o **Encantamento é artístico por desejo e propósito** — “A Magia produz, ou finge produzir, uma alteração no Mundo primário” (Tolkien, 2020, p. 62). Nesse sentido, não importa quem a pratica, se é fada ou mortal, a Magia permanece diferente: não é arte, é técnica, e “[...] seu desejo neste mundo é poder, dominação dos objetos e das vontades” (Tolkien, 2020, p. 62). A Fantasia almeja

¹⁰¹ No original, em inglês, “*Enchantment*” (Tolkien, 2006, p. 143).

Encantamento e, quando bem-feita, se aproxima mais dele do que todas as outras formas de arte humana.

No cerne de muitas estórias de fadas feitas pelo homem, reside (aberto ou oculto, puro ou misturado) o desejo por uma arte subcriativa viva e realizada que (mesmo que se assemelhe ao exterior) é internamente bem diferente da ambição por poder centrado em si mesmo — esta é a marca do simplesmente Mágico. É desse desejo (não corrompido) que os elfos, em sua maior parte, são feitos. É através deles que podemos aprender o desejo e a apreciação central da Fantasia humana, mesmo que eles sejam apenas produto da própria Fantasia. Parece paradoxal, mas Tolkien explica: “Esse desejo criativo só é enganado por contrafações, sejam as inocentes, mas desajeitadas táticas do dramaturgo humano, sejam as fraudes malevolentes do mágico” (Tolkien, 2020, p. 62).

Nesse mundo, impossível de satisfazer os homens, o efeito é permanente. Quando não corrompido, ele não busca a ilusão, nem o feitiço, nem dominação, mas sim, enriquecimento compartilhado; companheiros na criação e no encanto, mas não escravos dele. Seria algo como uma ação de contemplação, mas sem ser refém da narrativa, considerando uma crença alternativa da realidade vigente.

Para racionalistas, a Fantasia pode parecer suspeita, se não ilegítima. Desconfia-se dela, por ser essa arte subcriativa que “prega peças” estranhas no mundo e em tudo contido nele. Para alguns, inclusive, a fantasia é uma bobagem infantil, que só serve para entreter os mais jovens. Comentando, então, sobre a sua legitimidade, Tolkien cita uma carta-resposta que escreveu à um homem¹⁰² que havia descrito o Mito e as Estórias de Fadas como “mentiras”. O excerto seguinte é o trecho a qual Tolkien se refere:

“Caro senhor”, disse eu, “Inda que alienado, / O Homem não se perdeu nem foi mudado. / Des-graçado está, mas não destronado, / Trapos da nobreza em que foi trajado: / Homem, subcriador, luz refratada / em quem matiz branca é despedaçada / para muitos tons, e recombinação, / forma viva mente a mente passada / Se todas as cavas do mundo enchermos / com elfos e duendes, se fizermos / deuses com casas de treva e de luz, / se plantamos dragões, a nós conduz / um direito. E não foi revogado. / Criamos tal como fomos criados”¹⁰³ (Tolkien, 2020, p. 63).

¹⁰² Em nota, e segundo a tradução de Reinaldo José Lopes, esse homem se tratava de ninguém menos que C. S. Lewis (Tolkien, 2020, p. 63).

¹⁰³ Do original, em inglês: “‘Dear Sir,’ I said — ‘Although now long estranged, / Man is not wholly lost nor unholy changed. / Dis-graced he may be, yet is not de-throned, / and keep the rags of lordship once he owned: / Man, Sub-creator, the refracted Light / through whom is splintered from a single White / to many hues, and endlessly combined / in living shapes that move from mind to mind. / Though all the crannies of the world we filled / wish Elves and Goblins, though we dared to build / Gods and their gouses out of dark

A Fantasia é uma atitude humana natural, que não destrói, nem insulta a Razão. Ela não abranda o apetite pela verdade científica, nem ofusca a sua percepção. Muito pelo contrário, quando mais clara e aguçada for a razão, melhor a fantasia produzida. Se os homens estiverem em um estado de não quererem conhecer ou não puderem perceber a verdade (dos fatos ou evidências), então a Fantasia definhará até que eles se curem. Se chegarem a esse estado (o que não parece impossível), a Fantasia morrerá, se tornando “Desilusão Mórbida” (Tolkien, 2002, p. 63-64). E não é isso que Tolkien pensa a respeito dela, obviamente.

A Fantasia criativa está calcada no forte reconhecimento de que as coisas são assim neste mundo (o real). Além disso, está fundada no reconhecimento do fato, mas não é refém dele, como já destacamos. “Do mesmo modo, era a lógica que fundava o disparate que se mostra nos contos e versos de Lewis Carroll. Se os homens realmente não conseguissem distinguir entre sapos e seres humanos, estórias de fadas sobre reis-sapos não teriam surgido” (Tolkien, 2020, p. 64). Assim sendo, o mundo real serve como base para tudo contido no mundo subcriado. Não é inventar simplesmente, nem copiar de forma aleatória com acréscimos arbitrários.

Nesse sentido, obviamente, a Fantasia pode ser levada ao extremo e pode ser então, mal-feita. Pode ser empregada (como qualquer outra coisa) a maus usos, como também pode iludir as mentes das quais surgiu. Mas, diante disso, Tolkien faz uma pergunta: de coisa humana nesse mundo decaído isso não é (também) verdade? A sua resposta é direta; dizendo que os homens não somente imaginaram elfos, como também imaginaram deuses. E os adoram, até mesmo os mais deformados pelo seu próprio autor. Mas se fizeram isso, fizeram falsos deuses de outros materiais: de suas opiniões, de suas bandeiras, de suas riquezas, e de, até mesmo, suas ciências e teorias socioeconômicas (Tolkien, 2020, p. 64).

Com uma citação em latim *Abusus non tollit usum*, “O abuso não impede o uso”¹⁰⁴, ele diz algo que denota a sua crença no mundo primário e não se coloca superior a nenhuma potência divina: “A Fantasia continua sendo um direito humano; criamos, na

and light, / and sowed the seed of dragons — ‘twas our right/ (use dor misuded). That right has not decayed: / we make still bry the law in wich we’re made’” (Tolkien, 2006, 144).

¹⁰⁴ Em nota explicativa da tradução brasileira usada para essa pesquisa: “[...] ou seja, o fato de que algo passa a ser usado inadequadamente não significa que não haja usos legítimos daquilo” (Tolkien, 2020, p. 64).

nossa medida e ao nosso modo derivativo, porque somos criados; e não apenas criados, mas criados à imagem e semelhança de um Criador” (Tolkien, 2020, p. 64). Para Tolkien, então, fica claro que o Criador é Deus, e nunca é (ou será) superado pela criatura.

Ainda que isso seja uma atribuição comum, o próprio Tolkien se diz mais favorável à aplicabilidade do que a alegoria como interpretação de uma fantasia, como já ressaltamos. A primeira reside na liberdade do leitor e a segunda na dominação proposital do autor. E é exatamente isso que ele está falando, antes mesmo da publicação de *O Senhor dos Anéis*: a alegoria empurra o leitor à uma dependência do que o autor diz sobre sua obra. Embora Tolkien, em algumas ocasiões tenha se contradito, sobretudo em suas cartas no que diz respeito às suas intenções de escrita (afirmando que não queria dizer isso ou aquilo para determinadas passagens), permanece a indicação e, enquanto críticos e estudiosos, devemos nos ater às interpolações sugeridas. Porém, é claro, sem sermos reféns delas — e admitirmos também que os autores podem mudar de opinião, ou como é o caso, abrir exceções.

Em suma, com a Fantasia, Tolkien aprofunda a questão da Linguagem, da imaginação e, por extensão, a subcriação. A imaginação — somada à arte pela Linguagem —, propicia a subcriação de universos imaginados. Já a Fantasia em si é o resultado dessa arte subcriativa com o aditivo da estranheza e assombro. Para que ela esteja presente, da melhor maneira, nas histórias de fadas, ela precisa ser bem colocada sem abusos e de forma coerente. Nesse sentido, então, é preciso conferir a “consistência interna de realidade” nas histórias de fadas. Elas necessitam de ser críveis e verdadeiras naquele universo imaginado, ao mesmo tempo em que não podem ser incoerentes com o mundo em que vivemos, afinal, elas fazem bom uso desse mundo para formar a subcriação.

Outro ponto importante se refere à Magia. Tolkien repensa e a chama de Encantamento, ou seja, o que é próprio da destreza élfica ao produzir um Mundo Secundário pela Linguagem. Em outros momentos, ela poderia ser considerada corruptora, ao interferir agressivamente no Mundo Primário (o que não é desejável).

Seguimos adiante nessa seção de *Sobre Histórias de Fadas*, agora começando a entender o próximo aspecto que Tolkien considera como “efeito” dessas narrativas. Pode ser verdade que, no que diz respeito à velhice — seja ela pertencente ao campo pessoal ou ao tempo em que vivemos — impõe incapacidades (supostamente com frequência). Essa é uma ideia produzida pelo estudo das histórias de fadas, como estudo analítico, no sentido de que é ruim apreciá-las ou escrevê-las em comparação ao que seria o estudo histórico do drama de todos os tempos e lugares, ou escrever peças de teatro. Tolkien

ressalta que o estudo pode se tornar deprimente e é comum que o estudioso se sinta coletando apenas “folhas”, muitas delas rasgadas e deterioradas. Essas “folhas” pertencem ao que ele chama de “Árvore das Estórias”, e quando caem, formam o tapete da “Floresta dos Dias” (Tolkien, 2020, p. 65).

“Quem consegue projetar uma folha nova?”, se questiona. Desde os padrões do botão até o desabrochar da folha, as cores da primavera até o outono, foram todas descobertas pelo homem há muito tempo. Mas isso não é totalmente verdade. A semente da árvore pode ser replantada em qualquer (ou quase) solo, mesmo “saturado pela fumaça” (tomando uma expressão de Andrew Lang sobre a Inglaterra). Parece claro, segundo Tolkien, que a primavera não é menos bela porque ouvimos ou vimos falar de outras primaveras, ou seja, porque já ouvimos ou vimos eventos semelhantes: eles nunca são o mesmo do começo até o fim do mundo.

Cada folha — de carvalho, freixo e espinheiro — é uma incorporação única do padrão e, para os olhos de alguém, este mesmo ano pode ser *a* incorporação, a primeira jamais vista e reconhecida, embora carvalhos tenham gerado folhas por incontáveis gerações de homens (Tolkien, 2020, p. 65).

Isso é facilmente destacado no conto incluso em *Árvore e Folha*. *Leaf by Niggle*, ou *Folha de Cisco*, na edição brasileira mais recente (e usada nesse estudo), ilustra perfeitamente e de forma encaixada o que Tolkien quer dizer com essa “metáfora” da Árvore das Estórias. No conto, Niggle (ou Cisco) é um pintor, não muito bom, mas que gosta de pintar folhas. Ele começa uma obra, detalhando folha por folha, cada uma com a sua especificidade, até que uma grande árvore é composta e um cenário para ela se torna necessário. Esse lugar é o Mundo Secundário de Cisco. Constantemente interrompido de seu ofício, ele não a conclui, até que é obrigado a partir em viagem, interrompendo a sua obra. Ele acaba retornando justamente, para dentro dela, que se tornando efetiva, passa a viver uma aparente eternidade, lá.

Isso fica claro quando Tolkien diz, no ensaio, que não precisamos nos desanimar, afinal, ao desenhar todas as linhas, perceberemos que elas precisam ser retas ou curvas. Não precisamos também nos desesperar ao pintar, pois só existem três cores “primárias”. Podemos estar velhos, segundo Tolkien, na medida em que somos herdeiros, tanto na apreciação quanto na prática das artes, de muitas gerações anteriores a nós. Mas essa herança, e a abundância dela, pode acarretar duas coisas: (a) o perigo do tédio ou (b) a

ansiedade em ser original. Ambas podem levar ainda a outras duas etapas: (a1) a aversão ao desenho delicado e com cores bonitas ou ainda, (b2) a uma mera manipulação e elaboração em excesso de material antigo, talentoso e insensível (Tolkien, 2020, p. 65).

O melhor caminho para escapar de tal aborrecimento não pode ser encontrado no que é, por intenção tola, desajeitada e disforme, nem fazer todas as coisas obscuras e violentas, nem misturar cores passando do sutil ao monótono, muito menos na fantástica compilação de formas até o ponto da tolice em direção ao delírio. “Antes de atingirmos tais estágios, precisamos da recuperação” (Tolkien, 2020, p. 66). E Cisco, quando parte em viagem, ela passa exatamente por uma espécie de recuperação, até ser livre a voltar dessa vez, para dentro de sua obra.

O segundo ponto que as histórias de fadas trazem, segundo Tolkien, então é a Recuperação. De que modo ela se dá nessas narrativas?

Deveríamos olhar o verde outra vez e ser assombrados de novo (mas não cegados) pelo azul, o amarelo e o vermelho. **Deveríamos encontrar o centauro e o dragão e então, talvez subitamente, contemplar, como os antigos pastores, ovelhas, cães, cavalos — e lobos.** Essa recuperação as histórias de fadas nos ajudam a fazer. Nesse sentido, apenas o gosto por elas pode nos tornar, ou nos manter, infantis (Tolkien, 2020, p. 66, grifos nossos).

Nesse sentido, a recuperação inclui retorno e renovação da saúde, além da “retomada”¹⁰⁵ de uma visão mais clara das coisas. Não se trata de “ver as coisas como elas são”, indica Tolkien — até porque isso indicaria uma lida com filósofos, o que ele não está disposto a fazer — mas sim de “ver as coisas como nós devemos (ou deveríamos) vê-las”, como coisas à parte de nós mesmos. Dito de outra forma, é ver as coisas além do modo que nos parecem no primeiro impacto (Tolkien, 2020, p. 66).

Segundo Tolkien, precisamos “limpar as janelas” para ver as coisas com mais clareza e para que elas possam ficar livres do inosso borrão da “trivialidade ou familiaridade”. Ele diz que os rostos familiares (no sentido não só de membros da família, mas também de pessoas próximas) são os mais difíceis de serem usados para truques fantásticos e também os mais difíceis de se ver com atenção para perceber a sua semelhança ou dessemelhança, afinal, são rostos, no entanto, são rostos singulares (assim como as folhas), mas como tomamos como “conhecidas”, não damos atenção: essa trivialidade ou a familiaridade que temos, é uma punição da chamada “apropriação”, isto é, “dizemos

¹⁰⁵ Grafado desta forma para intensificar o sentido de “tomar algo de novo”.

que as conhecemos” (Tolkien, 2020, p. 66) nos apropriando delas como coisas “banais”, “triviais”. Isso vale para todas as coisas, pois elas se tornam assim, como algo que nos atraíram por algum motivo — brilho, cor, forma — as pegamos, trancamos em nosso tesouro e paramos de olhá-las no instante que as adquirimos.

Não tomemos como certo que as estórias de fadas sejam a única forma de recuperação ou a forma de preservação contra a perda. Sobre isso, Tolkien aponta que a humildade basta, construindo uma ponte em referência à palavra “*Mooreeffoc*”¹⁰⁶ da Fantasia Chestertoniana, que nos ajuda a compreender melhor sobre essa questão da visão mais clara. Essa palavra pode ser vista em qualquer lugar da Inglaterra, isto é, se trata de “*Coffe-room*” lido de trás para frente, de dentro do estabelecimento e através de uma porta de vidro, como foi vista por Charles Dickens e usada por Chesterton para explicar a estranheza das coisas que se tornaram comuns, mas que subitamente são vistas por um outro ângulo, uma outra perspectiva.

Se formos parar para pensar nisso, especificamente, entendemos o desagrado de Tolkien com a alegoria, optando pela aplicabilidade quando se diz ler uma estória de fadas. A primeira se restringe a esse olhar mais amplo, sobre a pluralidade de sentidos que alguma narrativa de fantasia tenha em seu conteúdo, enquanto a segunda, a aplicabilidade, varia de leitor para leitor. É esse assombro e encantamento que a Fantasia proporciona, e que, aliado a ela, a Recuperação do olhar sobre as outras coisas, com mais nitidez, se tornam então, outro efeito (difícil de ser alcançado), mas substancialmente preciso. Há outros, que, concatenados a esses dois, torna o entendimento de Tolkien sobre contos de fadas, ainda mais completo.

Antes de avançarmos um pouco, podemos fazer mais um comentário sobre a presença das citações de Chesterton no ensaio *Sobre Estória de Fadas*. Ainda que sejam sutis menções, Tolkien leu os trabalhos do filósofo e teólogo, e compactuava com algumas das ideias apresentadas por ele, sobretudo naqueles textos apresentados aqui. Uma delas, seria a crítica aos sistemas capitalistas e socialistas, e via no modelo econômico defendido, não só por Chesterton como também pelo historiador francês, Hilaire Belloc, chamado de *distribucionismo* algo mais adequado. O distribucionismo consistia, muito sinteticamente, em defesa da propriedade privada com uma concepção de liberdade, além de possuir características conservadoras (mas não reacionárias,

¹⁰⁶ Usamos aqui o termo original em inglês e não a tradução “*Éfac-ed-Asac*” — “*Casa de Café*” — por dois motivos: o primeiro pois, casas de café não são tão comuns na maioria das cidades brasileiras como sugere Tolkien em relação à Inglaterra, e segundo pois, nos parece mais inteligível quando usado no original.

deixamos isso claro). É possível apontar que isso aparece nos escritos de Tolkien, sobretudo em *O Senhor dos Anéis*. No Condado, os hobbits vivem em uma harmonia rural que choca com a vigente sociedade moderna que vive em crises econômicas, destruição em massa do meio ambiente e, no século XX em larga escala, com a tentação do imperialismo.

Outra questão mais voltada à Chesterton e que acompanha Tolkien por toda a sua visão filosófica ressoa mais claramente no ensaio: a importância da escrita e da imaginação como algo mais realista que outras formas de pensamento. Chesterton acreditava que o mundo das fadas era o mundo do bom senso, e eram absolutamente racionais. Boa parte das pessoas consideraria esse tipo de fantasia (que vê as coisas por outro ângulo), bem saudável e que nunca faltaria material para elas. No entanto, segundo Tolkien, essa fantasia tem um poder limitado sendo que a recuperação do frescor da visão a sua única virtude.

A palavra *Mooreeffoc* pode nos fazer perceber de repente que a Inglaterra é um país totalmente estranho, perdido num passado remoto, vislumbrado pela história, ou num futuro estranho e turvo que só pode ser alcançado numa máquina do tempo; ver a espantosa excentricidade e o interesse de seus habitantes, seus costumes e hábitos alimentares; porém, nada pode fazer além disso: agir como um telescópio focalizado em um ponto (Tolkien, 2010, p. 66-67).¹⁰⁷

Por estar buscando fazer algo novo, fazer outra coisa além daquela posta, a fantasia criativa pode abrir a caixa do tesouro, e deixar voar as coisas que lá estavam, como se fossem pássaros engaiolados. Essa liberação é auxiliada pelos elementos “fantásticos” (verso ou prosa) de outros tipos, mesmo aqueles meramente decorativos ou ocasionais, mas não serão totalmente liberados como no caso de histórias de fadas, na qual uma coisa é construída sobre a Fantasia, ou acerca dela, isto é, a Fantasia é o seu núcleo.

A Fantasia é feita, como já podemos perceber, no mundo primário, mas um bom artesão gosta de seu material; conhece e é sensível a respeito do barro, da pedra e da madeira, de uma forma que só a arte proporciona: “Pela forja de Gram¹⁰⁸ o ferro frio foi revelado; pela criação de Pégaso os cavalos foram enobrecidos; nas Árvores do Sol e da Lua, raiz e tronco, flor e fruto, são manifestos em glória” (Tolkien, 2020, p. 67-68).

¹⁰⁷ Usamos aqui a tradução de Ronald Kyrmse, da edição *Sobre Histórias de Fadas* (2010), pois nela contém a palavra “*Mooreeffoc*” em seu original.

¹⁰⁸ *Gram* é o nome da espada do herói escandinavo, matador de dragões, Sigurd.

É a partir daqui que Tolkien caminha para o fim da concepção de Recuperação destas narrativas, e dispara para traçar o seguinte sentido, o terceiro ponto do que as estórias de fadas oferecem: o Escape. As estórias de fadas (em sua maioria ou as melhores) tratam de coisas muito simples e fundamentais. Essas tais simplicidades se tornam mais luminosas pelo ambiente da fantasia. Por que isso acontece? Segundo Tolkien, isso se dá, pois o criador de histórias se permite tomar essas liberdades com a Natureza, no entanto, retoma o alerta: ele pode ser amante dela, mas nunca poderá ser o seu escravo. De forma parecida de como foi com Chesterton (no seu caso, através desse tipo de narrativa ele abarcou a realidade), foi através das estórias de fadas que Tolkien compreendeu, pela primeira vez na vida, a potência das palavras, a maravilha das coisas: pedra, madeira, ferro, árvore, grama etc. Aquela potência do adjetivo que ele menciona nas partes iniciais do ensaio, se faz determinante, novamente em seu raciocínio.

A Recuperação, então, serve como um remédio para o apego ao poder corruptível do homem. Preso ao mundo material, ao racionalismo e ao tecnicismo, o homem precisaria recuperar o seu olhar para a realidade, para além das amarras do materialismo ou das ilusões do maquinário. A recuperação propõe enxergar o mundo como novidade outra vez, e os contos de fadas, assim como a humildade, serviriam como uma espécie de antídoto para retomar a nossa visão mais coerente sobre o mundo e sobre nós mesmos.

O Escape é esse terceiro aspecto e está interligado ao último, que é o Consolo. Ao contrário das acusações de parte da crítica literária e dos racionalistas em geral, o Escape não significa, para Tolkien, uma fuga da realidade, simplesmente. Na verdade, as estórias de fadas propõem que existe muito mais a respeito da realidade do que o materialismo costuma enxergar. Nesse sentido, esse gênero literário oferece uma libertação em relação ao racionalismo, embora, não negue a razão, somente não se restringe a ela, como podemos entender, adiante.

Tolkien também não diz que os contos de fadas são a única forma de escape: trata-se apenas de uma das formas mais óbvias hoje em dia e, para alguns, é considerada uma das formas abusivas da literatura dita escapista. Com isso, ele revela ser necessário acrescentar algumas considerações, num estudo sobre histórias de fadas e sobre o escape na crítica em geral.

A partir do estudo em *Sobre Estórias de Fadas*, fica bem claro que o autor não reprova essa função nas narrativas fantásticas, e por isso, não aceita o tom de desdém e de pena que muitos usam para desacreditar tanto esse tipo de literatura quanto os seus

leitores, dizendo que é “[...] um tom para o qual os usos da palavra fora da crítica literária não conferem garantia em absoluto” (Tolkien, 2020, p. 68).

Para os estudiosos das ciências humanas, sobretudo da matriz de pensamento marxista, existe o material e o ideal e, quando se diz que o empírico e o transcendental estão intrometidos em algo sem resolução clara — ou seja, que algo fantasioso se mistura em uma racionalidade vigente —, eles se deparam com algo inaceitável ao seu modo de pensar: a premissa de que lidam com a verdade material o tempo todo, enquanto os outros (que ao entender deles, não se desprendem a lidar com isso), são idealistas, portanto, alienados (uma outra forma de dizer, “escapistas”). Essa parece ser uma contundente crítica (porém, velada) de sobre o uso do termo.

Voltando ao que Tolkien reflete sobre o assunto, o mau uso da palavra “escape” está empregado como contrário da chamada “Vida Real”: o escape pode até ser prático e parece ser heroico, mas na realidade, é difícil colocar a culpa nele, a não ser que fracasse, enquanto na crítica, parece ser pior quanto mais sucesso se obtém. Mas o mau uso do termo não para por aí: está claro que há uma confusão de pensamento e falta de entendimento sobre o sentido essencial da palavra.

A imagem que o autor usa para explicar o que está confuso nessa questão, é resoluto: Por que desprezar um homem que está preso e tenta sair e voltar para casa? Ou, caso ele não possa sair, por que desacatar o desejo dele em falar de outros assuntos que não sejam sobre muros ou carcereiros? De forma muito precisa e sintética, Tolkien diz que o mundo exterior não deixou de ser real só porque o prisioneiro não consegue mais vê-lo como os demais, que estão livres.¹⁰⁹

É com essa ideia que o autor mostra o quanto os críticos escolheram a palavra errada e estão confundindo o que ele chama de “Escape do Prisioneiro” com a “Fuga do Desertor” (Tolkien, 2020, p. 68). O primeiro reside no senso de desgosto, de aversão sobre alguns pontos dessa vida real, enquanto o segundo, se volta ao assunto da deserção, do abandono da realidade vigente tal como é imposta. Um dos exemplos que Tolkien dá sobre isso, se refere a lâmpadas elétricas produzidas em massa: não as mencionar em uma narrativa, nem mesmo ostentá-las é, então, escape.

¹⁰⁹ Tolkien parece tomar emprestado, inclusive, um tema de Chesterton. Enquanto o último usa prisioneiros para explicar o mundo das fadas e da expressa lei que lá existe, Tolkien remete uma outra imagem, dessa vez usando o ponto de vista da necessidade de um prisioneiro não em querer apontar as diferenças da vida fora do cárcere, fazendo comparativos, mas se maravilhar com outras coisas que não pertencem a sua realidade cotidiana.

Isso pode provir de uma aversão ao produto típico do que ele chama de “Era Robô” e que “combina elaboração e engenhosidade de meios com feiura” (Tolkien, 2020, p. 69) com resultado inferior. Essas tais lâmpadas podem ter sido excluídas de uma história por serem simplesmente ruins, e uma das lições da narrativa pode ser justamente o reconhecimento desse fato.

O que destrona essa questão, segundo Tolkien, é que alguém poderia dizer que as “lâmpadas vieram para ficar” e então ele recorre novamente (e diretamente) à Chesterton, mencionando uma observação do filósofo: sempre que ele ouvia que alguma coisa viera para ficar, sabia que logo ela seria substituída por outra, sendo em seguida, considerada obsoleta. Nesse sentido, uma lâmpada elétrica pode ser ignorada por ser apenas insignificante e transitória, porém, no que se refere às estórias de fadas, estas possuem mais elementos permanentes e muito mais fundamentais para contar do que lâmpadas, isto é, criações humanas. O exemplo substituto é o do raio e o relâmpago, pois são elementos da Natureza.

É por isso que Tolkien reforça que o escapista pode ter um descrédito por não ser tão subserviente à moda volátil como quem se coloca contra ele. O escapista não faz a mínima questão de fazer dos objetos — que podem ser considerados ruins de maneira racional — seus deuses, ou seja, os adorando como coisas inevitáveis ou permanentes. Seus opositores não têm garantias de que eles fiquem por isso mesmo: eles temem que os escapistas possam fazer, por exemplo, com que as pessoas destruam todas as lâmpadas. “O Escapismo tem outra face ainda mais malvada: a Reação” (Tolkien, 2020, p. 70), pontua.

A recuperação do olhar quando diz que não quer ver as coisas como elas são, mas como deveríamos vê-las, como Tolkien comentou anteriormente, tem forte influência de Chesterton, embora não esteja claro nos textos que explanamos antes. O filósofo entendia que a fantasia era mais realista que outras formas de pensamento e isso é corroborado em diversas obras do escritor: em *O Poeta e os Lunáticos* (1935), o personagem central se atrapalha entre situações fictícias e até fantásticas, mas apesar disso, elas não fogem da realidade humana. Especificamente, Chesterton indica o quanto uma ideologia é perigosa. O apego a ela para moldar o futuro ou a realidade é algo impossível. Em *A Inocência de Padre Brown* (1911), as coisas triviais são vistas com um novo ângulo de percepção, ou seja, vistas como coisas além, sob outra perspectiva.

Todo universo da Terra-média é realista e moral e nos remete a um artigo de Chesterton intitulado *The Red Angel*: “O bebê conhece intimamente o dragão desde que

começa a imaginar. O que o conto lhe dá é um São Jorge para matá-lo.”¹¹⁰ Bard matar Smaug em *O Hobbit* ou Gandalf enfrentar o Balrog em *O Senhor dos Anéis*, são indicações para a realidade de que “dragões” existem e podem ser derrotados. E isso, obviamente, não é uma mera “fuga da realidade”.

Sobre essa questão do que vem a ser “vida real” para alguns, Tolkien se recorda de um ouvir um erudito de Oxford exaltar as fábricas robotizadas, a produção em massa e o barulho do tráfego nas proximidades da cidade, alegando que isso colocava a universidade em “contato com a vida real” (Tolkien, 2020, p. 70). Assim como a teoria chestertoniana era de combater os postulados dos doutos da ciência, Tolkien rebate o erudito de Oxford com veemência. Ele pensa que talvez o erudito (o qual não dá indícios de quem seja) quisesse falar que a forma como homem que vive e trabalha no século XX, estava crescendo de forma violenta e que a barulhenta demonstração disso pelas ruas de Oxford significava que não era mais possível preservar a sanidade com simples cercas e outros aparatos. Mas ele duvidava que fosse isso que quisera dizer. Tolkien compreendia que se tratava de uma exaltação dessa “modernidade” e que naquele contexto, “vida real” (de máquinas e tecnologia) seriam superiores aos chamados padrões acadêmicos.

Ora, para Tolkien isso não fazia sentido. Considerar automóveis mais “vivos do que centauros ou dragões” não era o que propunha, e entendia que era totalmente absurdo dizer que carros eram mais “reais” que cavalos. Assim como Chesterton implica com a busca na lógica entre os eventos, ele acaba ironizando a questão, dizendo: “Quão real, quão impressionantemente viva é uma chaminé de fábrica comparada a um olmo: pobre coisa obsoleta, sonho insubstancial de um escapista” (Tolkien, 2020, p. 70). Ou seja, as coisas criadas por Deus, aquilo que está no mundo primário é, então, mais real, dando completo sentido ao que já havia comentado: ser amante da Natureza, mas não escravo dela. Apenas isso: o que é imaginado, a partir desse mundo, transmutado em mundo secundário é mais real do que aquilo que é subvertido com intenções de destruição e tecnologia. Ele não se convence que o telhado de uma estação seja “mais real” do que nuvens, e como artefato, não considera mais inspiradora do que a abóboda celeste. Exemplificando com mitologia nórdica, o autor acha mais interessante a ponte de Bifröst

¹¹⁰ Do original: “*The baby has known the dragon intimately ever since he had an imagination. What the fairy tale provides for him is a St. George to kill the dragon.*” Disponível em <https://fullreads.com/essay/the-red-angel/> (Acesso em janeiro de 2022)

vigiada por Heimdall com seu Gjallarhorn¹¹¹ do que a ponte que leva até a plataforma 4 na estação de Bletchley.

Tolkien acredita que os contos de fadas podem ser melhores Mestres das Artes do que tenha dito o sujeito erudito de Oxford a quem se referiu. Ele supõe que o que ele e outros chamam de “literatura séria”, seria brincar em cima de um telhado de vidro ao lado de uma piscina e, de forma assertiva, acrescenta que: “Estórias de fadas podem inventar monstros que voam pelo ar ou habitam as profundezas, mas, pelo menos, elas não tentam escapar do céu ou do mar” (Tolkien, 2020, p. 71).

Recorrendo à aplicabilidade, podemos relacionar essa questão com o mito grego que envolve a história de Dédalo e seu filho Ícaro. Dédalo construiu para o Rei Minos, o Labirinto do Minotauro, mas o inventor caiu no desagrado do rei e foi aprisionado em uma torre na ilha de Creta. Sob vigilância constante de qualquer embarcação, Dédalo não podia fugir pelo mar. Então, ele começou a construir asas para si e para seu filho Ícaro. As penas maiores foram presas com fios e as menores, com cera.

Quando as asas ficaram prontas, Dédalo as vestiu e passou a ensinar ao seu filho, como manejá-las. Enfim, ao se prepararem para o derradeiro voo, o pai aconselhou o filho para que não voasse muito baixo, pois a umidade poderia emperrar o funcionamento das asas. Também não deveria subir muito, à ponto que a cera derreteria pelo calor do sol. Ícaro deveria acompanhar de perto, o prudente pai inventor, sem mudar o traçado.

Partiram e, depois de um tempo de voo, Ícaro sentiu vontade de se aproximar do sol, um pouco mais. Não dando importância ao conselho do pai, ele subiu mais alto e a cera começou a derreter. Ele perdeu o controle e começou a cair sem rumo e suplicando ajuda de seu pai. Dédalo assistiu à queda de seu filho sem poder salvá-lo e ficou desolado. Chegou à Sicília, onde ergueu um templo à Apolo e ofereceu a ele, as suas asas (Bulfinch, 2002, 188-189).

Fica claro com a queda de Ícaro o significado inerente no mito: os limites humanos devem ser respeitados. Há a imanente impossibilidade de se ter poderes semelhantes aos dos deuses, e de nada adiante deixar-se levar pelo desejo sem prudência. Nesse sentido também, o mito dá a possibilidade de mortais voarem, com asas criadas por ele mesmo. Mas não lhe dá o direito de enfrentar o sol ou o mar e sair ileso com a sua criação. Há

¹¹¹ *Bifröst* é a ponte que liga os domínios dos deuses nórdicos – *Asgard* – ao território dos mortais – *Midgard*. *Heimdall* é o deus guardião, filho de *Odin* e nove mães, que além da missão de guardar a ponte e quem passa por ela, deve tocar o retumbante chifre chamado *Gjallarhorn*, quando se aproximar o fim do mundo, o *Ragnarök*

sempre algo real na fantasia que não permite que ela escape dos limites da sua “consistência interna de realidade”.

Se colocarmos de lado, por um instante, a fantasia, segundo como Tolkien acredita, temos uma ideia geral: o leitor ou o criador das histórias não precisa se envergonhar do “escape” do arcaísmo; ou seja, eles não precisam se envergonhar de preferir cavalos a dragões, de preferir castelos, arcos e flechas, ou não só elfos, mas também cavaleiros, reis e sacerdotes. É possível também que, depois de refletir, um homem racional chegue à conclusão de **condenar o progresso, condenar as fábricas e as armas** — isto é: estes produtos **só parecem** ser mais naturais ou mais decisivos, e de alguma forma, inevitáveis, porém, não são. Somos levados a acreditar nessa lógica.

A crítica de Tolkien à essa faceta da modernidade, taxada de “vida real” e exaltada por muitos, é reforçada através de uma reflexão, indicando que o sentido de “real” está sempre atrelado a coisas visíveis e palpáveis, enquanto as imaginadas são rechaçadas. O mais louco castelo, diz ele, que saiu de uma sacola de um gigante numa extravagante narrativa gaélica não é somente *menos feio* como também é muito *mais real* do que uma fábrica. E ele questiona: por que não podemos escapar ou condenar o absurdo “sombrio e assírio” das cartolas ou o horror “marlockiano” das fábricas? Essas coisas já são condenadas pela forma que Tolkien diz ser a literatura mais escapista de todas: a Ficção Científica.

Aproveitando o ensejo, é interessante destacar um dos pontos supracitados. É a segunda vez que Tolkien se refere aos Marlocks — personagens fictícios da obra de H.G. Wells *A Máquina do Tempo* (1895). Desta vez ele não fala deles somente como uma narrativa que tem mais um tom de contos de fadas que outros, considerados assim. A retomada aqui tem uma outra função: a de fazer uma aproximação dos personagens à entusiastas das fábricas, e que está correspondida no próprio enredo. Marlocks são seres humanoides que vivem nos subterrâneos da Terra, e evoluíram dos humanos após uma guerra nuclear que assolou o planeta. A nova espécie é descrita como seres muito pálidos (por conta da falta de melanina) e por isso, sensíveis à luz do sol e quase cegos. Nesse sentido, quando Tolkien usa “horror marlockiano das fábricas” ele quer dizer que quem exalta o progresso são cegos, não enxergam além, **não vêem as coisas como deveriam vê-las**¹¹² para além de nós mesmos.

¹¹² TOLKIEN, J. R. R. *Árvore e Folha*. Tradução: Reinaldo José Lopes. 1ª edição. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2020, p. 66.

Isso também está correlacionado ao que Tolkien diz a respeito da Ficção Científica. Os escritores desse tipo de literatura costumam predizer (e até podem desejar) um mundo com uma “grande estação ferroviária de telhado de vidro” (Tolkien, 2020, p. 72). Mas é difícil para eles deduzirem o que as pessoas farão num mundo assim. Em tempo, podem abandonar a armadura vitoriana para usarem vestes folgadas e com zíper, mas usarão dessa liberdade também para “brincar” com brinquedos mecânicos que se movimentam rapidamente e que logo entediam. Ou seja, ele reconhece que vive em uma era de “meios aperfeiçoados para fins deteriorados” (Tolkien, 2020, p. 72).

Tolkien diz que esse incômodo faz parte dos dias atuais (ou pelo menos, na primeira metade do século XX quando o ensaio foi pensado e redigido): é esse efeito, esse desejo de escapar — não da vida — mas do tempo presente e da miséria imposta a nós mesmos, que caracteriza esse escape. Faz parte do cotidiano estarmos conscientes da feiura e do mal de nossas obras. O mal e o feio estão ligados diretamente, sendo então difícil conceber mal e beleza inerentes a algo, juntos.

Quase nos escapa o temor da bela fada que perpassava as eras mais antigas, e é mais alarmante ainda que a bondade em si mesma, tenha sido retirada de sua beleza própria, com o tempo. Nesse sentido, em Fééria, podemos conceber um ogro que tem um castelo aterrorizante como um pesadelo (pois a maldade no ogro não poderia mensurar outra circunstância), mas não podemos conceber uma casa (uma estalagem, um salão de um rei virtuoso e nobre) construída com boas intenções e que seja, ao mesmo tempo, feia, repugnante. “No momento presente, seria temerário esperar ver uma que não o fosse — a não ser que tenha sido construída antes do nosso tempo” (Tolkien, 2020, p. 72).

É a esse aspecto “escapista” moderno (ocidental) das histórias de fadas a que Tolkien se refere e que diz partilhar com romances, narrativas do e sobre o passado. Muitas histórias do passado se tornaram escapistas em seu objetivo, porque sobreviveram vindo de uma época em que os homens, a princípio, se apraziam com seu trabalho. Essas narrativas chegaram ao nosso tempo, isto é, quando muitos sentem aversão pelas coisas feitas pelo próprio homem.

O que compreendemos é um fio de raciocínio bastante linear: A Fantasia é algo humano. Quanto mais se conhece o mundo primário, mais rica será a subcriação para um mundo secundário. Quanto mais verossimilhante ao mundo primário, mais verdadeiro é o mundo secundário e a sua faceta de “consistência interna da realidade” se faz na linguagem, na escrita, no texto. Deste modo, a recuperação do novo olhar para as coisas

dadas como “reais” acontece, assim como, um certo desprezo por objetos de moda evanescente, ou seja, daquilo que não existe “naturalmente” no mundo.

Essa noção fica bem clara em suas obras de fantasia. Por exemplo, em *O Senhor dos Anéis*, a Sociedade do Anel, os oito companheiros que se juntam e partem na jornada com Frodo até a destruição do Um Anel, em Mordor, na Montanha da Perdição. Eles se unem em sacrifício de si mesmos em prol do bem comum: salvar a Terra-média da vilania, da feiura e da destruição de Sauron. O Maiar Gandalf, os Homens Aragorn e Boromir, o Elfo Legolas, o Anão Gimli, e os Hobbits Merry, Pippin, Sam e Frodo, são as figuras primeiras de resistência ao poder do Sauron, unidos pela virtude da compaixão e contam com auxílios de tantos outros personagens. O Escape, além de tudo, também é reação.

Mas há outros escapismos que são ainda mais profundos, e sempre aparecem nas estórias de fadas ou lendas. Não se trata somente de fugir do barulho dos carros, do cheiro da fumaça das fábricas, ao passo que existem coisas ainda piores e muito mais comuns no cotidiano da humanidade, desde o começo dos tempos: a fome, a sede, a pobreza, a dor e o pesar, a injustiça e a morte.

Chegamos, então, ao quarto e último ponto, diretamente relacionado ao Escape: o Escape da Morte, chamado por Tolkien de Consolação. Mesmo quando os homens não estão passando por estas situações ruins, existem as antigas limitações, as velhas ambições e os desejos humanos que não são atingidos, que “tocam as próprias raízes da fantasia” (Tolkien, 2020, p.73) e que trazem uma espécie de satisfação, de alívio, enfim, de consolo.

Algumas fraquezas ou curiosidades mundanas são perdoáveis. Quem nunca desejou visitar o mar profundo como um peixe ou voar de forma graciosa e silenciosa como um pássaro, ou ainda, o desejo mais profundo dos homens: o de conversar com outros seres vivos? Esse desejo é tão antigo quanto a Queda do Homem e fundamenta-se na fala de animais e outras criaturas das estórias de fadas, em especial na compreensão mágica de suas línguas. Entende-se, a partir daí, por que Tolkien cria idiomas para elfos e era tão apaixonado por filologia. A Queda separou a História da Lenda. Um pouco mais adiante, ele irá apresentar um neologismo que também dá sentido e se refere ao momento em que ambas (História e Lenda) se reconciliaram.

Tolkien menciona que há uma confusão a respeito dos homens do passado não registrado, como se tivessem uma falta de senso sobre a separação entre homens e animais, também encontrada na filosofia chestertoniana, mas ampliada em termos reflexivos. Em nota, Tolkien diz que essa ausência de sentimento de separação é apenas

uma hipótese sobre esse tempo. O fato de a fantasia antiga combinar a forma humana com as formas de animais ou vegetais, ou atribuir características humanas aos animais não é sinal da confusão do entendimento de outrora. No mundo ocidental (e sobretudo, o europeu), o tal “sentimento de separação” tem sido atacado não por conta da fantasia, mas através da teoria científica, ou seja, são os cientistas que classificam o Homem como “apenas um animal” (Tolkien, 2020, p. 86).

No entanto, o amor natural — e ainda não corrompido — dos homens por animais e o desejo de ter as mesmas experiências que estes seres vivos acabou desencadeando excessos: temos homens que amam mais os animais que a sua própria espécie; que choram a morte de cavalos em batalha e despreziam os soldados. “É agora, não nos dias em que as estórias de fadas foram engendradas, que temos ‘uma falta do senso de separação’” (Tolkien, 2020, p. 86).

Um sentimento muito vivo dessa separação, é de uma sensação de rompimento cuja culpa também recai em nós. Parece que as outras criaturas são como reinos das quais os Homens romperam relações e agora, os vê de longe, guerreando com eles ou em inquietante trégua. Poucos são capazes de fazer viagens ao exterior; outros se contentam com histórias de viajantes — mesmo que sejam sobre sapos, diz Tolkien, se referindo novamente ao exemplo do conto. Falando, então, sobre essa estória de fadas bastante estranha (mas também muito difundida), Max Müller perguntou, ao seu modo bem direto, sobre *O Rei Sapo*¹¹³: como uma história dessas foi inventada?

De acordo com ele, os homens sempre foram educados a saberem que um sapo e a filha de uma rainha se casando é uma circunstância absurda. Tolkien, então, rebate, dizendo que podemos esperar que homens saibam disso, “pois, se não fosse assim, não haveria propósito na estória de forma alguma, dependendo, como ela depende, essencialmente do senso do absurdo” (Tolkien, 2020, p. 74).

As origens folclóricas, ou suposições interpretativas sobre esse conto (e outros de mesma natureza) não são importantes para a questão. Não importa os costumes e crenças sobre sapos e poços que existam por trás da narrativa, pois a forma de sapo foi e está preservada na estória de fadas justamente porque é esquisita¹¹⁴ e o matrimônio, absurdo. É claro que há verões em que o casamento entre a princesa e o sapo não acontece, pois o

¹¹³ Ver nota 47 desta tese.

¹¹⁴ Uma referência claramente ancorada em Chesterton, que diz que a existência de maçãs, por exemplo, é esquisita.

sapo era, na verdade, um príncipe sob encantamento¹¹⁵. O ponto chave da história não está em pensar que sapos podem ser esposos, mas sim na necessidade de manter as promessas — mesmo em condições totalmente intoleráveis — e que, pela ideia também das proibições, perpassa todo o Belo Reino.

Neste ponto, Tolkien adentra propriamente no desejo mais antigo e mais profundo: o Grande Escape. As histórias de fadas fornecem muitas maneiras, muitos exemplos de fazer isso e poderia ser chamado de “verdadeiro espírito escapista” ou “fugitivo”. Essas histórias são feitas por homens, não por fadas, portanto, histórias humanas de elfos certamente estão cheias do que ele chama de Escape da Imortalidade. Nessas narrativas, poucas lições são ensinadas da forma mais clara do que o fardo da imortalidade, a vida continuada para onde o “fugitivo” gostaria de fugir, ou seja, a premissa da eternidade.

A morte é o tema que mais inspirou o pai da fantasia, George MacDonald, e o que Tolkien identifica como o quarto e último oferecimento das histórias de fadas (impresso também em seu *“legendarium”*). Ele chama de “consolo”, mas o sentimento possui outro aspecto, mais específico, além da satisfação imaginativa de antigos anseios: é o Consolo do Final Feliz. O autor quase se arrisca a afirmar que todas as contos de fadas precisam conter um final feliz. Mais adiante, ele diz que não há uma conclusão mais verdadeira do que essa e abre uma longa nota sobre o assunto, debatendo a artificialidade da conclusão típica dos contos de fadas: o famoso *“e viveram felizes para sempre”*.

Considerando tão artificial quanto os inícios com *“era uma vez”*, indica que frases assim são como molduras de quadros, ou como compreendemos, fórmulas dadas para encaixarem a história. Ainda que seja um corte brusco para a narrativa, esses finais são adequados aos contos, por passarem a dimensão e uma compreensão do mundo da História e também de sua infinitude. Elas possuem esse senso muito mais arraigados que as narrativas dadas como “realistas” e modernas que, segundo Tolkien, são “[...] apertadas dentro dos confins de seu próprio tempo pequeno” (Tolkien, 2020, p. 87).

Quanto ao *“era uma vez”*, o autor admite que dificilmente alguém melhoraria a fórmula, já que a frase tem efeito imediato. Esse efeito pode ser constatado no conto *A Cabeça Terrível*¹¹⁶ — uma adaptação de Andrew Lang do mito grego de Perseu e a

¹¹⁵ Na versão original dos Grimm, o encantamento se quebra quando a princesa arremessa, em aversão, o sapo contra a parede. Em outras versões, o encantamento era quebrado sendo permitido que o sapo passasse a noite no travesseiro da princesa.

¹¹⁶ *A Cabeça Terrível* está presente no volume um dos livros coloridos de Andrew Lang – *Blue Fairy Book* (1889) – *O Fabuloso Livro Azul* (2016).

Górgona¹¹⁷ — então, começar com a expressão “*era uma vez*” não determina nomes, nem país, muito menos, data. Pode-se dizer que esse caso foi uma “transformação de mitologia em contos de fadas”, mas Tolkien prefere dizer que se trata de uma “transformação de uma elevada estória de fadas” — porque é exatamente isso que o conto grego é — em forma de “berçário” ou de “velhas amas” (Tolkien, 2020, p. 88).

Começar uma estória de fadas com “*era uma vez*” portanto, é artificial, mas não condenado por Tolkien, uma vez que considera o seguinte: “Esse começo não é acometido pela pobreza, mas significativo. Ele produz, de um golpe, a sensação de um grande mundo não mapeado de tempo” (Tolkien, 2020, p. 88). Essa citação corrobora com que ele atribuiu não ser necessário saber as origens de uma estória de fadas e sim, que os elementos contidos nela foram inseridos, retirados e mudados em um tempo que não são possíveis de serem mensurados.

A Tragédia seria a verdadeira forma do Drama e por ser fiel à realidade, então, as estórias de fadas não negam a existência da fé no sobrenatural e, especialmente, a esperança de um final feliz. Para isso, Tolkien cria o neologismo “*Eucatástrofe*” (“boa catástrofe”) para definir o final feliz das histórias de fadas em contraposição às tragédias. A Eucatástrofe corresponderia a uma virada repentina, que ocorre de forma rara e surpreendente e, agora compreendido todo o ensaio, podemos detalhar para fins da pesquisa, especificamente, esse conceito.

2.5 Eucatástrofe

Proveniente do último pilar (a consolação), Tolkien traz uma nova palavra, na falta de uma melhor para discutir o que ele quer chamar a atenção, dizendo: “O conto *eucatastrófico* é a verdadeira forma do conto de fadas e sua mais alta função” (Tolkien, 2020, p. 75). Do que se trata a Eucatástrofe¹¹⁸?

Podemos resumi-la aqui através das três expressões mencionadas pelo próprio Tolkien, no ensaio: (a) o consolo das estórias de fadas; (b) a alegria do final feliz; (c) a

¹¹⁷ *A Cabeça Terrível* de Lang é exatamente a mesma história de Perseu e a Medusa, sem os detalhes dos e nomes míticos. O conto começa de fato, com “*era uma vez*” e termina com “*tiveram uma vida longa e feliz depois de todas estas desventuras*” (Lang, 2016, p. 231-241).

¹¹⁸ Tolkien uniu o prefixo grego “*eu*”, que significa “*bom*”, e a palavra “*catástrofe*”.

boa catástrofe. Em um mundo de conto de fadas, a eucatástrofe é uma graça repentina e milagrosa e nesse sentido, não podemos confiar que ela se repita.

O fundamento para esse neologismo é chestertoniano. Segundo ele, já que não podemos contar com o curso ordinário das coisas, arriscamos que ocorra algo remoto — isto é, a possibilidade de ocorrer um milagre. A magia, que ele se refere nos textos anteriormente apresentados, não é uma lei, não é uma regra; **ela é uma exceção**. Nesse sentido, ela é uma grandiosidade, bela e aprazível. Eis então, a verdade dos contos de fadas; e que Tolkien, em *Sobre Estórias de Fadas* afirmará ser mais realista que todas as histórias ditas realistas.

A eucatástrofe tolkieniana não nega a *discatástrofe*, que é a do pesar e do fracasso — ambas são possibilidades necessárias para chegar à alegria da libertação, inclusive. Ela nega a derrota final e universal. Seria, essa derrota final, sem solução, a tragédia? Diante dessa afirmação do Tolkien, nossa tese se faz presente: até que ponto o autor subverte o sentido do trágico em suas obras? Há similitudes entre elas, o que determina que uma história se desenvolva até o final trágico e outra seja eucatastrófica? Pois, nesse sentido, ele afirma que a eucatástrofe é *evangelium*, isto é, dá um breve vislumbre de Alegria: um sentimento além dos muros do mundo e que é tão comovente quando o Pesar. Esse será um dos nossos pontos a discutir, no próximo capítulo, usando as virtudes apresentadas por Aristóteles (sobretudo em sua *Ética à Nicômaco*) e como se dão as questões da Tragédia desde a Antiguidade.

Segundo Tolkien, uma boa estória de fadas do tipo mais elevado e completo, reside não nos seus eventos (por mais desvairados que sejam), mas na capacidade de proporcionar a virada de júbilo em quem a escuta, através de suas fantásticas ou terríveis aventuras. Essa “virada de júbilo” é descrita como suspensão de fôlego e ânimo no coração, próximo às lágrimas — ou até acompanhada delas — de forma tão intensa quanto aquelas sensações dadas por qualquer outra forma de literatura, só que com uma qualidade peculiar.

Essa “virada de júbilo” é, de muitos modos, muito mais que o simples “e viveram felizes para sempre” — uma expressão recorrente, mas que tem efeitos de conclusão. É também, uma solução mais aprimorada que recurso narrativo de “*deus ex machina*” — aquela que configura uma resolução inesperada, improvável e até mesmo mirabolante para terminar uma obra ficcional. Aristóteles foi o primeiro a usar um termo grego (equivalente à frase latina) quando apresentou descrições na *Poética*, ao apresentar a técnica como um dispositivo para resolver o enredo de tragédias.

O recurso não é sempre muito bem-visto na escrita e o seu uso, muitas vezes, implicaria ou refletiria como um subterfúgio diante da falta de criatividade autoral. Isso se daria pois, com o surgimento de um personagem ou um objeto que decidiria rapidamente uma situação insolúvel, prejudicaria a lógica interna da história por ser tão repentina e improvável e, além disso, desafiaria a suspensão de descrença, permitindo que o autor conclua a história com um final brusco (ou até mesmo, dependendo do caso, “forçado”).

Nesse sentido, Tolkien considera que até as estórias de fadas modernas conseguem produzir esse efeito de “alegria repentina”, mas isso não é algo fácil de atingir: depende da estória, que é o cenário da virada de júbilo e que reflete uma glória para ela. Uma narrativa que atinge esse efeito não fracassou por completo, mesmo com todos os defeitos ou quaisquer que sejam as confusões de seus propósitos: essa glória para seu ambiente acontece até mesmo em estórias de fadas que Tolkien considera insatisfatória, como é o caso de *Príncipe Prigio* de Andrew Lang: “Quando ‘cada cavaleiro surgiu vivo e levantou sua espada e gritou: ‘longa vida ao Príncipe Prigio’, a alegria tem um pouco daquela qualidade estranha e mítica de estória de fadas, maior do que o evento descrito” (Tolkien, 2020, p. 76).

Essa qualidade não estaria presente no conto de Lang se não tivesse apresentado a mesma como contos de fadas, mais séria do que o conteúdo central da estória que é, em geral, mais fútil e zomba do “*Conte cortês e sofisticado*” (Tolkien, 2020, p. 76). Em uma nota curta, Tolkien explica que essa característica de Lang é instável. Superficialmente, a estória citada segue padrões do “*conte cortês*” francês com um toque de sátira como em *A Rosa e o Anel* de Thackeray¹¹⁹, que mesmo que fútil por natureza, não produz nem pretende produzir nada de tão intenso, mas por baixo de todo o conteúdo é onde reside o espírito mais básico do romântico Lang.

Deste modo, entendemos que a partilha com esse final jubiloso dado pelo termo eucatástrofe está intimamente ligado às escolhas das personagens envolvidas na história — sejam elas voltadas para o bem ou para o mal — isto é, a eucatástrofe estaria intimamente ligada com questões de virtudes e vícios. É isso que conferiria uma lógica

¹¹⁹ William Makepeace Thackeray (1811-1863) romancista britânico, autor conhecido pela obra *Vanity Fair* (1848). A obra satírica de ficção e fantástica mencionada aqui é *The Rose and The Ring*, publicada em 1854. Em linhas gerais, o enredo gira em torno de quatro jovens primos reais que vivem em países fictícios da Paflagônia. A obra tende a criticar as atitudes da monarquia e desafia os ideais de beleza e do matrimônio.

interna da realidade, ou a verossimilhança que completa a obra — seja ela do gênero realista ou fantasia.

Dizemos isso, pois o efeito, segundo Tolkien, é muito mais poderoso num conto sério do Belo Reino, sendo que: “Em tais estórias, a **‘virada’ repentina vem, temos um vislumbre penetrante da alegria e do desejo do coração** que, por um momento, **passa por fora da moldura, rasga, de fato, a própria teia da estória e deixa um raio de luz atravessar**” (Tolkien, 2020, p. 77, grifos nossos).

Para ilustrar isso, Tolkien finaliza essa seção com um trecho do conto *The Black Bull of Norway*, um conto escocês, coletado/publicado por Robert Chambers e que já foi mencionado pelo autor, na discussão sobre as origens:

“Por sete anos servi por ti,
 Cerros de vidro escalei por ti,
 Da roupa o sangue lavei por ti,
 Não vais acordar e se voltar para mim?

Ele ouviu e se voltou para ela”¹²⁰ (Tolkien, 2020, p. 77).

O excerto não é, obviamente, citado por acaso. No conto, uma princesa passa por várias situações para encontrar o seu amado, e durante sete anos ela faz de tudo para reencontrá-lo. No fim, depois de pronunciar esses dizeres, pela terceira vez, ele desperta e volta para ela. Essa é a virada de júbilo do conto. E apesar da boa catástrofe ser “inesperada” ela não surge bruscamente sem que não tenha alguns indícios citados antes.¹²¹

Então, a eucatástrofe não nega o fracasso e o pesar (e, procuraremos discutir adiante, nem negaria a catarse aristotélica, que suscita piedade ou temor). A eucatástrofe propõe uma superação da perda, da dor e do sofrimento; dá voz à esperança neste mundo ecoando a Esperança da Vida Eterna — e ela nos chega justamente tendo em mente o sacrifício para alcançá-la. Essa expressão é mais bem contemplada no epílogo da versão

¹²⁰ Do original: “*Seven long Years I served for thee, / The glassy hill I clamb for thee, / The bluidy shirt I wrang for thee, / And wilt thou not wauken and turn to me? / He heard and turned to her*” (Tolkien, 2006, p. 154).

¹²¹ Quando alcançada, a eucatástrofe contempla todos os sentidos primevos quando observados pelo leitor. De forma análoga, é quase — mas não propriamente — como um “foreshadowing”, ou seja, um artifício narrativo pelo qual um autor insinua fragmentos da história que ainda está por vir. Por exemplo, um elemento é colocado em cena de maneira que o público não o decifre de imediato, mas em um momento oportuno esse elemento volta a ser mencionado ou a aparecer, e abala a trama de maneira significativa, inclusive, para a sua conclusão. Esse recurso narrativo tem um oposto: a pista falsa, ou “red herring”, que é a criação ou inclusão de elementos aleatórios, como pistas falsas, para induzir o espectador a conclusões erradas sobre a história ou desviar a atenção dos fatos, antes do fim.

publicada do ensaio, que não estava prevista, nem proferida na palestra da qual Tolkien desenvolveu para a Universidade de St. Andrews.

Nesse epílogo, Tolkien deixa clara a sua visão cristã a respeito do gênero literário, propondo que ele seria um eco do *evangelium* (do latim, “boa nova”). Assim, de modo teológico, as histórias de fadas, como a história de Cristo, começariam e terminariam em alegria e em esperança. No entanto, é preciso deixar claro que sua intenção aqui não parece (nem de longe) demonstrar que os contos de fadas são como uma religião — embora, um leitor de fé possa ter essa inclinação sobre o ensinamento da História cristã. A ressurreição de Cristo é a visão de alegria transcendental, que nos alivia da dor pelo sacrifício da morte física.

Não é que Tolkien tenha escrito “mitos cristãos”, pois a partir do que o autor diz sobre o desconsiderar a interpretação alegórica e considerá-la limitante, podemos perceber que nenhum de seus livros (publicados em vida ou organizados posteriormente) requer uma “lente” cristã para ser significativo, pois se assim fosse, seria limitante e não estaria contemplado ao que ele diz ser a melhor forma de fruição do legendário: a aplicabilidade.

Iniciando com algumas reflexões sobre a alegria repentina presente nas narrativas, Tolkien menciona que todo escritor que projeta um Mundo Secundário, uma Fantasia, deseja ser um criador da verdade, ou espera estar se baseando na realidade vigente. O subcriador espera que neste Mundo Secundário (senão todos seus detalhes), a sua qualidade seja proveniente da Realidade ou está direcionada para ela. Embora os detalhes estejam voltados para o “real”, isso não significa que todos podem ser verdadeiros, como ressalta em uma nota curta. É raro que a “inspiração” seja tão forte a ponto de ser completa e não deixar espaço para muito do que seja somente “invenção” não inspirada (Tolkien, 2020, p. 77).

Essa qualidade, proveniente da realidade, nada mais é do que a “consistência interna da realidade” e se o subcriador conseguir atingi-la, será difícil conceber a ideia de que a obra não tiver algumas características da realidade. “A qualidade peculiar da ‘alegria’ na Fantasia bem-sucedida pode, assim, ser explicada como um vislumbre repentino da realidade ou verdade subjacente” (Tolkien, 2020, p. 77-78).

No que diz respeito à Alegria, não se trata meramente ou somente de um consolo para o pesar do mundo, mas sim de uma satisfação; uma resposta à pergunta que Andrew Lang dizia que as crianças sempre faziam sobre as histórias de fadas: “é verdade?” A resposta de Tolkien para ela, quando discutiu na seção das crianças, permanece sendo a

mesma: “Se você construiu o seu pequeno mundo bem, sim, é verdade naquele mundo” (Tolkien, 2020, p. 79). Isso basta ao subcriador e à parte artística que lhe cabe.

Porém, sobre a Eucatástrofe, Tolkien tem uma visão de que a resposta pode ser maior, e nesse sentido diz que pode ser um eco do *evangelium* no mundo real (ou Mundo Primário) ainda que distante. O uso do termo *evangelium* resume todo o conteúdo do epílogo. Mesmo se tratando de um assunto sério e perigoso, o autor admite que é presunção sua tocar no tema, ressaltando que “[...] se por graça, o que disse tem em qualquer respeito alguma validade, isso é, claro, só uma faceta de uma verdade incalculavelmente rica: finita somente porque a capacidade do Homem para quem isso foi feito é finita” (Tolkien, 2020, p. 78).

Assim, abordando a História Cristã dessa perspectiva, Tolkien por muito tempo teve a sensação — alegre, vale destacar — de que Deus havia redimido os homens (“criaturas criadoras corruptas”) de maneira condizente ao aspecto de estranha natureza, sua e de outros. Dito de outra forma: os Evangelhos possuem uma estória de fadas ou uma narrativa maior que compreende todo o fundamento delas. Eles contêm muitas narrativas — propriamente artísticas¹²², belas e emocionantes; míticas em seu significado categórico e final, em si mesmo. Entre essas maravilhas míticas está a maior e a mais completa eucatástrofe concebível, que entrou para a História e o Mundo Primário, isto é, o desejo e a intenção da subcriação foram elevados ao cumprimento da Criação: **“O Nascimento de Cristo é a eucatástrofe da história do Homem. A Ressureição é a eucatástrofe da história da Encarnação”** (Tolkien, 2020, p. 78, grifos nossos).

É a história de Cristo que começa e termina em alegria e que tem a forma preeminente da “consistência interna da realidade”, porque não existe uma história já contada que os homens não queiram mais descobrir se é verdadeira e não há nenhuma outra cujos cétricos não tenham aceitado como verdadeira pelos méritos próprios. “Pois a Arte dela tem o tom supremamente convincente da Arte Primária, isto é, da Criação. Rejeitá-la leva ou à tristeza ou à ira” (Tolkien, 2020, p. 79).

Não é difícil imaginar a alegria que sentiríamos se uma estória de fadas bela, fosse “primariamente” verdadeira, se sua narrativa fosse História sem que, com isso, precisasse perder o significado mítico ou alegórico que possui. Por que não é difícil? Porque não se é obrigado a tentar conceber o que quer que seja de qualidade desconhecida: a alegria sentida seria da mesma qualidade ou de mesmo grau da alegria gerada pela “virada de

¹²² Em nota, Tolkien diz que a Arte está na própria estória e não na narrativa, afinal o Autor dela (Deus) não foram os evangelistas.

júbilo” de um conto de fadas, e nesse sentido, é uma alegria que “tem o próprio sabor da verdade primária” (Tolkien, 2020, p. 79). Ela olha em direção à Grande Eucatástrofe: alegria cristã, isto é, a Glória é do mesmo tipo, porém muito mais elevada e muito mais jubilosa: é suprema, é verdadeira e, portanto, a Arte foi, na história, verificada. A História e a Lenda, eram como que separadas, agora **“Deus é o Senhor, dos anjos e dos homens — e dos elfos. Lenda e História se encontraram e fundiram”** (Tolkien, 2020, p. 79, grifos nossos).

No entanto, é preciso destacar que no Reino de Deus, a presença do maior não diminui o pequeno. O Homem redimido ainda é homem, e a História e a Fantasia continuam e devem continuar. Afinal, o Evangelium não aboliu as lendas: ele as consagrou, especialmente com o Final Feliz que elas contêm.

Tolkien ainda aponta que o cristão segue ainda precisando trabalhar com a mente e com o corpo, sofrer, ter esperança e morrer, mas pode fazer isso tudo, agora, sabendo que todas as suas “inclinações e faculdade” tem um motivo, um propósito, e que também podem perceber que podem ser redimidos. A generosidade é tão grande em seu tratamento que talvez agora possa “ousar achar que, na Fantasia, ele pode, na verdade, auxiliar desfolha e o múltiplo enriquecimento da criação” (Tolkien, 2020, p. 79). É como se ele dissesse que com a Fantasia nos redimimos e nos aproximamos mais de Deus, ampliando o que Chesterton diz ser a gratidão pela vida, pelo sol nascer todos os dias etc.

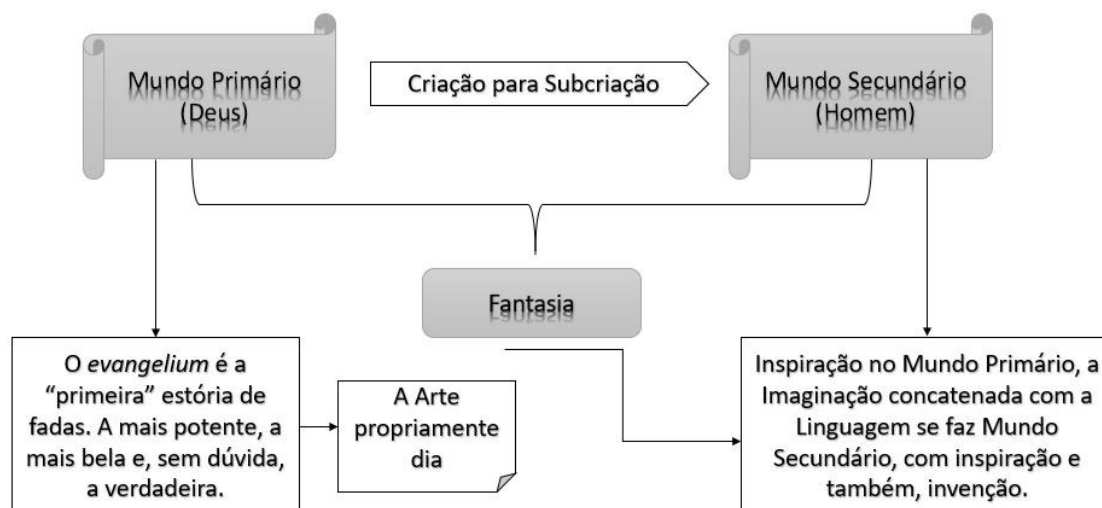
Antes de terminarmos esse destrinchar do ensaio *Sobre Estória de Fadas*, podemos apresentar um excerto que representa perfeitamente essa questão da fusão de Lenda e História na Arte, como duas formas inseparáveis. Trata-se de um diálogo que acontece no encontro de Aragorn, Gimli e Legolas com Éomer, o guerreiro chefe dos Rohirrim e seus cavaleiros. Eles conversam a respeito do “sequestro” de Merry e Pippin por uma horda de Orques. Aragorn e o Anão Gimli perguntam se Éomer e seus cavaleiros não encontraram dois hobbits, ou “Pequenos”, entre o bando que mataram à noite, nas redondezas de Rohan e um dos companheiros de Éomer diz:

“Pequenos!”, rui-se o Cavaleiro que estava junto a Éomer. “Pequenos! Mas são apenas um povo diminuto em velhas canções e contos infantis vindos do Norte. Caminhamos em lendas ou na terra verde à luz do dia?”

“Um homem pode fazer ambas as coisas”, respondeu Aragorn. “Pois não nós, e sim os que vierem depois farão as lendas de nosso tempo. A terra verde, tu dizes? Esse é um poderoso tema de lendas, apesar de tu a pisares sob a luz do dia!” (Tolkien, 2019, p. 651)

Embora soe resoluto, Aragorn é uma espécie de autoridade que compreende a tradição lendária, mais do que o rude cavaleiro em questão, que não está disposto a ouvir assuntos “fantasiosos”, uma vez que os tempos sombrios e de guerra são para ele, mais urgentes, e assim ele se mostra descrente e sem mais esperanças. É nesse tom que Tolkien finaliza o ensaio, apontando que todas as histórias poderão tornar-se verdade, mas também poderão ser redimidas no fim, podendo ser tão semelhantes quanto dessemelhantes às formas que damos ao Homem, redimido, por conclusão, parecido ou não com a figura decaída que conhecemos (Tolkien, 2020, p. 79).

O fluxograma (nosso), a seguir, resume os principais pontos abordados nessa seção final:



Diante de todo esse levantamento, partimos para uma parte teórica mostrando conceitos aristotélicos: as descrições da Tragédia (a partir da *Poética*) e as virtudes e vícios (em *Ética à Nicômaco*) bem como as discussões acerca do bem e do mal, o belo e do sublime (em Nietzsche e Schiller), a fim de problematizar as questões: as similitudes e as dissonâncias entre Eucatástrofe e Tragédia; até que ponto as escolhas dos personagens — para o bem ou mal — influem significativamente para o ápice final das narrativas; o suscitar da contemplação e de emoções latentes com narrativas de fantasia.

Capítulo 3: Catarse Aristotélica: aproximações e subversões sobre a Eucatástrofe

Numa das seções mais importantes de *Sobre Estórias de Fadas*, Tolkien projeta uma palavra que possa, ao mesmo tempo englobar Arte Subcriativa em si e uma qualidade de estranheza e admiração da Imaginação; e essa palavra é **Fantasia**.

Segundo posto no ensaio, a Fantasia está sendo usada no sentido de uso mais antigo e elevado (como equivalente de Imaginação), com os conceitos derivados da “irrealidade”, dessemelhante ao Mundo Primário —, isto é, o Mundo Secundário, aquele de liberdade e de dominação dos “fatos” observados, e transpostos no fantástico.

Assim, Tolkien está não somente consciente das conexões etimológicas e semânticas de fantasia e fantástico, mas também feliz com elas. São as imagens das coisas que não “estão presentes de fato”, mas que na verdade não podem ser encontradas — ou acredita-se que não possam ser encontradas — em nosso mundo.

Faz-se necessário destacar que autor admite essa perspectiva da Fantasia e não aceita o tom depreciativo que ela acarretaria. O caso de imagens refletirem coisas que não são do nosso mundo (se é que isso é possível), trata-se de uma virtude para o autor, e não de um vício. Esse é um importante momento em que ele fala em virtudes, acreditando que a Fantasia não é uma forma inferior de Arte, pelo contrário é superior, a forma mais próxima da pura e, portanto, a mais potente quando alcançada. É crucial que destaquemos isso, para inserir aqui uma chave de diálogo com o pensamento de Aristóteles, sobretudo o da Ética. Destarte, algumas questões surgem em nossa mente a respeito disso. Primeiro, como determinar (se é que existe) um fator comum do agir humano? Segundo, e em termos de conceito, ética e moral são sinônimos?

Há motivos para considerarmos essas palavras como sinônimas, pois, etimologicamente, elas significam “costume”. Uma distinção em termos conceituais poderia se pautar em origens e sentidos destas palavras: “Ética” vem do grego “*ethos*” — sendo um padrão de comportamento de um grupo ou comunidade, e neste sentido, tem um senso relativo; já a “Moral”, vem do latim “*mores*” — sendo, então, um ideal de comportamento conforme as exigências da natureza da razão, comum a todos, isto é, possui um senso mais objetivo (Martins Filho, 2017, p. 1).

No texto *Ética e Ficção: de Aristóteles a Tolkien*, o autor Ives Gandra Martins Filho sintetiza as cinco diferentes éticas filosóficas que nos ajudam a compreender a moral como base para o comportamento humano. Destas cinco, duas são as que mais nos interessa em relação ao nosso escopo, sendo que as três restantes, modernas, somente uma delas é pertinente. Na tabela abaixo, indicamos as três que propriamente iremos voltar a nossa atenção:

Éticas:	Do que se tratam?	Qual é o foco?	Principais Filósofos:
<i>Eudemonológica</i>	É a ética das virtudes, e também conhecida como a ética clássica	O caminho rumo à “Felicidade Natural” como finalidade moral	Platão e Aristóteles
<i>Cristã</i>	É a ética das bem-aventuranças, ainda de elevação da ética natural, mas agora, com maiores exigências morais	Aponta para o bem maior: a “Felicidade Eterna” – não como um dever abstrato, mas sim, pelo desejo de cumprir a vontade de Deus	Santo Agostinho e São Tomás de Aquino
<i>Legalista</i>	É a chamada ética dos deveres, e também ética moderna	Voltada para as obrigações e proibições, cujas ações são motivadas pelo “Puro Dever” – o que leva à Felicidade	René Descartes e Immanuel Kant

Tabela nossa com os dados de Martins Filho, 2017, p. 2

A título de menção, as demais éticas (Martins Filho, 2017, p. 2) citadas são: a utilitarista — que visa prazeres futuros e superiores, sendo mais uma visão pragmática que necessariamente uma ética por si —, e a axiológica — que transcende os bens para focar nos valores captados pela intuição emocional. Podemos afirmar que ambas não nos parecem pertinentes à luz do *legendarium* de Tolkien. É possível extraí-los conforme uma chave-de-leitura por parte do leitor, no entanto, não é como analisaríamos aqui, com as bases teóricas que buscamos.

A visão de cada uma em formas teóricas é elencada por Martins Filho (2017, p. 2-3) de modo a compreendermos qual o pensamento que cada uma está ancorado. Como podemos perceber, a Teologia Católica se aproveitou da Ética Clássica, eudaimônica, para constituir a sua base filosófica: uniu os pontos de captação racional dos preceitos morais segundo o modo de agir da natureza humana, com a revelação divina dos mesmos preceitos. Nesse sentido, faz uso de uma dupla fonte de caminhos para se chegar à mesma moral.

A Teologia Protestante, também cristã, possui outro preceito para mover a ação em direção à Felicidade: partindo da ideia de que a natureza humana está completamente corrompida e então, não se chega à razão pelas regras morais naturais. O caminho, nesse caso, é unicamente propiciado pela revelação divina.

Ainda temos o pensamento iluminista, que afasta os fundamentos teológicos para enfocar exclusivamente na razão. No entanto, ao rejeitar a observação da natureza humana, essa filosofia não consegue deduzir a própria reflexão que são os imperativos morais.

Para as éticas utilitarista e axiológica temos teorias bastantes subjetivas: o Intuicionismo, que percebe as contradições do racionalismo e busca uma captação de ordem moral não na razão, mas no sentimento estético da beleza moral, enquanto o Emotivismo, une o racionalismo iluminista com o intuicionismo, mirando os fundamentos retóricos de ambos para os desejos e a realização da satisfação própria dos indivíduos.

A Felicidade é um sentimento de plenitude que abarca a satisfação das mais elevadas potências da alma: a Inteligência — dada pelo conhecimento; e a Vontade — dada pelo amor. Assim, uma ética que visa o prazer simplesmente é uma ilusão, pois não traz felicidade integral, apenas momentânea. A ideia intrínseca a premissa do direito todos serem felizes não é ética, nem a resolução para alcançar a felicidade, porque se seguiu o caminho contrário da Virtude.

O filósofo da Antiguidade Aristóteles reconhece, em *Ética a Nicômaco* — um tratado sobre filosofia ética escrito para seu filho, Nicômaco, por volta de 300 d.C., — precisamente no Livro II, número 3, que a Virtude guarda uma relação com o Prazer e a Dor. O agir da melhor forma em relação a ambos, isto é, não se detendo somente à busca exclusiva do prazer ou voltando-se apenas para fugir da dor, não permite a realização de ações nobres (Aristóteles, 2021, p. 39).

No mundo social, a aplicabilidade dessa relação de sofrimento e dor fazem o homem se perguntar sobre o sentido da vida e da sua existência, além dos valores morais religiosos — algumas vezes colocando em xeque a bondade e a existência de Deus diante da experiência com o Mal. Ficaria uma questão filosófica ainda por tentarmos responder nesse capítulo: seria possível alcançarmos a felicidade sem termos experienciado o sofrimento?

Grosso modo, a ética aristotélica é teleológica, ou seja, vem do grego “*télos*” que significa “finalidade/fim”. Ela está preocupada com a finalidade da vida humana, e busca

investigar o que é certo ou errado, o que é bom ou mau. Uma das perguntas que se faz nessa matriz filosófica é: para que o homem existe? Segundo Aristóteles, O homem existe para a felicidade, isto é, para ter uma vida boa. A Felicidade, é o pleno desenvolvimento das virtudes e, nesse sentido, é preciso saber quais e como desenvolvê-las para alcançar esse fim.

Essas questões estão em *Ética à Nicômaco* na qual o filósofo expõe a concepção, como já dissemos, teleológica e também a “eudaimonista” (eu = bem/bom, daemon = “gênio ou “divindade menor” ou ainda “destino”) de racionalidade prática, a compreensão da virtude como meio termo, e suas considerações acerca do papel do hábito e da prudência.

Faz-se necessário, antes de avançarmos na discussão, deixar claro como entendemos a ideia ou conceito de “eudaimonista”: trata-se de toda doutrina que considera a busca de uma vida plenamente feliz tanto no âmbito individual, quanto no coletivo. É o princípio e fundamento dos valores morais, julgados eticamente positivos, todas as ações que conduzam à felicidade. Em suma, é uma doutrina moral que recoloca o bem na felicidade (eudamonia), perseguindo-a como um fim natural de toda a vida humana. Nesse sentido, o eudamonismo é diferente de hedonismo, que trata o fim da ação humana com a obtenção do prazer imediato — entendido como “gozo”, através de Aristipo ou como “ausência de dor”, segundo Epicuro.

Mas, voltando a Aristóteles, o filósofo considera que toda a racionalidade prática é teleológica, isto é, orientada para um fim (ou para um bem). À Ética cabe determinar a “summum bonum”, que preside e justifica todas as demais virtudes, e como alcançá-la: a “finalidade suprema”, que é a felicidade situada não nos prazeres, nem nas riquezas, e muito menos nas honras, mas em uma vida virtuosa.

As virtudes, então, se encontrariam no justo meio entre extremos e serão descobertas por aquele dotado de prudência (“phronesis”) e educado pelo hábito de seu exercício. Tolkien menciona no ensaio que a Imaginação é uma virtude e não um vício. As ideias de virtude e vício em Aristóteles podem soar não literais em Tolkien, a priori, mas esse tópico diz respeito ao que é errado ou certo, bom ou mau. No entanto, na filosofia aristotélica não existe diferença entre certo ou errado, bom ou mau, pois segundo o filósofo da Antiguidade não existiria diferença entre ética e moral, uma vez que a ética seria o estudo sistematizado da moral.

Vejamos as devidas disposições dos conceitos para entendermos melhor o que parece importante. A Virtude está relacionada com as nossas disposições **em fazer algo**

bom. O Vício também tem a ver com as nossas disposições, só que neste caso é o oposto, trata-se de **uma disposição em fazer algo mau**. Isso permite compreender como o pensamento aristotélico contribui etimologicamente para a ideia de vício que temos hoje em dia.

Sendo a virtude uma excelência moral com forte relação com a filosofia cristã, isso significa que está conectada à uma razão prática. Outras excelências morais, como a intelectual por exemplo, estão conectadas à razão especulativa ou também podemos chamar de teórica. Diante disso, podemos perguntar: como as excelências morais — as virtudes — se desenvolvem em nós, então?

Como já dito, as virtudes se dão pelo Hábito, pela prática reiterada com a ação correta que se torna, em nós, uma constante. A prática reiterada desse hábito por sua vez, se desenvolve num traço de caráter. E o traço de caráter bom é o que Aristóteles vai chamar de virtude. No extremo oposto estarão os vícios, e eles operam sob a mesma lógica: a prática reiterada de uma ação errada forma em nós uma constante, um mau hábito que leva a um traço de caráter mau.

A virtude (assim como o vício) é mais que uma prática repetida, é uma disposição para a ação correta (ou no caso do vício, é a disposição para a ação errada). Novamente a disposição em agir corretamente se desenvolve em razão do hábito, e a virtude é agir repetidamente pelo bem com a intenção de fazer o que é bom.

Isso mostra o quanto a ética aristotélica ressoa na colocação das virtudes cristãs e explica, de algum modo, por que São Tomás de Aquino pôde se apropriar da estrutura de pensamento do filósofo da Antiguidade para desenvolver o seu próprio, tão caro à filosofia cristã ainda na contemporaneidade. Porém, a ideia de virtude da Grécia Antiga, vale ressaltar, não é idêntica ao conceito atual de virtude e vícios fundamentado no cristianismo.

Virtude tinha o sentido de excelência da ação, ou seja, de fazer bem-feito, na justa medida de cada pequeno ato. Além disso, os valores do momento em que Aristóteles escreveu *Ética à Nicômaco* (c. 300 d.C.) são bem diferentes dos debates contemporâneos de *Ética*, embora, as reminiscências ainda estejam presentes. Inclusive, os sentidos das palavras bem ou mal apresentam significados totalmente opostos hoje em dia.

Ainda é preciso destacar mais sobre a ideia de virtude em Aristóteles — esse “meio termo de ouro” — que nada mais é que o meio-termo entre dois vícios, para entendermos melhor como operam em seu pensamento. Por exemplo: Coragem é o meio-termo de dois vícios — Covardia e Temeridade. A coragem é o oposto da covardia assim

como é o oposto de temeridade, pois o temerário é aquele que encara a situação sem avaliar os riscos. A tabela abaixo aponta cada uma das virtudes, de acordo com o seu equivalente em defeitos e excessos do vício:

VIRTUDES	VÍCIOS
	DEFEITOS / EXCESSOS
Coragem	Medo / Temeridade
Generosidade	Mesquinhez / Prodigalidade
Temperança	Insensibilidade / Desregramento
Magnanimidade	Simploriedade / Ambição
Ira	Desalento / Irascibilidade
Veracidade	Autodepreciação / Ostentação
Amabilidade	Mau-humor / Bajulação
Espirituosidade	Rudeza / Bufonaria

Tabela com os dados de Martins Filho, 2017, p. 8.

Em tempo, esse “meio-termo” não é quantitativo, mas sim qualitativo: a virtude não vai estar exatamente no meio do caminho entre os dois extremos dos vícios. Dependendo da virtude, ela poderá estar mais ou menos próxima de um dos extremos. O mesmo vale para os vícios, e ambos dependerão da ação concreta. Seguindo o exemplo supracitado, para o caso de vícios, temos: o corajoso vai parecer estar, muitas vezes, mais próximo do temerário do que do covarde.

Isso é imprescindível para entendermos cada ação dos personagens tolkienianos e percebermos o quão atemporal seu *legendarium* é, diante das motivações humanas apesar da fantasia. Nenhuma personagem escapa das questões morais ou das virtudes postas a priori por Aristóteles. Os traços de caráter e personalidade ressoam o tempo todo, em algo já postulado pelo filósofo e presente fortemente nos chamados romances de cavalaria nos quais *O Senhor dos Anéis* bebeu como fonte e tem aspectos muito similares — e, também nos contos de fadas.

3.1 A Poética Clássica, Teologia Cristã e os Contos de Fadas

Antes de avançarmos sobre moral e conceitos éticos, nos parece importante construir um paralelo entre postulados da Arte Clássica e a Arte primordial que Tolkien nomeia de Fantasia.

Os contos de fadas que conhecemos são precisamente muito antigos, e ganharam uma expressividade maior na passagem da era clássica para a romântica: a antiga literatura do maravilhoso destinada para adultos enquanto mitos foi incorporada à tradição popular (e oral) e, bem mais tarde, transformada em “literatura para crianças” (Coelho, 1987, p. 12). É nesse momento que o significado primitivo dos contos de fadas, relacionado ao que se entende como “verdade” dos mitos ficou em suspenso. Para esse aspecto, Tolkien apresenta, no ensaio *Sobre História de Fadas*, argumentos que ajudam a pensar algumas questões, dentre elas os sentidos primordiais desse tipo de literatura, bem como o seu ponto crucial, determinado aqui como escopo de investigação: a *eucatástrofe*.

A que esse termo inicialmente nos remete? Certamente algo relacionado à catástrofe, à Tragédia. Nesse sentido, os historiadores contemporâneos consideram como base para as interpretações a tradição que remonta novamente à Antiguidade Clássica sobre o valor dos escritos literários. Deste modo, em se tratando de a arte poética ser bela ou de valor, um destes autores clássicos, Horácio, ressalta que cada gênero deve permanecer no lugar que lhe couber, não descartando a possibilidade de um gênero valer-se do outro, com o intuito de tocar o coração da plateia. Sendo assim, não basta os poemas serem apenas belos, eles devem conduzir a sentimentos e para se chegar à compaixão, usa-se o mesmo caminho de um outro sentimento: o da tristeza. A beleza gera sentimentos a quem contempla a arte e por esta razão, os pensadores antigos vão refletir sobre os sentimentos que as artes suscitam — sentimentos estes que em Aristóteles aparecem como “paixões”.

Segundo Horácio, para a composição de um bom poema, deve-se “ou seguir a tradição ou criar caracteres coerentes consigo” (Horácio, 2005, p. 59), assinalando algo que, quando se experimenta um assunto nunca tentado em cena, ou quando se cria uma nova personagem, deve-se conservar até o fim, tornando o poema fiel tal como surgiu no começo. No caso do avanço rápido para o desfecho, o poema pode arrebatá-lo o ouvinte para o centro dos acontecimentos, como se estes já fossem conhecidos e, assim “(...) abandona os passos que não espera possam brilhar graças ao tratamento e de tal forma nos ilude, de tal modo mistura verdade e mentira, que do começo não destoa o meio, nem, do meio, o fim” (Horácio, 2005, p. 59).

Encontramos aqui uma ponte entre a ideia de coerência narrativa na poética de Horácio e a coerência interna da realidade, proposta por Tolkien. Tanto em um quanto em outro, se coloca os termos de admissão de um bom poema e uma boa história de fadas,

pois obedecem a regras narrativas coesas, com ganchos e amarrações já conhecidos que, no desfecho, se apresentam de modo que arrebatam.

A tal “consistência interna de realidade” é mais difícil de produzir que a subcriação de Fantasia, sobretudo quanto mais imagens e rearranjos de material primário forem diferentes dos arranjos reais do mundo subcriado. Nesse sentido, “é mais fácil produzir esse tipo de ‘realidade’ com material mais ‘sóbrio’” (Tolkien, 2020, p. 58), quando as coisas do mundo primário são bem próximas ao que a mente concebe para o mundo secundário. Portanto, poucos se arriscam nessa tarefa, mas quando tentam e conseguem, temos uma rara realização da arte, no seu estado mais legítimo.

Então, para Horácio — e de forma correlata, podemos inferir que também era para Tolkien — o começo e a fonte da arte de se escrever encontra-se no *bom senso*. Não se admite a mediocridade para a arte poética. Se não sabe como manejá-la, é melhor que se abstenha, conforme propõe Horácio: “Existiu um dia a sabedoria de discernir o bem público do particular, o sagrado do profano (...). Foi assim que adveio aos poetas e seus cantos o glorioso nome de divinos” (Horácio, 2005, p. 66). Para quem aprendeu seus deveres humanos com a pátria, família, amigos, qual a obrigação de um senador, ou o papel de um general na guerra, saberá dar a cada personagem a caracterização necessária, ou seja, a fonte da arte de escrever vale-se da experiência natural humana. E daí a poética vem com versos para a vida, ou seja, Horácio atribui a ela certa *finalidade moral*.

Na Antiguidade, se delimitava que o desejo dos poetas era de serem úteis ou de dizerem coisas que são ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida cotidiana. Portanto, o que os poetas dizem pode ter, além de tudo, uma função moral que, se assim for, os versos para a vida, natureza e arte são para louvar um poema. Para Horácio, a natureza e a arte na poética completam-se: “já se perguntou se o que faz digno de louvor um poema é a natureza ou a arte. Eu por mim não vejo o que adianta, sem uma veia rica, o esforço, nem sem o cultivo, o gênio; assim, um pede ajuda aos outros, numa conspiração amistosa” (Horácio, 2005, p. 67).

Esse aspecto está levantado por Chesterton e realçado em Tolkien, não para o poético, mas para as histórias de fadas. No entanto, é preciso dizer que, em nenhum dos dois representa uma teorização para essas narrativas, um aspecto utilitário, no sentido de didático, de ensinar povos a compreenderem o mundo através de mirabolantes metáforas.

No caso de Tolkien, não é essa a razão pela qual formulou o ensaio (e nem mesmo, compactua com as noções alegóricas de um texto). Veremos ainda adiante, como isso funciona em relação a valores, isto é, a virtudes e vícios apontados primeiramente com

Aristóteles, em seu *Ética a Nicômaco*. São nuances que perpassam a história, o cerne da humanidade através dos tempos, apropriado, por assim dizer, pela teologia cristã, para a determinação dos dogmas, mas que reflete até mesmo fora do âmbito religioso.

Outra questão abordada por Horácio diz respeito à necessidade de se observar os hábitos de cada idade, mudando o aspecto que lhes convém. Para cada uma, a personagem representará, de certa forma, um feitio adequado. Ao defender uma caracterização para determinada idade da vida, o autor pressupõe uma classificação de cada personagem e de cada trama poética:

Os anos, à medida que vêm, trazem consigo vantagens sem número; à medida que se vão, levam consigo um sem-número delas. Não se atribua a um jovem o quinhão da velhice, nem a um menino o dum adulto; a personagem manterá sempre o feitio próprio e conveniente a cada quadra da vida (Horácio, 2005, p. 60).

Isso não significa que dev haver uma determinação de idade para determinados gêneros, conforme Tolkien aborda em *Sobre Estórias de Fadas*. Não significa que uma criança gostará mais de contos de fadas, porque são mais inocentes ou mais propensos a se maravilharem com narrativas do Belo Reino. Não existe também nenhuma regra que diga que adultos não possam encontrar prazer na leitura de contos de fadas. Numa seção inteira do ensaio, Tolkien defende a perspectiva inclusive de que as estórias de fadas são melhor absorvidas por adultos do que por crianças.

Horácio também apresenta um argumento que pressupõe uma *hierarquia de gosto*, conforme a posição em que se ocupa na cidade: “que gosto, com efeito, podia ter forrado aos trabalhos, confundindo com os cidadãos, um campônio sem instrução, um pé-rapado entre gente distinta? Foi assim que o flauteiro, à arte primitiva, juntou movimentação e luxo e arrastou as vestes vagando pelos tablados” (Horácio, 2005, p. 61). Com bom gosto, a poesia seria como a pintura (*ut pictura poesis*), uma cativando mais por se deter mais de perto e outra, mais longe; uma agradando uma vez, outras dez vezes repetidas, agradando sempre (Horácio, 2005, p. 65). Outra questão relevante da qual a poética também se vale, diz respeito à *hierarquia entre os gêneros*, sobre a qual Horácio discorre: “(...) se escrever dramas satíricos, não me satisfarei com nomes e verbos precisos e sem ornamentos, nem porei empenho em me conservar longe do colorido trágico ao ponto de não se diferenciar da linguagem de Davo (...)”¹²³ (Horácio, 2005, p. 62-63).

¹²³ Nota do tradutor do grego e latim Jaime Bruna: “Davos é o nome usual de escravos de comédia.”

O reconhecimento das obras fantásticas ou de fantasia são usualmente enviesadas, trazendo à tona, perspectivas recortadas das narrativas associadas ao cotidiano: as relações psicossociais ou sóciopolíticas são tomadas como temáticas a serem exploradas e discutidas, dando o caráter utilitário de obras. Só assim elas teriam “importância” ou seriam consideradas canônicas. Quando pouco ou nada desses aspectos podem ser levantados a respeito da obra, a narrativa é relegada por boa parcela dos teóricos da literatura (bem como pelos críticos literários) à condição de uma literatura menor.

Tolkien explicita no ensaio uma correlação muito forte entre mitos e estórias de fadas, especialmente quando determina que é muito difícil apontar as suas origens, uma vez que elas estão ali sendo construídas pela Linguagem, desde os primórdios. Ao longo do tempo, elas se modificaram, recebem acréscimos ou lhes são retiradas partes, com outras coisas antigas e potentes, ou temas mais atuais, e passam um tempo fervendo lentamente no que ele chama de “caldeirão da sopa”. Podemos ainda acrescentar as releituras, que não são novidade nas narrativas, mas estórias completamente diferentes e que suscitam diferentes emoções ou levantam outros sentidos.

No afã de interpretar obras de arte produzidas num dado momento, os historiadores possuem o costume de compará-las — de formas sincrônicas e diacrônicas — com a “sua” época. A mesma linha de pensamento é seguida por muitos deles: a relação ou não com a política, ou seja, com as especificidades sociais, culturais e históricas de “seu” tempo — ou seja, a relação ou não com a época do autor e época da obra são os pontos cruciais dos quais eles tangem. A partir de uma noção de “tempo histórico”, que remete a uma tradição consolidada de adequação de cada coisa ao “seu” tempo de produção e/ou recepção, circunscreve-se cada obra como se fosse uma particularidade na grande linha do tempo que levaria a humanidade ao cumprimento de um objetivo por meio da história. Por que, então, um livro como *O Hobbit*, publicado na década de 1930, ainda é lido, nos anos 2020, senão pela sua coerência interna que traduz anseios humanos não afetados pelo tempo?

Giambattista Vico busca, em seu *Ciência Nova*, a resposta para a descoberta do “verdadeiro Homero” esclarecendo que primeiramente teriam surgido as histórias verdadeiras — como demonstra no significado da palavra grega *mythos*, que seria “falar verdadeiro” — em tempos anteriores a Homero, nascido “direitas e convenientes”, mas que chegaram a Homero “tortas e indecentes” (Vico, 2005, p. 615). Alteraram-se com o tempo, foram corrompidas e retomadas por Homero, no que Vico chama de “3ª idade dos

poetas heroicos” (sendo a primeira, quando o uso das mesmas era como verdadeiras narrações, e a segunda quando se alteraram). Neste ponto, Vico cita Aristóteles:

[...] a partir deste efeito, Aristóteles, na Poética, diz que as mentiras poéticas teriam sido encontradas unicamente a partir de Homero, porque os seus caracteres poéticos, que numa sublime composição são incomparáveis, pelo que tanto os admira Horácio, foram gêneros fantásticos, [...] aos quais os gregos associaram todas as propriedades da virtude heróica e todos os sentidos e costumes provindos de tais propriedades da natureza, como o serem ressentidos, teimosos, coléricos [...], que arrogam toda a razão à força, como precisamente o recolhe Horácio, quando lhes descreve o caráter (Vico, 2005, p. 616).

Percebemos então com esse excerto que, aspectos do gênero ou modo fantástico nas narrativas heroicas antigas, estão de fato interligadas e dão forma ao conteúdo dessas histórias, o que Vico mostra como um efeito tido no pensamento filosófico antigo, mas analisado por ele como modificado e corrompido por Homero.

Nesse sentido, o autor atribui a Ulisses, o sujeito de “Odisseia”, a transmissão de toda a “sabedoria heroica”, de todos os “costumes prudentes, tolerantes, dissimulados, dúblices”, preservando sempre a “propriedade das palavras e a indiferença das ações” (Vico, 2005, p. 616), caracteres que teriam “formado toda uma nação”, os quais não poderiam ser inventados senão por uma natural uniformidade que, adequada ao senso comum de uma nação, é apenas o decoro, ou seja, a beleza e a elegância de uma fábula (Vico, 2005, p. 616-617). Porque eram inventados por imaginações fortes, não podiam ser inventados senão sublimes. Por fim, destacamos o corolário da argumentação viconiana a respeito do “verdadeiro Homero”:

Do que permaneceram duas eternas propriedades em poesia: uma das quais é que o sublime poético deva andar sempre unido ao popular; a outra, que aqueles povos que foram os primeiros a trabalhar esses caracteres heróicos não advertem agora de outra forma os costumes humanos senão através de caracteres estrondosos de brilhantíssimos exemplos (Vico, 2005, p. 617).

Em outras palavras, Homero é tratado como figura máxima que demonstraria em seus escritos os costumes de uma época, na medida em que em seus poemas convergiam-se dois elementos cruciais para o que chama de “sabedoria poética”: em primeiro lugar, a relação com o que pertence ao *povo*; em segundo, a presença dos *exemplos* para

demonstrar os costumes humanos. Além disso, Vico sustenta que a importância de Homero reside no fato de que os poetas teriam sido os *primeiros historiadores das nações* justamente por terem preservado tais histórias verdadeiras por meio da memória, entendendo que a “memória é o mesmo que a fantasia” (Vico, 2005, p. 624). Deste modo, Vico conclui que seria coisa impossível que alguém fosse “igualmente sublime como poeta e metafísico”, pois a metafísica “eleva-se sobre os universais”, ao passo que a faculdade poética deve “aprofundar-se dentro dos particulares” (Vico, 2005, p. 625). Ora, neste momento Vico expõe o principal nó entre a poesia e a filosofia da história humana: os poetas são importantes fontes para os costumes de um povo, mas como demonstração de seu grau na evolução dos costumes e do direito dos povos. A prática dos poetas coincide com um momento da história da humanidade em que a fantasia não teria sido superada pela metafísica, pela lei e pela civilização.

Podemos destacar em Tolkien, novamente em seu *Sobre História de Fadas*, quando reflete sobre um mundo primário e secundário para a subcriação. O conhecer algo do mundo chamado real pode possibilitar a criação de um segundo objeto, usando suas características primárias. Dessa forma, a tradução de algo pensado como imagem faz-se, assim, “pensável” digamos — embora nem sempre coincida com algo que possa ser apresentado por meio de imagens sensíveis.

Além disso, não significaria que os autores estivessem intencionalmente voltados a descrever períodos datados da história, inferindo metáforas e símbolos de uma sociedade vigente — aquela da qual eles pertencem. É fato que muitos estudiosos e críticos literários sempre pontuem que determinado autor é um homem de seu tempo e, portanto, colocam em seus escritos ideias correlatas à mentalidade da época. No entanto, Tolkien não escreveu romances históricos, embora, interpolações históricas podem ser feitas, uma vez que os temas abordados por ele orbitam em torno da razão prática da humanidade e por isso, atinge as emoções de qualquer tipo de pessoa e em qualquer tempo.

Concordamos que seja impossível que o meio não interfira na obra de arte, no entanto devemos reforçar que, essa questão não pode ser dada como intencional, nem mesmo negativa. Lembrando que Tolkien sempre preferiu a aplicabilidade ao invés de alegoria, já podemos inferir que a interpretação de seus escritos pelo viés da mentalidade de seu tempo, pode arregalar alguns anacronismos. Por exemplo, algo que já mencionamos: elementos dos romances de cavalaria podem ser encontrados facilmente em *O Senhor dos Anéis*. No entanto, Tolkien é um homem moderno e como tal, faz, na

mesma obra, uma crítica (ainda que sutil) ao progresso por ele mesmo, custando destruir algumas coisas para alcançá-lo. Uma discussão como essa, não era levantada em romances de cavalaria medievais, pois não contemplariam as “inquietações” da mentalidade da época.

Parece contraditório, mas não é quando se trata de romances de ficção calcados em uma linguagem imaginativa, como é o caso da fantasia tolkieniana. Não se trata de um romance histórico, então, não existe essa obrigatoriedade de soar coeso com o tempo na qual foi produzido. Tolkien descreve sociedades pseudomedievais e por mais que sua erudição sobre esse período fosse vasto, ele ainda propõe, mesmo sem perceber, nuances modernas.

O estudioso tolkienista Tom Shippey é quem melhor falou sobre isso. Houve uma certa popularidade de obras de fantasia produzidas no século XX, e em seu *Author of The Century*, o estudioso declara que ficaria muito propício para historiadores, por exemplo, olharem o século anterior e verem essas obras de cunho fantástico como representações do pensamento de época, como no caso de *O Senhor dos Anéis* (Shippey, 2001, p. vii). Além disso, Shippey afirma que os autores desse século “que falaram com mais força para e por seus contemporâneos, por algum motivo, acharam necessário usar o modo metafórico da fantasia [...]”¹²⁴ (Shippey, 2001, p. viii, tradução nossa).

O que parece ser o caso mais claro a respeito disso são os hobbits, das quais Shippey os considera centrais, obviamente nos eventos de *O Hobbit* e de *O Senhor dos Anéis*, mas eles escancarariam esse anacronismo na obra tolkieniana. Segundo o estudioso, apesar dos hobbits comporem uma sociedade simples e rural, podemos dizer, tal como os camponeses dos feudos medievais, eles gozam de um conforto de suas tocas, com posses e terras, semelhante ao que chamaríamos de pequenos burgueses.

Na Terra-média existem Homens, Elfos e Anões, para citar algumas das “raças”. Estes estão ligados a um mundo antigo, desde a sua concepção e criação até os eventos em que se envolvem na Terra-média. Desse modo, quase não possuem ligação com a modernidade, enquanto os hobbits parecem o contrário: são como seres inseridos nesse mundo de um passado distante, com costumes e invenções modernas.

Essa singularidade dos hobbits reside no fato de que eles “são, e sempre permanecerão, altamente anacrônicos no mundo antigo da Terra-média” (Shippey, 2001, p. 6). No entanto, há um problema nessa colocação: para os outros povos da Terra-média

¹²⁴ O original, em inglês: “[...] *who have spoken most powerfully to and for their contemporaries have for some reason found it necessary to use the metaphoric mode of fantasy [...]*”

(salvo Elfos e Ents), hobbits são lendas que se contavam para as crianças. Parece-nos mais que os hobbits tenham de fato indicativos como personagens burgueses que vivem no conforto de suas casas e não se interessariam pelos grandes eventos do mundo. Mas eles também têm o protagonismo na Guerra do Anel e por isso, Frodo, por fim, escapa daquele aspecto delineado do herói épico, destinado a salvar o mundo ou mesmo do herói tipicamente trágico: ele **escolhe** ser o Portador-do-Anel.

Outro pensamento que emana dessa questão é que anacronismo talvez não seja o melhor termo a respeito dos hobbits, pelo menos, não com o sentido negativo que tem para os historiadores. Algo anacrônico tende a ser problemático. No entanto, no caso das obras de Tolkien, há uma miscelânea de aspectos literários: medievais, da Antiguidade, e até modernos, todos misturados em harmonia na sua escrita, e isso não soa como um mau efeito, mas sim como um sinal da capacidade inventiva e vasta erudição do autor.

O que parece ser notório — e aceito pelos estudiosos sem maiores questionamentos — é que os hobbits são heróis improváveis e, desse modo, Tolkien subverte a conjectura sobre heróis literários, trazendo à tona as questões de escolha (pautada nos valores, como já vimos) e de identificação dos anseios humanos, que não são determinados, não são datados e, por isso mesmo, fazem uma ponte entre História e Mito, indissociáveis em essência.

Uma boa questão para pensarmos é essa via de mão dupla sobre os Hobbits verem os Elfos como nós vemos os habitantes de Feéria: como seres mágicos das quais são maravilhosos. Em contrapartida, os Hobbits não se dão conta de que eles próprios eram vistos assim pelos Homens da Terra-média.

O primeiro excerto que destacamos abaixo vem de uma sequência ao assunto de vários Hobbits no pub Dragão Verde, comentando sobre relatos peculiares que se ouve nas divisas do Condado. Ele ilustra, de algum modo, como os Hobbits veem essas histórias “estrangeiras” dentro do próprio país, através de uma conversa entre Sam Gamgi e Ted Ruivão, o filho do moleiro:

“Coisas esquisitas a gente ouve esses dias, com certeza”, disse Sam.
 “Ah”, respondeu Ted, “ouve mesmo se escutar. **Mas eu posso ouvir contos ao é do fogo e histórias infantis em casa se quiser.**”
 “Sem dúvida que pode,” retorquiu Sam, “e imagino que tem mais verdade em algumas delas do que você pensa. E depois **quem inventou as histórias?** Veja os dragões, por exemplo.”
 “Não, obrigado”, respondeu Ted. “Não vou ver. Ouvi falar deles quando era um menino, mas agora não tem por que acreditar neles. Só tem um Dragão em Beirágua, que é Verde”, disse ele, obtendo uma risada geral (Tolkien, 2019a, p. 94, grifos nossos).

Já nesse trecho vemos que o ponto geral da maioria é como a de Ted: uma visão que as “coisas esquisitas” que se ouve por aí, não passam de lendas infantis, e, portanto, sem importância para suas vidas provincianas, dignas até de zombaria.

Ainda na mesma conversa, Sam diz que os Elfos estão navegando para Oeste e deixando a Terra-média. Ted ri e diz que isso não é novidade, se “você acreditar nas velhas histórias” (Tolkien, 2020, p. 95). Além disso, provoca dizendo “que eles naveguem”, isso não importaria para ele ou para Sam e duvidava que alguém do Condado, até mesmo Sam, tivesse visto eles partirem.

“Bem, não sei”, declarou Sam, pensativo. Ele acreditava ter visto um Elfo na floresta, certa vez, e ainda esperava ver outros algum dia. **De todas as lendas que ouvira nos dias de infância esses fragmentos de relatos e histórias meio recordadas sobre os Elfos, como os hobbits sabiam, sempre o haviam comovido mais profundamente.** “Tem alguns mesmo por aqui, que conhecem o Belo Povo e têm notícias dele”, disse. “Ora, tem o Sr. Bolseiro para quem eu trabalho. Ele me contou que eles estavam navegando, e ele sabe um bocado sobre os Elfos. E o velho Sr. Bilbo sabia mais: foram muitas as conversas que tive com ele quando era garotinho.”

“Oh, os dois são birutas”, retrucou Ted. “Pelo menos o velho Bilbo era biruta, e Frodo está ficando. **Se é eles que vêm as suas notícias, nunca vai lhe faltar devaneio [...]**” (Tolkien, 2019a, p. 95-96).

Os comentários de Ted denotam o quão “mau vistos” eram Bilbo, e por extensão, Frodo, pois viviam lidando com assuntos que não diziam respeito à vida simples e prática dos demais hobbits. No entanto, quando Frodo sai do Condado com seus companheiros (Sam, Merry e Pippin) algumas outras passagens a partir do contato com outros povos, dão a entender que eles mesmos são tomados como lendas ou criaturas “escondidas” para esses povos “estrangeiros”, bem como não conheciam relatos de grandes feitos. O Hobbits são tomados como lendas infantis para os Homens, ou não pertencentes às antigas listas, como revela Barbárvore — um Ent, e um dos seres mais antigos da Terra-média. Ao encontrar Merry e Pippin nas mediações da floresta que leva seu nome — Fangorn — Barbárvore os interpela procurando entender quem eles são:

“[...] O que sois vós, eu me pergunto? Não consigo localizar-vos. **Não parece que fazeis parte das velhas listas que aprendi quando era jovem.** Mas isso foi muito, muito tempo atrás, e pode ser que tenham feito listas novas. [...]”

“Huum, hm; huum, hm, como é que era? Ruum tum, ruum tum, ruumtu tum tum. Era uma longa lista. Mas, seja como for, não vos encaixais em nenhum lugar!”

“Parece que sempre fomos deixados de fora das velhas listas e das velhas histórias”, disse Merry. “**No entanto estivemos por aí por bastante tempo. Somos *hobbits***” (Tolkien, 2019b, p. 691, grifos nossos).

Em seguida, Pippin sugere incluir um verso na lista recitada por Barbárvore, dizendo que eles vivem em tocas e são baixos, e colocar ao lado dos Humanos. O Ent acha adequado que assim seja, e procura por mais detalhes: “[...] quem vos chama de *hobbits*? Isso não me soa élfico. **Os Elfos fizeram todas as palavras antigas: eles começaram isso**” (Tolkien, 2020, p. 691, grifos nossos). A resposta de Pippin surpreende Barbárvore pela aparente independência em relação aos Primogênitos: “Ninguém nos chama de hobbits; **somos nós que nos chamamos assim**” (Tolkien, 2019b, p. 691, grifos nossos).

Não é só nesse momento que há surpresa de outras “raças” em relação aos hobbits, ou Pequenos. Quando Aragorn, Legolas e Gimli entram nos domínios de Rohan atrás de Merry e Pippin, capturados por uma horda de Orques, o trio acaba encontrando os Cavaleiros de Rohan liderados por Éomer. É dito entre eles que a busca do trio pelos Pequenos lhes parece falar em **personagens de uma história fantasiosa** e nada mais do que isso.

Quando o próprio Rei Théoden encontra a dupla de hobbits depois do ataque à Isengard e do cerco de Saruman em Orthanc, comentários como esses voltam à tona, no entanto, de forma mais polida. Théoden diz, diante de Merry e Pippin, contando que estão baqueteando nas ruínas e esperando por eles:

“Então são estes os perdidos de tua comitiva, Gandalf? **Os dias estão fadados a serem repletos de maravilhas**. Já vi muitas desde que deixei minha casa; e agora, aqui diante de meus olhos, estão mais outros do **povo das lendas**. Estes não são os Pequenos, que alguns de nós chamam de Holbytlan?”

“Hobbits, se fazeis favor, senhor”, respondeu Pippin.

“Hobbits?”, indagou Théoden. “**Vossa língua é estranhamente mudada; mas o nome assim não soa inadequados**. Hobbit! Nenhum relato que eu tenha ouvido faz justiça à realidade” (Tolkien, 2019b, p. 812, grifos nossos).

Até aqui, Théoden soa quase tão semelhante quanto Barbárvore ao interpelar quem eram os hobbits e por qual nome se chamam, mas há uma mudança de tom, logo

adiante, quando o rei mostra respeito pelo que ouviu falar sobre eles, assim que Merry e Pippin fazem mesura ao comentário do Senhor de Rohan. Pippin acrescenta:

“Sois indulgente, senhor; ou assim espero poder interpretar vossas palavras”, disse ele. “Eis outra maravilha! Vagueio por muitas terras desde que deixei meu lar e nunca encontrei até agora gente que conhecesse alguma história a respeito dos hobbits.”

“Meu povo veio do Norte, muito tempo atrás”, comentou Théoden. “Mas não vos enganarei: não conhecemos histórias sobre hobbits. Tudo o que dizem entre nós é que bem longe, além de muitas colinas e rios, vive o povo pequeno que mora em tocas em dunas de areia. Mas não há lendas de seus feitos, pois dizem que pouco fazem e evitam a visão dos homens, já que são capazes de sumir num piscar de olhos; e podem mudar as vozes para imitar o piado dos pássaros. Mas parece que se poderia dizer mais coisas.”

“Poder-se-ia deveras senhor”, disse Merry (Tolkien, 2019b, p. 812-813).

Desse modo, fica claro o quanto há uma via de mão-dupla entre os hobbits e os outros povos. O aspecto mais latente de Lenda e História juntas gira em torno deles, quando Tolkien os alça como protagonistas de uma grande narrativa e faz com que tomem as rédeas também em prol dos grandes feitos. Efetivamente unem as duas perspectivas tornando, assim, nos dois romances — *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis* — o elemento mais “moderno” da literatura tolkieniana: o protagonismo do pequeno povo.

Lembrando que, nesse sentido, os personagens como Bilbo, Frodo e Sam (além de Merry e Pippin, mesmo que em menor escala) são centrais e na mesma medida, são os heróis improváveis diante dos moldes colocados pela literatura tradicional até então. Através da noção aristotélica de virtudes, não temos personagens épicos ou trágicos nas figuras de Bilbo ou Frodo; não temos arquétipos de personagens destinados aos eventos que lhes são impostos, por providência dos deuses, baseados em profecias ou maldições.

Mais claramente em Frodo, podemos ver a questão da **escolha pelo bem**, isto é: ele é quem decide ser o Portador-do-Anel, levar o objeto para Mordor e destruí-lo no fogo onde fora forjado. Ainda que isso acarrete diversos sacrifícios, no fundo, ele sabe que essa é a sua missão e ele toma, **virtuosamente**, para si com coragem. E é isso que é o chamariz de encantamento das histórias de Tolkien, e confere um sentido de beleza à sua narrativa.

Há também uma concepção que remonta a China Antiga: o Tao, termo em chinês de mais ou menos 2.500 anos que significa “caminho”, “senda”, “estrada”. Em *Abolição do Homem*, do também autor de fantasia (e ficção científica) e amigo de Tolkien, C. S.

Lewis, há um debate sobre a natureza inter-religiosa e pluralista dos argumentos em relação à existência de vários pontos em comum quanto às noções de certo e errado em diferentes tradições culturais humanas. Lewis escolhe o Tao como uma delas, sem relação com a teologia cristã, para “[...] defender sua ideia de que todas as civilizações criadas pela nossa espécie no fundo, enxergam diversos aspectos básicos do que seria a conduta correta de maneiras muito parecidas.” (apud Lopes, 2021, p. 307)

No livro *Homo Ferox: As origens da violência humana e como fazer para derrotá-la*, Reinaldo José Lopes discorre sobre questões da violência e aspectos da cultura, e em um dado momento destaca, a partir de Lewis, sobre as diferentes atribuições nas culturas e também a noção de certo e errado, que discutimos aqui:

Alguns dos exemplos citados podem parecer, para muitos, meramente excêntricos ou mesmo mágicos, mas o que é comum a todos e algo que não podemos negligenciar é a doutrina do valor objetivo, a convicção de que certas atitudes são realmente verdadeiras e outras realmente falsas, em relação ao que é o universo e o que somos. (Lopes, 2021, p. 308)

No fim de *Abolição do Homem*, Lewis opta por usar fontes da Antiguidade, da tradição greco-romana de relatos de aborígenes australianos, passa pelos mitos escandinavos e também pela Bíblia, no afã de traçar um retrato mínimo da concepção filosófica do Tao:

“Os exemplos vão da Lei da Benevolência Geral (‘Aquele que maquina a opressão destrói seu lar’, texto babilônico) à Lei da Boa-Fé e da Veracidade (‘É tão odioso para mim quanto os portões de Hades o homem que diz uma coisa e esconde outra no seu coração’, *Iliada*)” (apud Lopes, 2021, p. 308).

Lewis expandiria a reflexão em outros livros, como *Cristianismo Puro e Simples*, e afirmaria que acreditava que essas similaridades profundas entre a ética de diferentes culturas eram de “uma espécie de marca registrada de Deus no coração humano”, mesmo quando essa marca não estava necessariamente ligada à “verdade religiosa” de matriz judaico-cristã, no entanto, essas similitudes seriam resultado de reflexão racional sobre o certo e o errado. Por isso, Reinaldo reflete algo que nos é pertinente para este capítulo:

Ainda que mantenhamos nosso agnosticismo (metodológico ou real) em relação ao raciocínio de Lewis, o fato é que nas últimas décadas de pesquisa sobre intuições morais humanas que indicam que, em larga medida, ele estava na trilha certa. Apesar da imensa diversidade de

culturas espalhadas pela Terra no presente e no passado, os temas comuns frequentemente são mais importantes que as diferenças. Não existem culturas inteiras que achem que roubar é preferível a respeitar os bens dos outros, que considerem a covardia mais honrosa que a coragem ou transformem assassinato de gente indefesa em esporte. (Lopes, 2021, p. 308)

Ainda que pareça uma afirmação óbvia, a conexão de que o mal e o bem são nuances universais que acompanham as ações na história humana desde os primórdios, se faz aqui reforçada. Dito isso, quando se pautamos a colocação do mal como um ajuizamento de um objeto de algo grandioso, sublime e que gera um sentimento de desejo e arrebatamento dado a sua referência poderosa e maravilhosa, como é o caso da Terra das Fadas (sem que se coloque no ambiente do conhecimento e sim do estético), é importante, em primeiro lugar, distinguir os três conceitos da teoria para inferir a nossa reflexão: a subcriação tolkieniana, a *catarse* aristotélica, e o por fim, o sublime kantiano antes de seguirmos adiante. A primeira, já esmiuçamos no capítulo anterior. As outras duas, trataremos imediatamente.

3.2 *Catarse e a ética aristotélica do fim último e o Bem*

Considerar os efeitos de uma poesia — ou mesmo de um texto literário — não é novidade. Esta questão já foi posta nas discussões acerca da tragédia grega, primeiramente com o filósofo Aristóteles.

Retomamos o filósofo nesta parte do capítulo, a partir de sua análise na *Poética*, especialmente na parte sobre a tragédia, em que ele se interessa pela forma, por sua organização interna, como uma espécie de classificação que Roberto Machado, em seu livro *O nascimento do trágico*, chama muito bem de “análise poetológica” (Machado, 2006, p. 24).

Mas não só isso: Aristóteles em seu exame leva em conta sua finalidade, ou seja, o que a própria tragédia produz. Por essa razão, o último elemento de definição que Aristóteles traz é a *catarse*. Machado, afirma que “(...) se a tragédia é definida de modo formal, mas também por sua produção característica de emoções trágicas, é porque a *Poética* estuda a forma como a tragédia deve ter para ser capaz de produzir a *catarse*” (Machado, 2006, p. 27). O efeito da tragédia sobre o espectador então é a *catarse* resultante do conflito de dois tipos de emoções — o medo e a compaixão — que podem

ser suscitados no espectador (e também, por extensão, no leitor) dado o sofrimento das personagens.

Em Aristóteles também aparece o conceito de catarse como um processo de purgação — que ocorre de forma natural — como uma eliminação dos excessos. No trecho do capítulo 6 da “Poética”, transcrito por Machado: “a tragédia é uma *mimesis* [imitação, representação] que, suscitando o medo e a compaixão, tem por efeito a purificação dessas emoções” (Machado, 2006, p. 28). Para a definição de medo [*fobos*] e compaixão [*eleos*], temos o primeiro como sendo uma “dor ou perturbação, causada pela representação de um mal futuro e suscetível de nos destruir ou nos fazer sentir dor”; e o segundo, como “uma dor causada por um mal visível capaz de nos aniquilar ou afligir, que fere o homem que não merece ser ferido por ele, quando imaginamos que também nós, ou alguns dos nossos, podemos sofrer e principalmente quando nos ameaça de perto” (Machado, 2006, p. 28-29).

Nesse ponto, o filósofo romano, Horácio — escritor de um dos livros mais importantes para o trato de obras literárias denominado *Arte Poética* citado anteriormente — assemelha-se a Aristóteles, pois afirmaria que: “o medo faz tremer por si próprio, a compaixão, pelo outro” (Machado, 2006, p. 29). Na tragédia, a falta ou o erro é cometido pela ignorância da personagem e não por esta ser má ou vil. É neste particular em que o trágico suscitaria compaixão no espectador.

Isso de antemão já traça algo novo para nós em relação à eucatástrofe. Os personagens tolkienianos com finais de “boa catástrofe” são figuras não completamente ignorantes, que andariam “às cegas” de encontro com seu trágico momento. As circunstâncias ruins os acometeriam, e apesar de serem definitivas, eles são conscientes do que elas significam: são como sacrifícios para o bem comum.

Mas é preciso salientar algo que colocaria Tragédia e Eucatástrofe como semelhantes entre si: **a finalidade da tragédia é a de purificar as emoções; e assim, em vez de sofrimento, ela deve gerar prazer.** Isso só é possível pela *mimesis*, medo e compaixão devem ser sentimentos entendidos como produtos da atividade mimética, suscitados pelo enredo/história e, portanto, objetos purificados pela própria representação da ação. A emoção purificada, que é uma emoção estética, é acompanhada pelo prazer. **Nessa relação, a compreensão das emoções “medo” e “compaixão” – como aparecem na catarse trágica – é o que produz prazer.**

O que se pode afirmar a respeito do que Tolkien pensa sobre a catarse produzida em uma narrativa para os leitores? Em seu ensaio, destacamos uma ideia que nos pode

fornecer maior amplitude ao contexto, embora a sua aplicação não seja para a tragédia grega, mas sim, para os contos de fadas.

Tolkien cita Dasent como um autor que respondeu aos críticos sobre suas traduções de contos populares nórdicos. Mas, para Tolkien, ele cometeu o erro de proibir que crianças lessem as histórias de sua coleção, pois para ele não haveria forma de evitar que elas fossem leitoras destes contos. “Quem quiser entrar no Belo Reino precisa ter o coração de uma criancinha”, diz ele destacando a frase de Andrew Lang (autor-mote do ensaio *Sobre História de Fadas*). A frase contribui para Tolkien afirmar que a humildade, a inocência — como uma relação do sentido de “coração de uma criança” — não pode implicar com certeza uma admiração e delicadeza isentas de crítica:

Certa vez Chesterton observou que as crianças cuja companhia assistiu ao *Pássaro Azul* de Maeterlinck ficaram insatisfeitas “porque não terminou com um Juízo Final, e não foi revelado ao herói e à heroína que o Cão fora fiel e o Gato, infiel”. “Porque as crianças”, diz ele, “são inocentes e amam a justiça, enquanto a maioria de nós é malvada e naturalmente prefere a misericórdia” (Tolkien, 2010, p. 51).

Posteriormente, ele cita outros exemplos de uma execução em um conto de Lang, em que o remate se dá através de uma imagem exemplificada com criminosos mandados à aposentadoria com pensões. “Isso é misericórdia não temperada pela justiça”, afirma ele, sendo que essa é uma amostra da diferença entre crianças e adultos e que seria uma questão de falsificação de valores. E finaliza bem a questão, da seguinte maneira (pela tradução de Ronald Kyrmse):

Se a estória de fadas, como um gênero, é digna de ser lida de alguma forma, ela é digna de ser escrita para (e lida por) adultos. Eles vão, é claro, colocar e tirar mais do que crianças conseguem. Então, como um ramo de uma arte genuína, as crianças podem esperar obter estórias de fadas adequadas para lerem e, contudo, dentro de sua medida; tal como podem esperar obter introduções acertadas de poesia, história e ciências. **Embora possa ser melhor para elas ler algumas coisas, especialmente estórias de fadas, que estejam além de sua medida, em vez de alguém dela. Seus livros, assim como suas roupas, deveriam dar espaço para o crescimento, e seus livros, de qualquer modo, deveriam encorajá-lo.** (Tolkien, 2020, p. 55, grifos nossos).

Em nenhum momento Tolkien toca na combinação entre medo e compaixão enquanto se lê tais contos. Alguns deles podem ter, de fato, questões fortes das quais uma

criança talvez poderia não captar de forma completa o que o sentido representaria. Mas estes contos devem estimular a mente da criança, assim como tudo a sua volta. Um pouco antes de determinar essa questão, Tolkien argumenta, como contraposição à Andrew Lang, que nem adultos e nem crianças distinguem bem as coisas — e que é muita presunção achar que uns saberão lidar melhor com esses contos de fadas que outros.

O autor ainda discorre que foi uma das crianças em que Andrew Lang dirigiu-se com seus 12 volumes de contos de fadas. Crianças das quais, Lang pareceu acreditar que tinham, pelas histórias de fadas, o equivalente ao que seriam os romances para os adultos. Logo, Tolkien afirma um sentimento particular quanto a isso, “eu não tinha nenhum ‘desejo de acreditar’ infantil especial. Eu queria saber” (Tolkien, 2020, p. 50). Novamente, a questão acerca da “suspensão da credulidade”, toma melhor forma quando diz que:

A crença dependia da maneira pela qual as histórias eram apresentadas a mim, por pessoas mais velhas ou pelos autores, ou do tom e da qualidade inerentes do conto. Mas em nenhum momento consigo lembrar que a apreciação de uma história fosse dependente da crença de que tais coisas podiam acontecer ou tinham acontecido na “vida real”. As histórias de fadas claramente não se preocupavam principalmente com possibilidade, mas com desejabilidade. Se despertavam o *desejo*, satisfazendo-o enquanto, muitas vezes, aguçavam-no intoleravelmente, elas tinham sucesso (Tolkien, 2020, p. 50-51).

Assim, não podemos negar que parece implícito que os contos fantásticos e maravilhosos devam suscitar desejo de saber mais sobre o que se conta, mais do que necessariamente de deixar que a mente seja tomada por uma das reações das quais desencadeiem para a sensação de ser algo que gere medo, estranhamento ou deslumbramento. Ou ainda — fazendo um comparativo do que já discutimos — que as situações suscitadas pela tragédia, ou seja, as de provocar sentimentos de compaixão ou temor nos espectadores, sejam também preponderantes pelo menos na maioria dos contos fantasiosos. Podemos ir mais adiante, alertando que, na tanto na Tragédia como nos Contos de Fadas a busca da felicidade é o que aproximaria as duas formas de arte.

A ética chamada de “eudemonológica” como já resumimos, aponta para o caminho da felicidade, através da aquisição das virtudes. Assim sendo, ela acarreta o ponto de equilíbrio entre dois aspectos: o desregramento da ética dos prazeres e a insensibilidade da ética dos deveres. Ao final do Livro II de *Ética a Nicômaco*, Aristóteles

estabelece regras gerais para nortear a busca individual na aquisição de virtudes, e a partir do Livro III, o filósofo clássico trata de cada uma das virtudes a começar pela coragem.

Todo empreendimento ou ato tem em vista algum bem que tem razão de uma finalidade última. A unanimidade, segundo Aristóteles, é que a felicidade é o bem mais excelente e o fim último de todas as ações. O ser humano teria uma função específica de sua natureza: “[...] o exercício ativo das faculdades da alma humana em conformidade com a virtude e a razão.” (Martins, 2017, p. 7)

Os bens são um dos meios para alcançar a felicidade e eles podem ser do tipo bens internos ou externos. Não obstante, os internos são mais desejáveis, mais duradouros e profundos — como a sabedoria e a virtude — do que os bens físicos, externos. Nesse sentido, enquanto uma ação nobre e a manifestação da virtude são aspectos louváveis — os meios — a felicidade, ou seja, o fim, tem aspecto estimável.

Os infortúnios podem afetar a nossa felicidade, mas não a ponto de eliminá-la. Nestes termos, mesmo a morte ou o infortúnio da memória desonrada não degrada a alma do homem virtuoso. Assim, a felicidade é uma atividade da alma (significando a sua excelência) conforme a virtude perfeita. A alma é subdividida em duas partes: a racional, correspondendo às virtudes intelectuais e a apetitiva, correspondendo às virtudes morais (Martins, 2017, p. 7).

Os estados da alma são de três tipos:

- a) As paixões (como desejo, ira, medo, inveja, júbilo, compaixão, etc.) caracterizadas pela dor ou prazer que proporcionam;
- b) As capacidades, sendo as faculdades suscetíveis às paixões;
- c) E as disposições, ou seja, estados de caráter que preparam as paixões para receber o bem ou o mal.

As virtudes não são nem paixões, nem capacidades; elas são disposições da alma. E assim, temos uma virtude torna o homem bom e faz com que funcione o bem de modo excelente. Mas, é possível praticar um ato bom sem ser virtuoso? Sim, e o ato seria genuinamente virtuoso se implicar três aspectos (Martins, 2017, p. 8):

- a) A consciência da bondade da ação;
- b) A escolha pelo ato bom;
- c) A decorrência da ação a partir de uma disposição de caráter estável e permanente.

Dito de outra forma, não basta conhecer ou se aproximar da virtude; é preciso praticá-la. Portanto, a virtude é um hábito bom que se adquire conforme a repetição de atos nobres.

É preciso ainda delimitar mais propriamente (conforme é feito no Livro II por Aristóteles) como se define a virtude em si. Ela se encontra no agir conforme a justa razão, supõe o meio-termo entre a deficiência e o excesso, e assim, estaria relacionada ao prazer e a dor, julgando escolher agir da melhor forma em relação aos dois aspectos (Martins, 2017, p. 8). Lançando luz ao nosso exemplo, Frodo consegue a mediana entre prazer e dor, em *O Senhor dos Anéis* e é essa manifestação que consideramos ser o *ethos* do personagem, bem como a razão fundamental em que ocorrência da eucatástrofe na história seja sumariamente bem-sucedida.

No Livro III (apud Martins Filho, 2017, p. 9), destacamos o seguinte: no caso da Ética, é preciso diferenciar entre atos voluntários e atos involuntários. Os atos involuntários não são fruto de uma escolha a ser louvada ou deplorada, mas sim da ignorância das circunstâncias que o cercam — e faz o agente se arrepender ao conhecê-lo —, ou de uma coação externa — que compromete a liberdade e faz do indivíduo que a pratica digno de compaixão. Esse último ponto é o que caracteriza os heróis trágicos (e que falaremos mais sobre eles, mais tarde).

Existem também os atos mistos, em que ocorre um dilema ao agente: a ameaça da pena e a desonra da ação e no caso de atos involuntários, eles não são assim classificados quando são praticados pelos domínios da Ira ou do Desejo — ambos atos devem e podem ser evitados.

A virtude, como já vimos, está atrelada à escolha e é, por conseguinte, “um ato voluntário precedido de deliberação” (Martins Filho, 2017, p. 9). Essa deliberação só ocorre em situações que estão sob o controle do agente, e que são incertas em termos de resultados. Elas dependem do acaso ou da necessidade e, assim, não está submetido a sua escolha, nem sob os fins, mas sim sob os meios (que devem ser os melhores para alcançar o objetivo).

O objeto da vontade é o Bem e não podemos confundir-lo com o prazer. A Ética Clássica é, portanto, dividida em: a) homem em ato — é o que ele é, no momento; b) homem em potência — é o que ele pode chegar a ser se descobrir sua natureza essencial. Bom é aquele ou aquele que cumpre a sua finalidade. A ética aristotélica se resume em escolher o bem e tomar a decisão certa em cada circunstância. É assim, mesmo com

falhas, ou momentos de dúvida, com personagens tolkienianos, como Frodo (já discorreremos bastante sobre ele), Aragorn, Gandalf e Faramir.

Aragorn não toma a coroa antes de se tornar digno dela para além de uma herança sanguínea. Ele só se torna rei depois da derrota completa de Sauron e toda a sua atitude para esse fim, é justificada.

Gandalf é o personagem mais crucial de toda a história de *O Senhor dos Anéis*. Os Istari chegam à Terceira Era com a missão de salvar a Terra-média das garras de Sauron. Saruman, o Mago de maior poder, é encarregado do estudo de todas as artimanhas do Inimigo, e acaba sucumbindo ao desejo de poder. Pelas suas capacidades de entendimento e decisões, Gandalf acaba substituindo Saruman em importância quando se torna “O Branco”¹²⁵.

Faramir é o oposto de seu irmão, Boromir, no sentido de que suas tendências não são aguerridas como o guerreiro irmão mais velho. Sua personalidade voluntariosa é muito bem delineada no romance de Tolkien, e a sua dedicação e doação para com o povo gondoriano se faz plena quando não recusa a legitimidade de Aragorn como rei de seu povo, no fim de *O Senhor dos Anéis*.

Retomando a questão da Tragédia, alguns pontos importantes expressados por Roberto Machado a respeito das cartas entre dois autores, Johann Wolfgang von Goethe e Friedrich Schiller, nos parece importantes no debate sobre a *Poética*.

Machado apresenta três ideias no seu livro: uma, de que a percepção de Aristóteles (não a ideia ou o conceito) sobre a tragédia basear-se-ia em “fundamentos empíricos” na quantidade de obras que o filósofo tinha acesso e que nós não temos mais, pois se perderam ao longo do tempo.

A outra é uma explicação do porquê Aristóteles prefere a tragédia à epopeia, pois a atividade do autor dramático torna a tragédia mais compreensível em sua visão — tanto que ele só conhece as leis poéticas que a epopeia tem em comum com a tragédia e não as suas leis exclusivas.

E terceiro ponto, é o seguinte:

¹²⁵ Após lutar com o Balrog em Moria, Gandalf ressurgiu num “processo de individuação” — tese do estudioso em Tolkien, Diego Klautau — de modo que, ao se tornar “O Branco”, ele impõe mais verdade e justiça diante dos desafios da Demanda do Anel. Além disso, se torna Saruman, ou o que o Mago deveria ter sido. A morte e a transformação do personagem revelam, não só a ruína de Saruman, mas também torna explícita as potencialidades de Gandalf como um Maiar. Mais sobre essa discussão se encontra no artigo: KLAUTAU, Diego. Do cinzento ao branco: o processo de individuação a partir de Gandalf em O Senhor dos Anéis. Revista Ciberteologia - Revista de Teologia & Cultura - Ano II, n. 10, 2007.

(...) o fato de Schiller concordar com Aristóteles por ter considerado a “associação dos acontecimentos”, a trama, o elemento mais importante da tragédia e por haver atribuído à poesia uma “verdade maior” do que a história – aludindo assim à passagem da Poética em que Aristóteles diferencia o historiador do poeta, em termos de universalidade e de particularidade – ao afirmar que o historiador diz o que aconteceu enquanto o poeta diz o que poderia acontecer. Distinção que leva Aristóteles à conclusão, inaceitável para Platão, de que “a poesia é algo mais filosófico e mais sério do que a história” (Machado, 2006, p. 52).

A partir de Aristóteles, **Machado diz o que aconteceu e cabe ao poeta dizer o que poderia ter acontecido.** O filósofo alemão Friedrich Schiller, de certa forma, toma o mesmo caminho. Embora nas cartas entre Schiller e Johann Wolfgang von Goethe não haja vestígios de uma filosofia do trágico, Schiller articulou — em uma dessas cartas ao Goethe — que o poeta é um homem verdadeiro e o melhor filósofo só poderia ser uma caricatura dele.

Para compreender o pensamento de Schiller sobre a tragédia é preciso entender os ensaios dele acerca do tema e do sublime, no momento em que ele descobre os escritos de Immanuel Kant, e passa a usar tais conceitos que possibilitam pensar a arte de forma filosófica. Seu pensamento sobre o trágico está na ideia de que seria a arte a apresentação sensível do suprassensível, cuja compreensão está numa perspectiva mais moral do que metafísica.

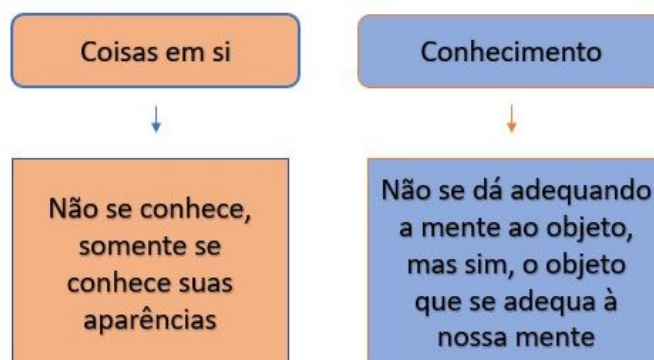
3.3 Schiller e a concepção kantiana da lei moral

Antes de apresentarmos qual a perspectiva schilleriana, vamos buscar entender a premissa moral kantiana. No comparativo dos padrões éticos que já apresentamos, temos a visão moderna da chamada Ética Legalista visto, segundo atribui Martins Filho (2017, p. 4) como uma “ética antipática”, pois toma a moral como um conjunto arbitrário e adverso, imputando obrigações e proibições.

Colocada como uma visão pessimista, o dever aparece como o oposto do prazer e o pensamento de Immanuel Kant para chegar a essa ética formalista é resumida da seguinte forma em *Ética e Ficção* (Martins Filho, 2017, p. 4):

- a) Em *Crítica da Razão Pura*, de 1781, Kant parte do pressuposto das coisas em si — “nômeno” — não são cognoscíveis, mas as suas aparências — “fenômeno” — são, concluindo assim, que o conhecimento não se dá pela adequação da mente ao

objeto conhecido (próprio da postura realista de pensamento), mas sim pela adequação do objeto ao sujeito cognoscente (nova visão, portanto, de caráter idealista). Resumindo, no seguinte esquema:



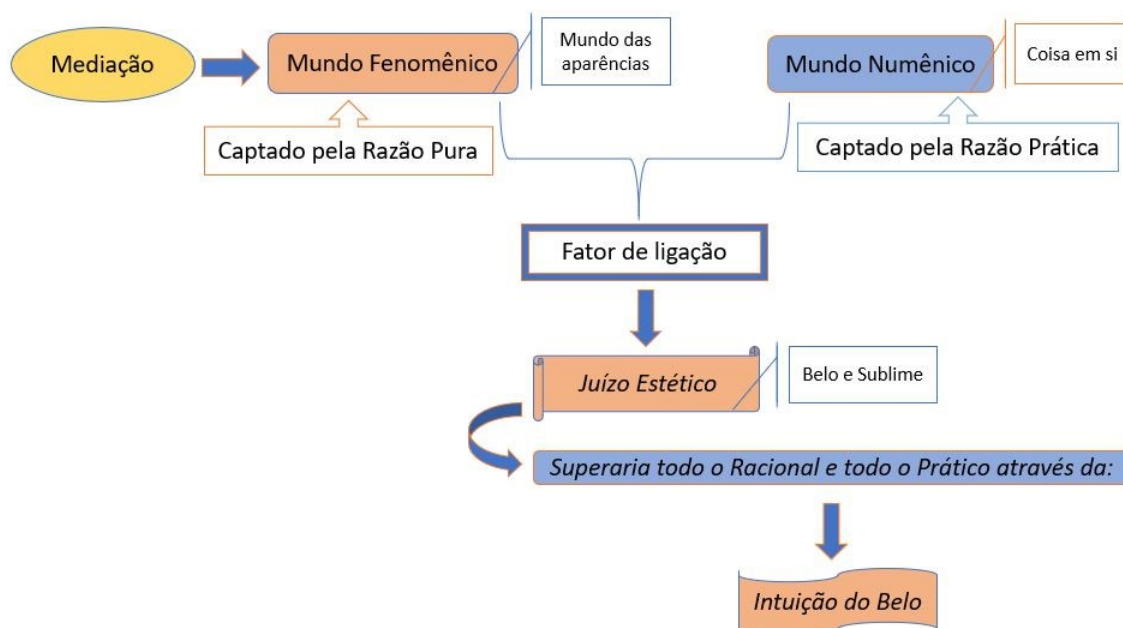
Fluxograma nosso a partir das definições de Martins Filho, 2017, p. 4

- b) Em *Crítica da Razão Prática*, de 1788, Kant ainda segue o traço idealista da sua obra anterior, se recusa a fundamentar a Ética na experiência e na observação da forma de agir própria da natureza humana por considerar que os instintos humanos estariam corrompidos e inclinados ao egoísmo, concluindo assim que o fundamento moral seria a razão pessoal e toda a ética se resumiria a um princípio formal (isto é, sem conteúdo específico) e geral.

Kant chamou esse princípio de Imperativo Categórico: “Age em cada momento de tal modo que o teu agir possa ser erigido em lei universal” (Martins Filho, 2017, p. 4). E por fim, a reflexão que mais nos interessa no presente capítulo:

- c) A *Crítica da Faculdade do Juízo*, de 1790, na qual Kant percebe as incoerências e contradições que ele próprio faz entre a *Crítica da Razão Pura* e a *Crítica da Razão Prática*: o que era negado ser conhecido pela razão prática, como Deus, mundo e alma, Kant passa a reconhecer como base indispensável para ela.

Nesse aspecto, Kant busca na mediação entre o “mundo fenomênico”, captado pela razão pura, e o “mundo numênico”, captado pela razão prática — a liberdade e o suprasensível — e lhes concede uma unidade: o fator de ligação chamado de Juízo Estético — o belo e o sublime — que superaria todo o racional e prático pela Intuição do Belo. “Duas coisas enchem-me o espírito de admiração e reverência: o céu estrelado acima de mim e a lei moral dentro de mim” (Martins Filho, 2017, p. 4).



Fluxograma nosso a partir de Martins Filho, 2017, p. 4.

Nesse sentido, não há dúvidas: ações nobres compõem a Virtude; são objetos da Ética e atraem pela sua Beleza. E, essa premissa também é adotada na Teologia Cristã, sobretudo a partir da *Suma Teológica* de São Tomás de Aquino: “a beleza é a causa primeira e específica do amor.” (Aquino, 2003, q. 27, a1, ad 3 *apud* Martins Filho, 2017, p. 5)

Precisamos nos atentar para a diferença entre as duas visões éticas aqui, no que diz respeito ao “ato moral”, ou seja, o que é liberdade em agir para cada uma delas. Enquanto a Ética das Virtudes se direciona a uma “liberdade de qualidade” — o que importa é escolher o bem e o melhor — a Ética legalista relativiza a moral, focando numa “liberdade de indiferença” — o que importa, nesse caso, é escolher conscientemente, e não depender do conteúdo na qual se debruça **a escolha** (Martins Filho, 2017, p. 5).

Confrontando as duas, temos um impasse: se por um lado, na ética legalista, é certo agir moralmente segundo a sua consciência, por outro, e na ética das virtudes, se esse agir estiver mal conformado com a realidade da natureza, o resultado é a Infelicidade (mesmo que se tenha atuado corretamente). Nesse sentido, não basta a boa vontade ou as boas intenções para acertar: é preciso “agir de boa-fé”. Sendo assim, é preciso partir de princípios sólidos, tendo como base a realidade (Martins Filho, 2017, p. 5).

Um exemplo de retidão e angústia é situado por Martins Filho, sobre o filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard, representante do existencialismo cristão. Kierkegaard temia escolher e pecar, e no seu livro *Ou, Ou*, publicado em 1842, resume a moral da

escolha sem fundamento entre o Eu Estético — a paixão do presente — e o Eu Ético — o casamento como vínculo do passado com o futuro. “Como se os transcendentais do ser — o verdadeiro, o bom e o belo — estivessem dissociados!” (Martins Filho, 2017, p. 5)

A escolha do ético, mesmo sem motivo, é a base do Imperativo Categórico Kantiano, da qual já expusemos. É a partir desse posicionamento que surge uma figura emblemática: o homem reto, porém infeliz. Então, cabe a pergunta a retidão e a felicidade seriam compatíveis? Por extensão: há personagens tolkienianos cuja ação é de retidão, são felizes?

Na Grécia Clássica, os jovens atenienses, em uma aula de ética, aprendiam como ser mais felizes. Depois do kantismo, os jovens prussianos, nas aulas de moral, reclamavam sobre tudo o que não podiam fazer. A imagem do homem prussiano moderno, tem como figura paradigmática o próprio Kant, colocada pelo Martins Filho (2017, p. 6) como igual à imagem do espartano, de rigidez e dureza moral, e o oposto do ateniense.

O homem prussiano é impassível; a virtude, para ele, é a capacidade de realizar ações cada vez mais difíceis, aguentando a frieza estoica, a dor e o esforço que boa ação exigiria. Essa é a visão clara que temos de Frodo em *O Senhor dos Anéis*. Seu sacrifício para o bem de todos é alçado conforme a narrativa se desenvolve, mas não de repente. De início, o personagem não está consciente exatamente da importância de suas escolhas quanto a sacrifícios. Essa noção vai sendo formada conforme ele vai se aproximando do fim de sua missão. Essa é a virtude prussiana: ela consiste em aguentar, não importa o quanto seja necessário.

Ainda que consideremos que Frodo seja, em partes, um personagem cuja base seria de resiliência para enfrentar o sofrimento, ele não é um tipo infeliz. Sofre bastante, desde o momento em que passa a possuir o Anel, no entanto, por intervenção do próprio objeto e não necessariamente por uma condição própria, não o torna um resoluto infeliz pelas responsabilidades que toma para si. De todo modo, ele resiste muito aos “comandos” do objeto, falhando apenas muito próximo de destruí-lo.

Nesse sentido, a visão aristotélica parece fornecer uma resposta, diferente da imagem do prussiano, porém não oposta. A ideia do filósofo clássico, como já vimos, é de que a virtude, sendo um hábito bom adquirido, formado como se fosse a segunda natureza do homem, significaria que os atos bons, naturais da vontade, resultam em mais felicidade. É exatamente isso que se passa com Frodo. Apesar de todo o sacrifício, sofrimento e a falha no momento decisivo de sua missão de destruir o Anel, ele se sente

satisfeito por ter salvado o Condado, os povos livres da Terra-média, e contando com a ajuda fundamental de Sam para não ceder completamente ao objeto maligno e enfeitado. Assim, **a Retidão torna-se a causa e a Felicidade, o efeito.**

Ainda tomando a obra de Tolkien, podemos refletir que Frodo tem uma natureza virtuosa já habitual e por isso, ela é fundamental para combater o poder intrínseco do Anel, que o induz a tentação em se corromper. Na figura de Frodo, temos o símbolo da virtude (ainda que com suas falhas), enquanto o vício, além de mal moral é também uma mentira, e está envolto não só em Sauron, mas no objeto através da qual ele exerce sua malícia, o Anel.

Sobre esse prisma, fica claro que, enquanto a virtude propicia as boas ações — e por extensão, são verdadeiras e atraem por sua beleza (a beleza moral) —, o vício desvia a conduta para um tipo de “má moral”, que corrompe o homem — bem como é, também, um “mau gosto” sob a perspectiva estética.

Desde *O Hobbit* (1937), como a primeira publicação e aquela que colocou o nome de Tolkien no mundo da literatura, sobretudo a de Fantasia, mas também, mais tarde, desde os esboços do que comporiam *O Silmarillion* (1977), Tolkien explorou com beleza poética, um modo de desenvolver o tema da luta do Bem e do Mal. Apesar de *O Silmarillion* ser uma obra póstuma e um arranjo¹²⁶ de manuscritos executados pelo seu filho Christopher Tolkien, seu herdeiro literário (e por extensão, considerada “não canônica”, uma vez que os fragmentos ainda precisam de outros textos, também fracionados) pensar a Arte Subcriativa ocorre através da Imaginação com a Linguagem, e que, nesse caso, é nomeada de Fantasia.

A demonstração da luta do bom e do mau uso das faculdades que Deus concebeu para os seres que criou, edificarem ou destruírem o mundo que preparou para que vivessem é um tema que salta aos olhos. Com isso, a relação da liberdade com a verdade aparece na obra tolkieniana, ancorada na premissa universal de que a mente humana é insaciável por conhecimento e somente a verdade a satisfaz, mesmo que muitos optem pelo supérfluo da vida. A passagem das Sagradas Escrituras estabelece um exemplo dessa relação:

¹²⁶ E por extensão, não só *O Silmarillion*, mas também *Os Contos Inacabados*, os 12 volumes de *A História da Terra-média*, e outros, são considerados não canônicos, uma vez que os manuscritos precisam de outros textos, também fracionados e uma série de comentários sobre como, ao longo do tempo, Tolkien foi modificando e tentando torná-los textos publicáveis (e nem sempre, com notas explicativas que ajudem no trabalho dos editores). Não houve tempo hábil em vida, dado a sua conhecida meticulosidade nas revisões.

Jesus e Abraão: a verdade liberta das falsas seguranças – ³¹Jesus então falava com os judeus que estavam acreditando nele: “Se vocês permanecem na minha palavra, são de fato meus discípulos; ³²e conhecerão a verdade, e a verdade libertará vocês”. ³³Eles lhe responderam: “Nós somos descendentes de Abraão, e não temos sido escravos de ninguém; como é que tu dizes: ‘Vocês serão livres?’” ³⁴Jesus lhes respondeu: “Eu garanto a vocês: Todo aquele que faz o pecado é escravo do pecado. ³⁵Mas o escravo não permanece na casa para sempre; o filho permanece para sempre. ³⁶Por isso, se o Filho os libertar, vocês serão realmente livres. [...]” (Jo 8,31-36)

Claro que, com a publicação que tornou Tolkien um conhecido literato — *O Hobbit* — essa construção de liberdade e o bom uso da inteligência aparece muito sutilmente no Mundo Secundário da Terra-média. É em *O Senhor dos Anéis* que essa ideia é desenvolvida e torna-se clara, pois o autor já estava consciente da mitopoesia que vinha tomando forma a partir das línguas élficas que havia criado. Isso acontecia algumas décadas antes da escrita de *O Hobbit*, no começo do século XX, tendo seus textos primeiros datados nos tempos de graduação em Oxford, coincidindo com o conflito da Primeira Guerra Mundial, da qual participou ativamente como soldado.

Isso é tão claro, pois com o sucesso da primeira história sobre Hobbits, a editora Allen & Unwin encomendara outra história semelhante e assim surgiria *O Senhor dos Anéis* e concomitantemente, Tolkien revisava os escritos sobre a mitologia de Arda, concluindo que as duas obras deveriam ser publicadas juntas. Os atrasos na escrita por conta do trabalho como professor, a cuidadosa revisão, e a crise do pós-guerra (a Segunda Guerra Mundial), não possibilitou que um livro tão grande fosse publicado sem seus altos custos e a editora negou o manuscrito, optando por bancar a publicação apenas de *O Senhor dos Anéis*. Assim, o que viria a ser o conteúdo de *O Silmarillion* e outras histórias correlatas da cosmogonia do mundo tolkieniano, foi sendo meticulosamente revisada, e sua publicação completa, protelada.

A relação com as sagradas escrituras estaria não endossada no sentido alegórico, mas sim, e mais tarde, corroborada em uma de suas cartas inferindo o seu tom de símbolo. Na carta 142, de 02 de dezembro de 1953, pouco antes do lançamento de *O Senhor dos Anéis*, Tolkien responde ao Padre Robert Murray, amigo da família, sobre uma questão: o padre havia lido o romance e feito comentários sobre a presença do elemento religioso na obra. Sobre essa reação, o escritor afirmou o seguinte:

Acredito que sei exatamente o que você quer dizer com a ordem da Graça; e é claro, com suas referências à Nossa Senhora, sobre a qual

toda a minha própria pequena percepção da beleza, tanto em majestade quanto em simplicidade, é fundamentada. **O Senhor dos Anéis obviamente é uma obra fundamentalmente religiosa e católica; inconscientemente no início, mas conscientemente na revisão.** É por isso que não introduzi, ou suprimi, praticamente todas as referências a qualquer coisa como 'religião', a cultos ou práticas, no mundo imaginário. Pois **o elemento religioso é absorvido na história e no simbolismo**” (Tolkien; Carpenter, 2006, p. 167, grifos nossos).

Logo, fazer uma referência à Bíblia ou aos preceitos cristãos não são uma associação de todo descabida, mas umas das diversas camadas interpretativas de sua vasta obra. E isso vale para todo o tipo de literatura de ficção: o que um autor quis dizer com o seu livro é uma tarefa de descoberta de leitores, resenhistas, críticos e acadêmicos, não do autor. Se existem inspirações ou pensamentos acerca de uma construção narrativa, o máximo que podem fazer é citar quais foram, quais perpassaram pela sua mente no momento de escrita, em tom de mostrá-los como símbolos ou temas, mas não as únicas chaves de leitura, ou assim estariam fadando a própria história a concepções datadas e limítrofes. A arte não é isso. A arte é justamente quebrar com o paradigma de discursos e rótulos.

Além disso, uma das fontes das quais a Ética Cristã se fundamenta, é a Ética Clássica, como já vimos. Aristóteles, em sua *Metafísica*, define a verdade como adequação da inteligência em relação à realidade, que por sua vez consiste na seguinte premissa: conhecer é formar a ideia de algo que corresponda a esse algo na realidade “extra-mental” (apud Martins Filho, 2017, p. 24). Assim, a verdade seria um dos transcendentais do ser, isto é, elementos que todos os seres humanos têm em comum — e por extensão, cada um pode encontrar uma verdade universal que também é particular.

Além da verdade, teríamos também a bondade e beleza, como os três pilares da “cognoscibilidade do ser”:

- A verdade, como a capacidade de ser conhecido por uma inteligência;
- O bem, como a competência de ser querido por uma manifestada vontade;
- E a beleza, como a aptidão de ser admirado por uma inteligência e por uma vontade, ao mesmo tempo.

Nesse sentido, sendo os transcendentais do ser cambiáveis entre si, são todos entes sob o prisma metafísico por simplesmente existirem: são verdadeiros belos e bons porque são passíveis de serem conhecidos, admirados e apetecidos. Dito de outra forma e segundo Aristóteles, os transcendentais seriam distintas facetas do mesmo ente e comuns a todos os seres (Martins Filho, 2017, p. 24).

Como contraponto temos a *Metafísica* de Kant. No ensaio, o filósofo sustenta que não conhecemos as coisas como são, apenas, as aparências. Deste modo, a realidade objetiva não seria alcançada pela mente humana, pois a essência das coisas não poderia ser captada pelos sentidos. Todo conhecimento seria sempre algo subjetivo, e os transcendentais do ser, segundo Kant, seriam categorias a priori da mente humana, ligadas ao tempo e ao espaço, enquadrando todas as sensações recebidas

Dito isso, voltemos à ideia de liberdade, só que desta vez, associada ao segundo ente da transcendentalidade do ser: o bem. A verdade só é libertadora se a inteligência puder apontar para a vontade de qual deve ser o bem conveniente ao homem. Por isso, outra noção, além do bem, é necessária para entender como opera a liberdade humana: o fim. Ainda segundo Aristóteles, ao estudar a causalidade como explicação do ser das coisas, reduziu todas as possíveis causas a quatro tipos:

- 1) A causa material, como sendo o trivial, isto é, do que a coisa é feita, a sua matéria, o seu princípio comum;
- 2) A causa formal é a essência da coisa, aquilo que a distingue das demais;
- 3) A causa eficiente é a origem da coisa ou o motor que a colocou em movimento;
- 4) E por último, a causa final, como o próprio nome indica, estipula qual o fim ou objetivo da coisa.

O filósofo destaca o quarto tipo, a causa final, como a que melhor explicaria o ser das coisas: para que serve ou qual o fim para o qual existe. A bondade das coisas representa um papel fundamenta, pois o bem é aquilo que apetece a todos, e apetece porque é munido de uma perfeição capaz de atrair. Portanto, o bem é o fim buscado pelo agente porque atrai. (Martins Filho, 2017, p. 26).

Quando Aristóteles explanou a antiga dicotomia de posturas radicais sobre o ser de Heráclito (o que existe é somente o devir) e de Parmênides (o que existe é apenas o ser estático), ele desenvolveu uma teoria chamada “hilemórfica”, que nada mais é a distinção entre ser em ato e ser em potência. Essa teoria serve para explicar o bem como causa final que atua no ser. Sendo assim, perfeito é o ser que está em ato: o que tem todas as perfeições que lhe são próprias, e o que não tem está em potência de adquiri-las.

É a partir disso que surge a ligação entre a discussão do que é a liberdade concebida sob o prisma ético — na escolha do bem ou do mal — e a busca de bens que, de verdade, aperfeiçoem o ser humano.

É importante salientar que a luta do Bem *versus* o Mal em Tolkien não tem o significado maniqueísta da expressão, pois Eru Ilúvatar, o deus único, não conduz a

criação de seres dotados de inteligência para a construção de um mundo, de forma arbitrária e autoritária. De início, já antevemos que Ele (Eru) propõe e estes seres “angélicos”, um tema musical. Uma das criaturas inteligentes, a maior delas em poder, Morgoth, causa uma dissonância na música, produzindo uma desarmonia. Isso é provocado por vias do exercício de sua própria liberdade: Morgoth decide exercer um destaque e pretende obter um mundo diferente de seus pares. O resultado exclusivo de sua vontade é um mundo submetido ao seu domínio.

Nesse sentido, Morgoth e posteriormente, o seu general Sauron, são os expoentes do Mal e da Mentira por escolhas próprias, por seres livres que são, devido ao fato de Eru não ser o tipo de divindade punitiva, impositora. Morgoth e Sauron optaram por seguir o caminho do Mal pela vontade egoísta e arrogante deles, e não por uma ação prévia de Eru. Deste modo, eles são os principais personagens e são excelentes exemplos de maus usos da liberdade, e não um Mal intrínseco desde o começo dos tempos e por iniciativa divina.

A liberdade é um dos temas de São Tomás de Aquino, em sua *Suma Teológica*. Munido de argumentos contrários e argumentos de autoridade para demonstrar o postulado de que aparentemente o homem não tem liberdade. O teólogo introduz a análise da liberdade como um elemento constitutivo do homem e seu direito fundamental. Deste modo, São Tomás de Aquino elenca as teorias que negam ou distorcem o conceito de liberdade humana, a ponto de esvaziá-la de seu conteúdo.

Segundo posiciona Ives Gandra Martins Filho (2017, p. 27), as pessoas usualmente pensam que **liberdade significa ausência de condição**, ou seja, ser livre é escolher o que se quer, o que se apraz, o que se deseja sem qualquer limitação moral. Esse é o conceito de liberdade total.

Nesse caso, e se aproveitando da lição aristotélica, a posição correta no agir estaria no limiar: o meio-termo entre a ausência total de condicionamento e o determinismo absoluto. A liberdade que, junto à verdade, o bem e a beleza, estaria entre os elementos que definem o Homem enquanto animal racional, dotado não só de inteligência como também de vontade.

Sendo a liberdade decorrência necessária da racionalidade humana, é, por extensão, um traço constitutivo. Através da inteligência o homem conhece a realidade, forma uma ideia de todas as coisas — a verdade — e capta o que há de bondade — o bem — nas coisas. Pela vontade, o Homem quer os bens intelectualmente, de forma que atende

as suas necessidades para aperfeiçoá-lo. A liberdade é, então, a autodeterminação da vontade na busca que a inteligência considera como possível de apeteer.

O Homem é automovido para o bem através do conhecimento e da vontade, e também busca a sua perfeição por meio de um princípio interno, que nada mais é que sua liberdade. Na medida em que ele vai optando pelos bens que o aperfeiçoam, ele consolida, aos poucos, as virtudes que facilitam o exercício da liberdade. Cabe a pergunta: mas e nos casos do mau uso da liberdade? Estas situações são as constantes escolhas por bens aparentes e que de fato degradam o ser e forjam os vícios que escravizam e, depois, passam a dificultar o exercício da liberdade (Martins Filho, 2017, p. 28).

Como já vimos, os personagens da mentira e agentes dos maus usos da liberdade nos escritos de Tolkien, Morgoth e Sauron, estão alocados nesse último caso. Ainda que a razão aponte para bens convenientes, após conhecê-los, os instintos — com seus apetites isolados — apontam para os bens particulares que satisfazem somente a eles, não ao todo. São personagens constitutivamente que representam a não gestão adequada dos instintos e nesse sentido, ambos estariam fora do tratado das virtudes aristotélicas, isto é, escapam de uma boa gerência das vontades individuais através da prática virtuosa.

A liberdade de escolha, ou o livre-arbítrio agostiniano, é a possibilidade de eleger o melhor e não a abertura indefinida de todas as possibilidades. A liberdade com ausência de limites é uma ilusão e não se define como possibilidade de escolher entre o bem ou o mal. Se fosse assim, Deus não seria livre, e não instituisse que a liberdade para nós é a busca do bem sem sermos forçados fisicamente a tanto. Há de se escolher, mas escolher bem, sabendo diferenciar o que nos é nocivo e não nos aperfeiçoa.

Na S. Escritura, que descreve o fato da **queda original**, o homem teve **debilitada a sua natureza**, mas não inteiramente corrompida. Sente mais fortemente o atrativo dos bens particulares, que satisfazem isoladamente os instintos, mas que deixam de atender ao bem integral da pessoa humana. Daí que a liberdade seja **o discernimento sobre o que aperfeiçoa integralmente o homem** (de acordo com a sua natureza racional) e a **eleição desse bem**.

Quanto mais o homem, em cada momento **escolhe o bem conveniente à natureza humana**, mais livre ele se torna, em relação aos **condicionamentos instintivos** que o escravizam. (Martins Filho, 2017, p. 29, grifos do autor)

Em tempo, pensar a ideia de liberdade e de escolha do bem e não só o bem individual, mas o coletivo sobretudo, nos remete imediatamente ao conceito de responsabilidade, ou seja, o levar em conta as consequências de nossas ações. É o juízo

das consequências de nossas escolhas que mede como isso afeta o todo. Assim, agir de forma inconsequente é agir com precipitação, não se atentando para os resultados da mesma de forma isolada. Ter responsabilidade é, portanto, saber administrar a própria liberdade.

Nesse sentido, a premissa essencial da mitologia de Tolkien, presente em *O Silmarillion* majoritariamente, seria mostrar que o segredo da construção desse mundo fantástico, com a realização de uma vida abundante e feliz, está em descobrir e aplicar o tema proposto por Aquele — Eru Ilúvatar — que deu a dádiva da existência a todos os seres, no pleno uso de suas faculdades, com liberdade e responsabilidade.

Um personagem tolkieniano que pouco se coloca sob a luz do bom exercício da liberdade com responsabilidade é Boromir de Gondor. Boromir tem um lado muito específico na sua constituição para a história: é o filho mais velho Denethor, responsável pela salvação do povo que o pai conduz enquanto regente. Como Gondor fica na fronteira de Mordor, é a região que sofre primeiro com a investida e ataques do exército maléfico de Sauron.

Boromir, então, não seria somente um antagonista que cobiça o poder que o Anel pode oferecer, no sentido de bem adquirido, mas sim, um personagem que, dada a sua condição de guerreiro de seu povo e figura central, não consegue ver com clareza — por uma desesperança forte — que a atitude precipitada de tomar o Anel para levar ao seu país e usá-la contra o Inimigo, não seria um ato em potência para bem comum, mesmo que estivesse com boas intenções.

O personagem não só funciona como a derradeira virada de chave para o desmantelamento total da Sociedade, mas também como uma espécie de “alerta” para os outros membros, principalmente para Frodo e Aragorn. A sua desesperança desde o início afeta a todos logo que eles perdem o seu mais sábio guia em Moria, Gandalf. No caso de Frodo, Boromir é uma espécie de revelação. Ele compreende a sua missão a partir do guerreiro de Gondor: destruir o Anel e acabar de vez com a corrupção que ele carrega em si e o último recurso de Sauron para seguir vilipendiando a liberdade dos povos da Terra-média. O que Frodo não se atenta é que Boromir antevê, no confronto final entre eles, que o pequeno hobbit vai levar a joia para Sauron, e assim expressa o perigo que era se aproximar tanto do Inimigo, e buscar destruí-lo, na montanha onde o objeto fora forjado. Se não fosse pelo auxílio de Sam, Frodo teria perdido o Um Anel quando caiu na artimanha de Gollum, sendo deixado para ser devorado pela Laracna.

A revelação do comportamento e atitudes de Boromir servem também, ainda que de forma mais sutil, para Aragorn. Na transição de Passolargo — um “mero” caminhante — para a aceitação e a coragem de cumprir o destino de herdeiro de Isildur como rei de Gondor — e se tornar Aragorn Elessar, requer não só uma trajetória, mas um entendimento que só é iniciado a partir da sua relação com o Boromir. Na adaptação cinematográfica dirigida por Peter Jackson (2001-2003), esse foi o destaque mais acentuado no roteiro, inclusive para o diálogo final entre os dois personagens em questão, no fim da primeira parte da trilogia, *A Sociedade do Anel* (2001)¹²⁷. É Boromir quem provê as forças iniciais e a coragem para que Aragorn cumpra com os propósitos de seu sangue.

As ações dos personagens tolkienianos, de modo geral, são pautadas não somente no que é certo, mas sobretudo no que deve ser feito. Em algum momento das histórias, algo fica claro, a verdade se revela e eles percebem qual deve ser a escolha reta e assertiva visando o bem comum, não o individual.

Um dos personagens que encontramos com esse dual impasse de dever — próprios da inteligência e da responsabilidade — e de querer — de vontade e prazer — está em Sméagol/Gollum. Podemos entender o personagem¹²⁸ como uma representação emblemática do dilema moderno de realismo da objetividade, atribuído à inteligência, e o idealismo subjetivo e relativo, ligada à vontade. A diferença é cabal: enquanto a inteligência nos proporciona conhecer o mundo a nossa volta em toda a sua variedade de coisas, a vontade é querer algumas dessas coisas como bens desejáveis. Nesse sentido, o ato de conhecer deve preceder, metafisicamente falando, o ato da vontade, para não distorcer a realidade em busca de um bem.

Para entender como isso se dá, é preciso distinguir o bem metafísico do bem moral. O bem metafísico é tudo que existe pelo simples fato de existir, é bom, portanto, apetece o homem e é capaz de atraí-lo. O bem moral perpassa pela existência de bens que

¹²⁷ Embora, com a morte de Boromir, os filmes se voltem para o romance de Aragorn e Arwen, tomando o lugar mais destacado, como um dos motivadores de Aragorn em salvar seu povo e garantir o tempo para Frodo seguir minimamente ileso em sua missão de Portador do Anel. O romance não é explorado no livro de Tolkien e na trilogia é recurso da indústria cinematográfica perceptível e usual, sobretudo para a parte do público que não conhece a obra de partida.

¹²⁸ Podemos compreender Sméagol/Gollum dessa forma, no entanto, há outras maneiras de interpretar o personagem, dada a sua complexidade no texto de Tolkien. Uma delas é a nova camada interpretativa de sentido dada pelas adaptações cinematográficas dirigidas por Peter Jackson (as trilologias de 2001-2003 e também a de 2012-2014), em que sobressai uma ideia de matriz psicológica: um personagem duplo, sendo um caso de esquizofrenia. Assim, Sméagol teria outra parte, Gollum, mais maliciosa e como um ser interno que controla a parte mais inocente.

aperfeiçoam e bens que corrompem o homem. É no trato do bem moral que se insere as nossas ações: a busca por aquilo que nos completa e a rejeição daquilo que nos degrada.

Os bens morais são objetivos, fundados na natureza humana e, por isso, comuns a todos os homens e em todos os tempos, pois são captáveis pela razão através da observação empírica, e por conseguinte, submetidos à inteligência. A vontade de que a realidade seja tal como se quer pode influenciar a inteligência: a pessoa passaria a enxergar a realidade não como a experiência sensível lhe mostra como é, mas sim como a vontade gostaria que fosse, ou seja, acontece uma idealização da realidade.

No caso de Sméagol/Gollum, temos que o bem metafísico aparece, no sentido de que o Um Anel se torna um bem atraente para Sméagol e o consome de tal modo, pelo seu poder inerente que acabaria por “produzir” Gollum, a sua outra parte. O Um Anel é um bem moral que degrada, que corrompe a personagem e o bem buscado movido pela vontade e não pela inteligência. Por isso, a construção na história parece indicar que Gollum se sobrepõe ou soa como a essência de Sméagol sobretudo quando o leitor se depara com o personagem em *O Senhor dos Anéis*.

É preciso deixar claro que Gollum é um personagem anterior nos escritos de Tolkien: ele já aparece em *O Hobbit*, quando Bilbo vai parar, por acidente, dentro de sua caverna. No capítulo “Adivinhas no Escuro”, inclusive, a complexidade da personalidade e relevância de Gollum não está explícita no texto e pouco temos de vislumbre e antecipação da sua importância para o que é contado em *O Senhor dos Anéis*. Em *O Hobbit*, tomamos conhecimento somente de que Gollum é uma criatura estranha, com olhos pálidos, fazendo um jogo de adivinhas para o hobbit (que encontrou um anel por ali e ficou com a joia para si). Bilbo sente medo quando encontra Gollum e uma negociação a respeito de escapar dali com vida, ocorre por meio de um jogo de adivinhas: se Bilbo acertasse todas as perguntas, ele pediria que a criatura indicasse o caminho de saída segura, longe dos goblins. Se perdesse o jogo, Gollum diz que Bilbo que ele será devorado.

Através da edição *O Hobbit Anotado*, com as notas de Douglas A. Anderson, podemos conferir todo o processo de escrita do livro, as inspirações, as intensidades, bem como as alterações que Tolkien fizera quando o seu universo começou a se expandir para publicações. A primeira versão da história de Bilbo Baggins foi publicada em 1937. Nela, algumas mudanças são cruciais para o entendimento do personagem Gollum no capítulo “Adivinhas no Escuro”: ele era mais inocente e, em certa medida, bom e não a figura miserável que encontramos na versão editada “final”. Ele promete um presente para

Bilbo, caso ganhe o jogo das adivinhas e não a saída da caverna. Ao buscar o tal presente (no caso, o anel que Bilbo encontrou antes) e percebendo que estava sumido, aceita indicar a saída para o hobbit como pagamento por ele ter vencido o jogo.

A revisão posterior, para *O Hobbit* tal como conhecemos hoje, foi feita depois, quando *O Senhor dos Anéis* começou a ser escrito como sequência dessa história. Tolkien sentiu a necessidade de alinhar as duas narrativas (Tolkien; Anderson, 2021, p. 131, nota 25) e com isso, trouxe um foco mais específico com relação ao Anel e também duas outras camadas: a relação de dependência de Gollum para com o objeto, e a esperteza de Gollum em ludibriar Bilbo.

Uma das teses defendidas pela estudiosa em Tolkien no Brasil, Cristina Casagrande, em seu estudo *Amizade em O Senhor dos Anéis* é a questão da humildade. O tema do heroísmo cotidiano estaria permeado na narrativa dos hobbits — heróis improváveis e considerados como um povo importante. O segredo de vitória contra Sauron não está em poder bélico ou grandiosidade, mas sim na aparente figura pequena e indefesa. Nesse sentido, Gandalf confia um papel imprescindível em Frodo e seu escudeiro fiel, Sam, para combater as forças de Mordor. Qual seria a motivação do mago numa empreitada tão arriscada?

Destarte, nós já comentamos sobre os aspectos de resiliência. O Mago Gandalf se surpreende com a resistência de Bilbo em relação aos efeitos danosos do Um Anel. Era notado que, além de tornar o seu usuário invisível, aos poucos o objeto tornaria seu possuidor corrompido e dominado pelo seu poder. Uma reflexão possível é que a resistência de Bilbo se deve ao fato de ser um personagem simples, pacato, leal, discreto, alegre e humilde, descrições que perpassam como características essenciais do povo hobbit. Essas são também qualidades que não deixariam sobrepor um desejo de poder, nem de possuir riquezas. Bilbo se alegrava em ser como era, cuidar de seu sobrinho Frodo e ter minimamente uma boa relação com todas da vila dos hobbits, e assim, são atributos ou mesmo virtudes capazes de formar um indivíduo com fibra moral sólida.

Isso pode ser corroborado pelo fato de que, em *O Senhor dos Anéis*, Bilbo é o único personagem que possui o Um Anel por um bom tempo, e se desfaz espontaneamente da joia, deixando-a como herança à Frodo, partindo na sua última “aventura”. A humildade como moderação do amor-próprio é a chave para as relações interpessoais e, por isso, Gandalf encontra no povo pequeno, a resistência necessária para a destruição imediata do último ponto de poder coercitivo de Sauron. Ainda que fosse uma missão arriscada e vista (inclusive por outros personagens como Boromir) como

sendo algo extremamente perigoso, com chances de falha iminente, a improbabilidade desse movimento guiado por Gandalf em confiar aos hobbits tão árdua missão é exatamente o que o Inimigo menos esperaria e a fonte de esperança em um resultado vitorioso.

A soberba é o oposto, isto é, o vício em relação à humildade, e também é o que caracteriza boa parte dos personagens tendenciosos ao mal ou, de fato, maléficos¹²⁹. Sméagol, por exemplo, parece ser do tipo tendencioso ao mal. Ele age com soberba quando toma para si o Um Anel encontrado no rio pelo seu primo Déagol. Mais tarde, “transformado” em Gollum pois já está dominado pelo poder do objeto, ele trai Frodo, no momento derradeiro, mesmo que Frodo sempre tivesse misericórdia com ele. Se sobrepor aos outros, ter comportamentos de imposição e domínio em relação aos demais, é parte do que define um indivíduo soberbo. É essa a questão das forças do mal agindo nas histórias tolkienianas.

É daí também que parte a reflexão sobre as ações ruins no *Legendarium* tolkieniano que acarretam demonstrações de cenas ou situações submetidas ao sublime e ao trágico. Ainda que exista questão da Eucatástrofe — a virada de júbilo, repentina e sobretudo aliviante, podemos lançar a pergunta: até que ponto, toda a Fantasia de Tolkien subverte a perspectiva catártica aristotélica, ou as questões de sublime dos românticos alemães?

3.4 O Sublime kantiano e a estética trágica em contraposição à Eucatástrofe tolkieniana

A princípio, o sentido apresentado por Friedrich Schiller sobre o sublime encontrado nas narrativas trágicas é uma lei fundamental de uma natureza suprassensível que caminha na direção da causalidade por liberdade (que ele chama de “grandioso absoluto”), e está dentro do homem como algo transcendental, ou seja, “[...] que

¹²⁹ Nesse caso, não incluiríamos Boromir como um personagem sequer de tendências maléficas, apesar de mostrar interesse em usar o Um Anel contra o próprio Sauron, e opinar como sendo essa a alternativa mais possível de sucesso. Ainda por esse viés, entendemos que ele não deseja poder, deseja derrotar o Inimigo como um herói do tipo guerreiro-capitão que é escolheria fazer. A primazia com intenções boas, nem sempre são as mais acertadas. Sauron teria antevisto que os Homens tenderiam a pensar nessa alternativa, caso tomassem o Um Anel e, por isso, sabia que eles eram “presa fácil” para as suas artimanhas de domínio. Os Hobbits não estavam no seu “raio de alcance”, nem eram considerados em seus planos.

possibilita a resistência moral à paixão, ao afeto, ao sofrimento; uma força ou princípio racional, moral, capaz de opor um limite aos efeitos da natureza” (Machado, 2006, p. 55).

Essa postura de Schiller combina com a perspectiva kantiana de defesa da lei moral, da lei da causalidade por liberdade como a lei fundamental de uma natureza suprassensível, das quais, Kant também afirma que “[...] a liberdade é um supra-sensível em nós [...]”¹³⁰ (Machado, 2006, p. 55)

A experiência do sublime, indicava Schiller, seria um espelho no qual o espectador o percebe em si próprio e ressaltava uma relação entre o suprassensível e a moral: “o fim último da arte é a apresentação do suprassensível, e é sobretudo, a arte trágica que o realiza, tornando sensível para nós a independência moral em relação às leis da natureza num estado de afeto” (Machado, 2006, p. 55).

A arte trágica exalta o suprassensível que tem fim moral através das paixões. Para tal, o que precisamos ter em mente? Que a tragédia apresenta sensivelmente esse suprassensível. Dito de outro modo: a tragédia tem como modo sensível o sofrimento das personagens; apenas na natureza sofredora chega-se à apresentação de uma liberdade moral.

Contudo, este sofrimento não é o objetivo da tragédia, mas um meio para seu fim; sendo então esse fim, a apresentação do suprassensível. E é aí que a liberdade do homem, o poder moral intrínseco a ele se manifestaria, com o sofrimento sentido plenamente pelo espectador como forma de se alcançar a razão. É na natureza suprassensível do homem que se manifesta “[...] a resistência moral ao sofrimento ou aos afetos, às paixões, que a tragédia moderna apresenta ou representa” (Machado, 2006, p. 56).

O aspecto sensível do homem tem que passar pelo sofrimento intenso para que seu aspecto racional desponte a sua independência. Quanto maior o afeto, mais violento é o sofrimento na experiência trágica, e onde se encontra o desprazer, isto é, a mais gloriosa manifestação da autonomia moral do homem.

Nesse sentido, salta aos olhos pensarmos nos personagens tolkienianos puramente trágicos, como Turin Turambar (que ilustraremos mais adiante). No entanto, um viés do conceito de eucatástrofe coaduna com o apresentado até aqui. Sob essa luz, tomemos novamente o personagem Frodo Baggins. Ao tomar para si a função de Portador do Anel, ele não parece ainda seguro de suas decisões. É somente com o caminho até Mordor que ele vai tomando consciência de atos e escolhas cabíveis para o sucesso da missão. Se

¹³⁰ Kant não nega a existência de um suprassensível acima de nós, ou seja, Deus. Nesse sentido, entendemos que o filósofo não teria uma premissa oposta à de Tolkien.

antes disso ele tinha um grande afeto, um desejo de ter aventuras como as que Bilbo passara e contava a ele, quando é chegada a sua vez, ele tem dúvidas quanto a sua grandiosidade, pois ela é permeada por muito mais perigo do que teria imaginado.

Frodo não é um herói essencialmente trágico, mas seu sofrimento é intenso a ponto de trazermos a ideia de que dialoga com um arquétipo de personagens de uma tragédia. De que modo? Quando percebemos as concessões que ele faz, o sacrifício que causa sofrimento em si, ao concluir que voltar ao Condado já não é mais uma alternativa possível, demonstrando assim, toda a sua autonomia moral enquanto indivíduo em prol da salvação dos povos livres da Terra-média das garras tirânicas de Sauron.

Neste ponto, e segundo Schiller, afirma-se que:

[...] a força supra-sensível só se torna perceptível por meio do combate ao afeto, e ele está, no fundo, retomando a teoria kantiana do sublime, segundo a qual a imaginação, em sua relação com a razão, ao fracassar na tarefa de apresentar o todo numa intuição, dá uma “apresentação negativa” da idéia (Machado, 2006, p. 56-57).

Caso essas ideias não possam ser apresentadas da forma positiva, que sejam negativas, saindo do domínio da intuição para o da vontade, revelando a autonomia moral do indivíduo. Para isso, Machado vê a tragédia como conflito humano individual, cujas relações estão entre o sofrimento físico e a vontade moral (liberdade e expressão moral da razão). Se há uma teoria da tragédia em Schiller, esta é de concepção moral mais metafísica que em Kant, pois torna o “sublime” um conceito moral.

E, tomando essa perspectiva, temos a falha de Frodo pouco antes de ter a derradeira chance de destruir o Anel como uma virada súbita, a destruição a partir de Gollum e ação empenhada de suporte a partir de Sam em toda a trajetória até esse momento. É essa a questão em que, conceitualmente, a eucatástrofe de Tolkien torna-se dissemelhante da tragédia: a virada de júbilo, de alívio ao apresentar o “herói” não caindo em total desgraça, apesar da resolução agridoce de *O Senhor dos Anéis*.

Em uma seleção de crônicas cotidianas da autora americana Ursula K. Le Guin intitulado *Sem Tempo a Perder: reflexões sobre o que realmente importa*, há uma passagem das quais ela apresenta uma discussão breve sobre o legado de Homero, que nos faz demonstrativo nesse nosso capítulo: “Pela tragédia, a mente e a alma são enlutadas, alargadas e exaltadas” (Le Guin, 2023, p. 80). Mais adiante, ela discorre algo ainda mais pertinente: depois de uma longa jornada, nem Ulisses (da *Odisséia*) e nem

Frodo permanecem por muito tempo em casa. Entendemos aqui que não só na tragédia, mas também na forma de eucatástrofe, a mente, a alma também são:

- a) “enlutadas”, pois em todas as narrativas tolkienianas (e quiçá, da ficção contemporânea), há perda de vidas e sacrifícios a se compadecer;
- b) “alargadas”, porque personagens tomando decisões são cruciais para o resultado obtido como fim de uma história;
- c) “exaltadas”, enfim, por suas escolhas honradas, transformam em heróis e não meros coadjuvantes em um grande feito de liberdade do mal.

Nas narrativas eucatastróficas, a imaginação não fracassa em sua relação com a razão, ela se apresenta como um fator inesperado, inusitado — um “milagre” tal como Chesterton indicou — como algo que não poderíamos, enquanto espectadores/leitores, prever, nem poderíamos contar que acontecesse novamente. É esse o fator sublime da obra e a sagacidade do conceito metafísico, por assim dizer, da eucatástrofe. Parece paradoxal, mas é na virada de júbilo que se encontra o seu sabor trágico.

Todavia, e segundo o pensamento de Friedrich Schiller, a tragédia não aparece como uma imitação da obra do próprio ser, ou seja, como se pensa ser a ideia de *mimesis*. Na tragédia, sob a concepção de sublime do filósofo, o homem se vê livre, pois os impulsos sensíveis perdem influência sobre a lei da razão — concepção da qual está sistematicamente ligada à Kant; mas para ele o sublime verdadeiro está na natureza, enquanto Schiller usa o sublime kantiano para pensar a arte.

Tomemos então a arte subcriativa de Tolkien. Em toda a sua obra há personagens épicos, como Tuor em *A Queda de Gondolin*, personagens trágicos, como Túrin, em *Os Filhos de Húrin* e outros tipos de personagens: os improváveis. Todos eles, possuem fim morais nos seus momentos sublimes. Todos eles passam pelos conflitos humanos que relaciona sofrimento, sacrifício, vontade moral e escolhas para o bem (ou em caso de personagens antagonistas, a escolha para o mal).

Esses dois contos do autor são exemplos que destacamos novamente, mas que é necessário salientarmos que não chegaram a tomar forma de narrativas publicáveis. Eles foram organizados postumamente e publicados na versão mais coesas possível pelo seu filho, Christopher Tolkien, herdeiro do espólio literário. Ainda que a leitura desses contos soe, tal como Christopher tentou formulá-las, como narrativas legíveis e fluidas, eles possuem outras versões e formatos, e não são, por assim dizer, completos como *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis*.

Nos dois contos citados, as relações de força sobre valores morais estão claramente dispostas. No primeiro, Tuor é um homem dos Edain¹³¹ escolhido pelo Vala Ulmo¹³² como a última esperança dos Noldor¹³³ diante da iminente aniquilação pela força de Morgoth. Ou seja, Tuor é um herói arquetipicamente épico, cuja missão é dada por um uma das criaturas de “poder angélico”, digamos assim, ou seres dotados de inteligência apenas abaixo do Único, o Eru Illúvatar.

O segundo conto é o típico herói trágico: Túrin procura fugir da maldição do Inimigo, a todo custo, porém, quanto mais ele age, mais ele se aproxima de sua sina. Depois que seu pai, Húrin foi capturado na Batalha das Lágrimas Incontáveis, Túrin permaneceu com sua mãe Morwen, que decidiu esconder seu filho de Morgoth, temendo que o matassem ou o escravizassem.

A história de Túrin nos remete a de Sigurd, personagem nórdico central da *Saga dos Volsungos*, sobretudo no que tange aos eventos similares entre eles. Os mais destacáveis são: ambos aprendem ofícios de ferreiro e são temerários guerreiros, tendo, no ápice de suas histórias, o enfrentamento de dragões ferozes — Sigurd mata Fáfñir e Túrin fere mortalmente Glaurung. O fim trágico de Túrin tem um uma outra referência, também escandinava: *A História de Kullervo*, a narrativa épica finlandesa, *O Kalevala*.

Essa lenda foi compilada no século XIX por Elias Lönnrot, reunindo canções populares da tradição oral finlandesa, e com isso deu origem a uma espécie de epopeia nacional. É importante dizer que o Kalevala de Lönnrot, apesar da proximidade temporal, não coincide com a independência com a independência do país, ocorrida em 1917, quando a nação finlandesa se livrou do domínio russo. Então, não se trata de tomar o compilado com conotações exclusivas voltadas ao nacionalismo da nação; ou seja, não deve ser considerada levianamente como a única chave-de-leitura e entendimento dessas canções populares — pois não se sabe exatamente quem as produziu, em que contexto quais as adições ou ocultamento de passagens, nem quais as intenções “autorais” (se é que existem) nas entrelinhas.

¹³¹ Os Edain foi o nome dado pelos Elfos aos nobres Homens da Primeira Era que lutaram ao lado deles nas Guerras de Beleriand.

¹³² O segundo maior dos Senhores dos Valar. Amante das águas, Ulmo foi um dos principais arquitetos de Arda ao lado de Manwë. Ulmo se preocupa muito com os Filhos de Illúvatar e em Beleriand, ele aconselhou Elfos e Homens frequentemente com aparições através de sonhos ou através de música das águas.

¹³³ Os Noldor eram o segundo grupo de Elfos que vieram para Aman – O Reino Abençoado – nos Dias Antigos. Eles eram altamente qualificados em ofícios e adquiriram muito conhecimento, que posteriormente passaram para os Homens após o exílio.

Em resumo, uma das canções do *Kalevala*, conta a trajetória de Kullervo, sendo ele especificamente o único personagem trágico deste compêndio de histórias. Órfão e escravizado, procura vingança contra o antagonista Untamo. A história tem um desfecho que nos remete à forma da tragédia grega, com direito a incesto e suicídio, e leves toques mágicos. *A História de Kullervo*¹³⁴ de Tolkien foi uma das primeiras tentativas de escrita de lendas por ele mesmo, reescrevendo o trecho resgatado do *Kalevala* para prosa. A escrita acabou não sendo concretizada, pois logo Tolkien precisou servir a sua convocação na Primeira Guerra Mundial e mais tarde, não fora retomada, pois ele estava expandido a sua própria mitologia.

Já o que salta aos olhos em *O Hobbit* e mais claramente em *O Senhor dos Anéis* (como romances mais completos e formulados para serem efetivamente publicados), é que os heróis do tipo improváveis — os Hobbits — têm finais “eucatastróficos”, fora (a priori) dos arquétipos clássicos de herói épico ou trágico propriamente ditos que já ilustramos.

No primeiro caso, mesmo de forma embaraçada, Bilbo salva a comitiva de Thorin de diversas situações complicadas. Ele poderia ter negado o pedido de Gandalf para partir com os treze Anãos, mas não o faz, mesmo sem saber explicar por que tomou tal decisão. Se arrepende da escolha em diversas passagens do livro e sente falta de casa o tempo todo. Mas são esses momentos que vão modificando a sua personalidade, sem ele perceber e, o fazem voltar para o Condado transformado.

Bilbo sacrificou algumas coisas ao partir com os Anãos: quase perdeu a sua casa, os seus vizinhos achavam que ele nunca mais voltaria e duvidaram que era ele mesmo depois que voltou da “aventura”. Porém, o hobbit garantiu um conhecimento de mundo que o torna uma figura um tanto diferente dos demais hobbits (e para muitos de seus convivas, ele é até considerado louco)¹³⁵, embora com as mesmas características comuns ao seu povo: lealdade, alegria, humildade.

Mas é com Frodo em *O Senhor dos Anéis* que temos mais clara e desenvolvida a questão dos valores ditos virtuosos entram em conflito e da importância da escolha para o bem como um fator de autonomia moral intrínseca da razão se estabelece em todo o

¹³⁴ Lançado originalmente pela Harper Collins britânica, em 2015, teve sua edição brasileira publicada pela Martins Fontes, logo no ano seguinte. Foi editado por Verlyn Flieger, professora na University of Maryland at College Park, que cobriu todas as brechas existentes neste trabalho, e traduzido por Ronald Kymrse.

¹³⁵ Com um final mais alegre, Bilbo é figura central para conhecermos as histórias da chamada Terceira Era da Terra-média, pois seus relatos seriam narrados por ele próprio, e estariam inseridos em uma pseudotradução do Livro Vermelho do Marco Ocidental, feito pelo Tolkien.

contexto. O final da história não é uma resolução do tipo “*deus ex machina*”. A missão de Frodo é muito mais perigosa e maior que a do seu tio (embora estejam ligadas em consequência) e os leitores ficam a saber disso logo no segundo capítulo de *O Senhor dos Anéis*, intitulado *A Sombra do Passado*.

Nesse capítulo, Frodo conversa com Gandalf e se mostra relutante ao aparente acaso que levou Bilbo a encontrar Gollum e tomar posse do Anel mágico. Tendo alguma noção do quanto o objeto não é somente para “fazer desaparecer”, pois é poderoso e coloca também muitas vidas em risco, o personagem fica horrorizado e com medo. Caso o Anel volte às mãos de seu criador — Sauron — este poderá retomar as investidas para subjugar todos os povos livres da Terra-média e isso é o fim catastrófico e iminente. Qualquer deslize é uma vantagem ao Inimigo.

No entanto, as suas ações ao longo da narrativa mantêm Frodo em constante reflexão. Todo o caminho até Valfenda, é gestado com responsabilidade. Não é arbitrária a decisão, no Conselho de Elrond, de ser o Portador-do-Anel e tornar possível a derrota de Sauron de uma vez por todas. Ciente de que é uma missão fatal, Frodo aceita, mesmo com diversas dúvidas, obstinadamente segue o seu caminho, com humildade para reconhecer as suas limitações e foco para não se corromper pelo poder do Anel.

Ainda que Frodo conte com o apoio de Gandalf (em momentos diretos mais seletivos), e o apoio inesgotável de Sam, sobretudo quando chegam à Montanha da Perdição, Frodo mostra magnanimidade¹³⁶ e resiliência até o derradeiro momento. Em jogo estão sempre as virtudes, e não os vícios, para lutar contra o poder do Anel que corromperia todo o tipo de ser vivente na Terra-média.

Frodo não morre com o cumprimento da missão, porém, ter possuído o objeto mágico causou sacrifícios tais que ele não poderia mais viver como antes. Não obstante, deixa a Terra-média no capítulo *Os Portos Cinzentos* pouco depois de voltar para o Condado. Essa partida é a catarse da história: justamente por conta do fardo que assumira, em prol do bem para todos os povos livres na Terra-média, como já salientamos antes, a partir da breve discussão do sublime de Schiller.

Isso está claro, sobretudo ao dizer para Sam que está de partida. O companheiro se emociona, e diz que achava que depois de tudo que ele fez poderia apreciar o Condado por muitos anos. Neste momento, Tolkien, de forma tocante, explica o sentido da partida através da resposta de Frodo:

¹³⁶ Tal como defendido pela estudiosa de Tolkien, Cristina Casagrande, em seu livro *A Amizade em O Senhor dos Anéis* (2018).

“Também pensei assim, certa vez. Mas fui ferido fundo demais, Sam. Tentei salvar o Condado, e ele foi salvo, mas não para mim. Muitas vezes tem de ser assim, Sam, quando as coisas estão em perigo: alguém precisa desistir delas, perde-las, para que outros possam mantê-las [...]” (Tolkien, 2019c, p. 1463)

É essa a mais pura reação da *eucatástrofe*, isto é, a boa catástrofe — o sacrifício, até mesmo da vida em prol do melhor — recheada de virtuosidade: a escolha do bem e da felicidade, como fim, não subserviente à vontade individual (não voltada ao prazer egoísta) mas sim, para todos os povos livres da Terra-média.

Esse neologismo ampliado em toda obra tolkieniana não negar a catarse aristotélica nem subverte necessariamente conceitos arquetípicos de heroísmos, como já demonstramos. Os personagens citados todos têm um dos arquetípos mais preponderantes, no entanto, as narrativas em si não são destacadas unicamente com um tipo específico de narrativa. O conhecido gênero ou modo *high fantasy* tem essa faceta plural de transitar por outros gêneros sem perder as suas características.

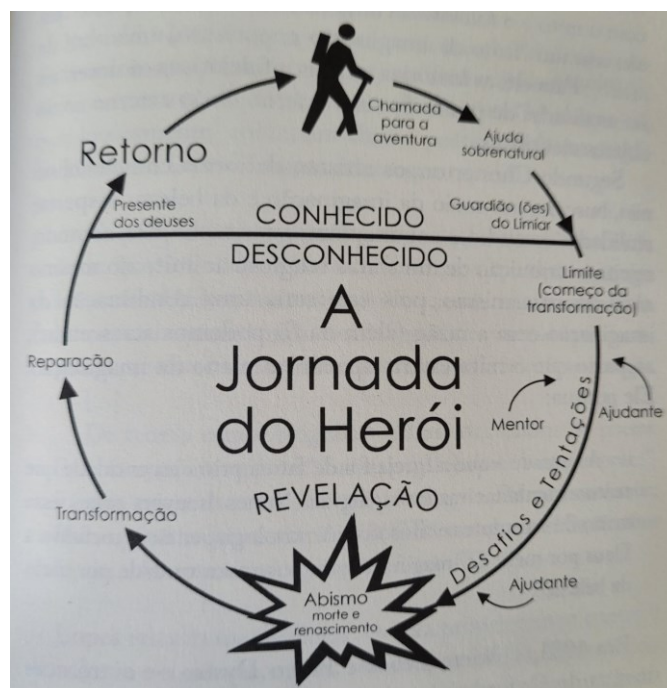
Através do ensaio de Tolkien, *Sobre Estórias de Fadas*, temos que a ligação dessa narrativa é muito forte com os Mitos. Logo, podemos acrescentar que a transposição de uma configuração para o outra, e ainda para a Fantasia como um gênero autônomo, se dá da seguinte forma:

- a) O Herói Épico é o personagem central das narrativas míticas. A jornada do herói (tomando um conceito de Joseph Campbell¹³⁷) é centrada na busca do bem coletivo;
- b) O Herói dos Contos de Fadas costuma a ter a sua jornada mais ao âmbito doméstico e pessoal, e por isso, a sua busca está voltada ao benefício particular;
- c) O Herói da Fantasia teria herdado os dois modos (Fritsch; Rocha; Zilberman, 2022, p. 12¹³⁸) e autores desse tipo de narrativa mesclam ou fazem seus personagens transitarem entre o herói épico e o herói típico de contos de fadas, e suas missões estão ligadas ao reestabelecimento da ordem do mundo em que vivem.

¹³⁷ CAMPBELL, Joseph, O Herói de Mil Faces. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

¹³⁸ FRITSCH, Valter Henrique de Castro; ROCHA, Fabian Quevedo da; ZILBERMAN, Regina (org.). A Escrita das Fadas. In: *Aspectos do romance de fantasia: motivos míticos e maravilhosos na literatura* [Recurso Eletrônico] Rio Grande, RS: Editora da FURG, 2022.

A estudiosa Cristina Casagrande (2018, p. 49) resume que, em *O Herói de Mil Faces*, Joseph Campbell traça diversos mitos do mundo, chegando à tese do “monomito”, isto é, todas as histórias contam a mesma coisa, em variadas versões. Logo, cada herói mitológico passa por uma jornada mais ou menos comum. O fluxograma abaixo, resume essa teoria:



De antemão, precisamos deixar claro que Tolkien, como um referencial para boa parte (quijá todos) dos herdeiros literários da contemporaneidade, faz a transposição do herói de uma forma natural, tornando-a muito mais complexa, como pudemos concluir com a trajetória do Hobbit Frodo, um herói improvável, em *O Senhor dos Anéis*. A trajetória do personagem se afasta do que Campbell aponta, e não tem nenhuma característica que coloca Frodo em momentos de herói épico, como forte e voluntarioso, ou mesmo um herói comum de contos de fadas que busca uma resolução a curto prazo para uma questão pessoal que requer atenção. No entanto, o personagem busca o benefício coletivo como o herói mítico buscaria, e é colocado em uma questão aparentemente particular, que ele não procurou para si, como os protagonistas de contos de fadas são. É por isso, também, que encontramos similitudes com a forma da narração do tipo trágico em relação à conceituação de eucatástrofe.

Mas, e a questão do belo e do sublime? Como pano de fundo da ideia schilleriana da tragédia está a concepção de sublime como decorrente do sentimento de liberdade do

homem, pois seus impulsos sensíveis perdem total relação com as leis da razão (Machado, 2006, p. 58-59)

Essa concepção vem diretamente de Kant, no entanto, com uma sutil diferença: para Kant o verdadeiro sublime só existe na natureza, porque “a arte não pode atingir a imensidão da natureza” (Machado, 2006, p. 59). Schiller tomou essa concepção de sublime de Kant e aplicou à arte, especificamente no que tange a reflexão sobre a tragédia.

Antes de mais nada, salientamos como a ideia de sublime se aplica em Kant. Em *Crítica da faculdade do juízo* (apud Machado, 2006, p. 59) Kant diz que o “sublime da arte é sempre limitado às condições da concordância com a natureza”. Em outro livro, *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, ele apresenta a relação (que Schiller também irá trazer, depois) entre o sublime e a tragédia — e entre o belo e a comédia — “chegando a dizer que a cólera de Aquiles na *Iliada* é sublime.”

Uma das formas para entender o que é o sublime para Kant é através da diferença entre o juízo do sublime e o juízo da beleza — chamado também de juízo de gosto — e a relação que estabelecem com as faculdades de conhecimento (ou de representação). Na introdução de *Crítica da faculdade do juízo*, Kant estabelece que “o juízo é a faculdade de conceber o particular como contido no geral” (apud Machado, 2006, p. 59). Mas essa relação de particular com o geral só pode se dar de duas maneiras:

- 1) Ou se parte do geral para determinar o particular, e assim, obter o juízo chamado por Kant de “determinante”. É determinante, pois aplica a regra que vem do entendimento, no caso do juízo do conhecimento, ou de uma lei que vem da razão, no caso de juízo moral;
- 2) Ou se parte do particular para o geral, em busca de uma regra, obtendo o chamado “reflexionante” ou “reflexivo”. Nesse caso, os juízos estéticos — ou seja, os juízos de gosto, da beleza e do sublime — seriam todos reflexionantes.

Ao nosso ver, a obra de Tolkien intercambia prontamente nos dois modos supracitados: ora as suas histórias partem do geral para o particular, num juízo determinante aplicando um caso de entendimento ou apresentam regras da razão para o caso de juízos morais; ora partem do particular para o geral, atentando para uma regra reflexiva, em casos de juízos estéticos.

A título de exemplo — e para demonstrarmos os juízos em cada caso —, temos, primeiro, o juízo determinante de entendimento em uma passagem de Tolkien: o Conselho de Elrond, em *O Senhor dos Anéis*. Nesse conselho, os principais representantes dos Povos Livres da Terra-média participam e tomam conhecimento dos principais

levantes recentes de artimanhas de Sauron. Juntos, eles analisam como procederem para aplacar a derradeira ascensão do Inimigo de forma semelhante ao que organizações públicas fariam em sistemas organizados de governo aliados. Ainda no juízo determinante, mas moral, podemos sugerir a questão da escolha de Frodo de tomar para si a função de Portador do Anel, e a responsabilidade de levar o objeto para ser destruído no fogo da montanha da qual fora forjado.

Em virtude do caso de partida do particular ao geral, temos muitas questões reflexionantes: as sustentações metafísicas das histórias, todas as ações e trajetórias que culminam para os “fins” de todos os personagens. Por exemplo (e tomando ainda *O Senhor dos Anéis*), Frodo não é um herói perfeito. Ele falha no momento crucial de cumprimento de sua missão. Ainda assim, ele continua sendo o principal responsável pela possibilidade da destruição do Anel e seu sacrifício até a chegada à Montanha é aprazível e suscita o belo. Gollum trai os companheiros, mas é a partir dele que a destruição do Anel no fogo da Montanha da Perdição se consuma efetivamente, e resulta em um momento sublime. Aragorn não toma a majestade sem antes provar o seu valor (beleza), enquanto Gandalf não se torna “O Branco” sem antes “se perder” em Moria enfrentando o Balrog (sublime).

No que se refere ao juízo de gosto, no caso o juízo de beleza, haverá sempre um jogo livre harmonioso entre duas faculdades: a do entendimento, especificamente o não conceitual, isto é, “considerado como faculdade de conceitos em geral, de conceitos indeterminados” (Machado, 2006, p. 59); e da imaginação, isto é, faculdade da apresentação, refletindo ou a forma de um objeto sob o ponto de vista da forma. Logo, para isso, citamos diretamente Machado (2006):

Enquanto o juízo de conhecimento — juízo determinante, no sentido de que parte do geral para determinar o particular — consiste fundamentalmente na relação entre a imaginação, que compõe o diverso da sensibilidade, e o entendimento, que unifica as representações com seus conceitos, com suas regras, o juízo de gosto consiste no livre jogo harmonioso de um entendimento não-conceitual e de uma imaginação livre em relação ao conceito. O juízo estético sobre a beleza produz um acordo interior, no sentido de harmonizar o aspecto sensível e o aspecto inteligível do homem. **E o prazer estético proporcionado pelo juízo de gosto ou de beleza é proveniente desse acordo ou harmonioso entre imaginação e entendimento** (p. 59-60, grifos nossos).

É aí que se encontra toda a forma essencial, do *Legendarium* tolkieniano, cuja fantasia não é absurda, nem caso de zombaria, muito menos mero adereço para remeter a

algo concreto e, portanto, alegórico. É por tal razão que a eucatástrofe não é simplesmente um recurso para conclusão das histórias, mas algo crível e não somente palatável. Por isso se tornaria uma ideia e/ou um conceito aplicável à toda arte que se suporta por um recuso de linhagem (seja ele escrito, oral ou audiovisual).

No entanto, se a beleza é harmonia, o juízo estético do sublime se caracteriza pelo conflito, o oposto: a desarmonia. De que modo? No juízo de sublime a relação entre as faculdades ocorre entre a imaginação (a mesma que intervém no caso da beleza) e a razão — “faculdade de conceber ideias, das quais não há representação possível na experiência” (Machado, 2006, p. 60). A desarmonia entre as faculdades da imaginação e da razão se dá por uma ser sensível e a outra suprassensível. O sublime, assim, é um fenômeno dado como subjetivo, e até mais subjetivo que o belo.

Chegamos à questão de que o sublime é definido como um sentimento e não um objeto da natureza no espaço e no tempo. O objeto apenas despertaria em nós o sentimento de sublime. Segundo resume Roberto Machado:

[...] não é, por exemplo, o mar agitado pela tempestade que é sublime; o que produz o sublime é que a percepção do mar enfurecido é capaz de tirar o espírito do domínio do sensível e elevá-lo até as ideias. E as ideias situam-se fora do alcance de toda a apresentação, fora do alcance de uma imaginação limitada, pois esta não é capaz de representar uma única intuição um objeto que corresponda à grandeza absoluta que a razão concebe, isto é, da qual tem uma ideia (2006, p. 60-61, grifos nossos).

Ora, com isso, podemos inferir que o sentimento sublime sobre uma das passagens mais arrebatadoras e, é claro, “eucatastrófica”, de *O Senhor dos Anéis*, é a luta de Gollum para reaver o Anel que está no dedo de Frodo, aos pés do fogo da Montanha da Perdição. É uma desarmonia enorme que o conflito se dê assim, no interior da Montanha, mas exaltado o sentimento de perigo pela capacidade de destruição que sabemos ter um vulcão, torna passagem representante do sublime. Mais ainda: a dor de Frodo ao perder o dedo com o Anel, arrancado por Gollum é ainda mais intenso, não pela parte do corpo perdida, mas pela percepção do poder do objeto.

Posto que a cena seja desarmoniosa, visto que antecede a resolução executada por Gollum em um ato de desespero para reaver o Anel que tomara parte de sua essência enquanto ser vivente, anulando a sua autonomia e a sua liberdade. É ainda mais emblemático se pensarmos que Frodo perde um dedo, mas não a vida, nem sua essência como Gollum perdera. Toda essa possibilidade de “destruição” completa do poderio de

Sauron teria começado da mesma forma, milhares de anos antes, na Batalha de Dagorlad¹³⁹, quando ele próprio, Sauron, perdeu o Anel de uma forma semelhante: a sua forma se esvaiu assim teve o dedo em que usava o Anel, cortado com os fragmentos da espada de Elendil, nas mãos de seu filho, Isildur.

Voltando ao livro *O Nascimento do Trágico*, no capítulo sobre o sublime em Kant, Roberto Machado nos atenta para o fato de que o filósofo alemão ainda concebe, em sua teoria, dois tipos de sublime. São eles: o matemático e o dinâmico (que Schiller, mais tarde, chamará de sublimes teórico e prático). Ambos se baseiam no fato de que, diferentemente do belo — “onde o gosto pressupõe e mantém o ânimo em severa contemplação, o sentimento do sublime comporta um movimento do ânimo” (Machado, 2006, p. 61). Assim, ao avaliar o objeto, percebendo nele o seu movimento, o refere, pela faculdade da imaginação, para a faculdade de conhecimento — para a razão em função teórica, de acordo com Schiller — na “avaliação da grandeza”, ou para a faculdade de apetição — para a razão em sua função prática schilleriana — na “avaliação da potência”.

O sublime matemático é o sublime daquele que é grande absolutamente. Logo, se assim o é, o sublime não pode ser dado pela experiência, a partir de Kant, porque “o que pode ser objeto dos sentidos só o é grande relativamente, ou seja, só é grande ou pequeno em relação a outras coisas, e por isso não pode ser sublime” (Machado, 2006, p. 61).

Como podemos entender o sentimento de absoluta grandeza, no sentido de ser inapresentável, pela relação entre as faculdades da imaginação e da razão, relação que promove o juízo estético sobre o sublime? Simplesmente o que caracterizaria, a partir de Kant e segundo resume Machado, o sublime da grandeza tendo em vista a relação entre as duas faculdades é “[...] como a imaginação tem a aspiração a um progresso infinito e a razão tem a pretensão à totalidade absoluta, a inadequação da imaginação à razão desperta o sentimento de uma faculdade supra-sensível em nós” (Machado, 2006, p. 61). Citando diretamente Kant em *Crítica da Faculdade do Juízo*: “Sublime é o que somente pelo fato de poder também pensá-lo prova uma faculdade de ânimo que ultrapassa todo o padrão de medida dos sentidos” (apud Machado, 2006, p. 61).

¹³⁹ Essa batalha foi travada na Segunda Era entre as forças da Última Aliança entre Elfos, Homens e Anãos, contra o exército de Sauron. Foi nela que lutaram lado a lado Gil-galad e Elendil, e as forças da Última Aliança saíram vitoriosos, apesar da morte dos líderes dos Elfos e dos Homens. Muitos túmulos dos Mortos foram engolfados, mais tarde, tornando-se os Pântanos dos Mortos — local por onde Gollum guia Frodo e Sam, com a promessa de levá-los até o Portão Negro de Mordor, em *As Duas Torres*, segunda parte de *O Senhor dos Anéis* (Foster, 2001, p. 45)

Assim, na contemplação do objeto, a imaginação, segundo Kant, fracassaria ao tentar apresentar a ideia de um todo suprassensível. No entanto,

É pela incapacidade [...] de uma imaginação desafiada pela razão a ampliar seus poderes que se atesta a presença do supra-sensível. A limitação da imaginação desperta a consciência do caráter ilimitado da razão e suas ideias. Fracassando na tarefa de apresentar o todo numa intuição, a imaginação dá uma apresentação negativa da idéia. (Machado, 2006, p. 62)

Por isso, o sublime é um dado “negativo” sobre um objeto. E quando pensamos o sublime em relação as duas faculdades que o produzem — a imaginação e a razão — dois aspectos surgem: o primeiro é o quanto a imaginação é ineficaz em apresentar o infinito; depois, a revelação da potência suprassensível da razão, decorrente exatamente dessa falha da imaginação.

O que Kant quer inferir com isso é que a imaginação é forçada pela razão a atingir o seu máximo, exigindo que dê conta da totalidade, da grandeza absoluta do objeto sensível. No seu critério, a imaginação, como faculdade das imagens, não é capaz de apresentar a ideia de um todo, mas forçada pela razão a isso, ela não só se mostra limitada, como escancara o seu acordo com a razão (Machado, 2006, p. 62).

Do ponto de vista tolkieniano, o sublime pode estar presente, mas não parece adentrar num simples “fracasso” da imaginação, como se ela não tivesse uma presença necessária e determinante na sua conjectura. Muito pelo contrário, caso fosse assim, nenhuma de suas histórias seriam coesas e possuiriam o que ele mesmo chama de “consistência interna da realidade”, ou nos termos kantianos, estariam relacionadas intimamente à faculdade da concepção de ideias, a razão. A fantasia, ou melhor, a subcriação construída na obra de Tolkien teria sido mal-sucedida e, portanto, sem nenhuma disposição de análise como essa que fazemos.

A razão dá, de fato, provas dos limites da imaginação, porém, ao mesmo tempo, atesta a sua finalidade: a sua consonância com a razão. E nesse sentido, a imaginação, como já afirmamos antes, não só em Tolkien, mas para qualquer ficção que se pretende fazer uso dos elementos fantásticos não pode negar a razão ou assim beiraria ao absurdo. A subcriação exige que esse desempenho seja bem articulado para que ela não seja um mero “faz de conta”.

O sublime nos faz perceber a infinitude não-sensível do espírito e a impossibilidade de lhe dar uma apresentação adequada. Ainda mais: a escassez da

vastidão sensível como “medida do infinito racional torna sensível o infinito do supra-sensível em nós, a liberdade” (Machado, 2006, p. 63). Além disso, no §26 de *Crítica da faculdade do juízo* (p. 100-101, apud Machado, 2006, p. 63), Kant diz: “Para poder pensar sem contradição o infinito dado requer-se no âmbito humano uma faculdade que seja ela própria supra-sensível”. Roberto Machado acrescenta, então, que isso se trata da **“faculdade capaz de pensar o absoluto da causalidade livre que estabelece a lei moral”** (Machado, 2006, p. 63, grifos nossos).

Isso é importantíssimo para a nossa análise, pois traz a ideia de eucatástrofe tolkieniana não mais como uma ideia própria do autor ou de histórias de fadas, mas sobretudo como um conceito aplicável, pois há algo de belo e também sublime no cerne da “boa catástrofe”.

Vamos adiante: enquanto a beleza — cuja relação mostra o livre jogo entre faculdades do entendimento e da imaginação — é marcada pelo prazer, o sublime é marcado pelo prazer com o acréscimo da dor. O prazer estético suscitado pelo juízo do sublime advém de um desprazer inicial provocado pela desavença entre as duas faculdades em questão: a imaginação e a razão. De que modo? Ora, o sublime é um sentimento da qual o espírito é repellido e atraído, ao mesmo tempo, pelo objeto; desdobrando-se em um prazer que somente é possível através do seu oposto, o desprazer. Ou seja, um desagradado que resulta em “uma inibição que produz uma expansão, um sentimento de expansão da vida, uma plenitude” (Machado, 2006, p. 63).

Quando Kant faz uma comparação entre o sublime e o belo no §23 de *Crítica da faculdade do juízo*, ele diz o seguinte:

Enquanto o belo comporta diretamente um sentimento de promoção de vida..., o sentimento de sublime é um prazer que surge só indiretamente, ou seja, é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas. ... (apud Machado, 2006, p. 63).

Esse aspecto do sublime ressoa diretamente com a premissa da eucatástrofe: a virada de júbilo em uma história. A similaridade está no momento em que o sujeito (ou, no caso, personagem), que se sente repellido e atraído — ao mesmo tempo — pelo objeto. Mais ainda: o benefício no sublime é não de um prazer exclusivamente positivo, mas de prazer negativo que Kant explicita como sendo o de admiração ou respeito. Daí a questão da lei moral que vínhamos destacando, desde o começo desse capítulo, tomando outra perspectiva.

A apresentação negativa de uma ideia, também já foi abordada. Ela corresponde a um prazer negativo, nesse caso, um “prazer de sentir que, se a imaginação, faculdade sensível, é inadequada em relação à razão e suas ideias, o que triunfa, nessa relação, é a parte essencial do homem: uma faculdade superior pela qual se manifesta sua essência de ser livre” (Machado, 2006, p. 64). Ou seja, a liberdade humana.

Nesse sentido, a eucatástrofe, a virada de júbilo não é o “plot twist”¹⁴⁰ ou o recurso *deus ex-machina*. Todas as situações que ocorrem nas histórias de Tolkien se dão a partir das ações dos personagens e culminam num resultado que é, simultaneamente, belo e sublime. Mas que até que aconteçam, não são previstos pelo leitor não como fator completamente novo e desconhecido (casos em que são chamados de “plot twist”), nem são sobrenaturais (como as resoluções do tipo *deus ex-machina*) são totalmente coerentes com os fatos narrados até ali.

O sublime dinâmico é o sublime do poder, pois ele se manifesta quando nos deparamos com a presença de forças que excedem às nossas próprias forças, nos humilhando. No entanto, ele serve para tomarmos consciência da impotência da imaginação, como já mostramos, mas também da potência de nossa razão como força moral, ou seja, “do destino do homem como ser moral” (Machado, 2006, p. 64).

Neste chamado sublime dinâmico, os fenômenos da natureza aparecem como ameaçadores e o homem procura resistir a eles. Se o homem sentir medo, se torna incapaz de julgar a ameaça do sublime e assim “tornar-se impossível formular um juízo estético desinteressado” (Machado, 2006, p. 64-65). O sublime dinâmico se encontra na dominação que a natureza suscita, e, embora o homem seja inferior como se sensível, “**o sublime é uma libertação do medo que o homem poderia sentir em relação à natureza pela afirmação da soberania de sua razão**” (Machado, 2006, p. 65, grifos nossos).

Para ilustrar essa questão com os escritos de Tolkien, tomemos novamente uma passagem de *O Senhor dos Anéis*, na terceira parte, ao fim de *O Retorno do Rei* — logo depois que Gollum cai no fogo da Montanha da Perdição, com o Anel, é relatada a queda do poderio de Sauron. Destacamos o excerto que descreve os fenômenos da natureza para simbolizar a derrota do Inimigo:

¹⁴⁰ O plot twist é um recurso muito usado no cinema e é literalmente uma “reviravolta na trama”, isto é, uma situação surge ou algo é revelado para o espectador, e que acaba mudando completamente o andamento dos acontecimentos ali narrados.

[...] Então, finalmente, por sobre as milhas veio de longe um ribombo, erguendo-se em estrépito e rugido ensurdecedor; a terra tremeu, a planície soergueu-se e se partiu, e Orodruin cambaleou. O fogo jorrou do seu cume partido. Os céus irromperam em trovões chamuscados de raios. Precipitou-se como açoites chicoteantes uma torrente de chuva negra. [...] (Tolkien, 2019c, p. 1355)

Logo na sequência, Frodo se manifesta para seu fiel escudeiro, Sam, e este percebe que o patrão está ferido, mas é um sobrevivente, transparecendo seu alívio por ter se livrado do objeto que o consumia:

“Bem, isso é o fim, Sam Gamgi”, disse uma voz ao seu lado. E ali estava Frodo, pálido e exausto, porém ele mesmo outra vez; e agora em seus olhos havia paz, nem esforço de vontade, nem loucura, nem qualquer temor. Seu fardo fora removido. [...] (Tolkien, 2019c, p. 1355-1356)

A alegria de Sam ao perceber a libertação do mal alcançada pelo seu querido Frodo é o que há de belo na sequência: “Seu patrão fora salvo; era outra vez ele próprio, estava livre” (Tolkien, 2019c, p. 1356) Ao ver que Frodo tinha a mão ferida, faltando um dedo, lamenta-se que assim tivesse ocorrido para que o Anel (e Gollum) tivessem desaparecido para sempre.

A dor de Frodo é o desprazer de toda a sua jornada misturada ao prazer de alívio, elucidada não só pelo sublime dinâmico da queda de Mordor após a destruição do Anel, mas com a percepção de que a missão fora cumprida, ao responder à Sam:

“Mas lembra-se das palavras de Gandalf: ‘Mesmo Gollum ainda pode ter algo a fazer’? Se não fosse por ele, Sam, eu não poderia ter destruído o Anel. A Demanda seria em vão, mesmo **no amargo fim**. Então vamos perdôá-lo! Pois a Demanda está concluída, agora tudo terminou. Estou contente de você estar aqui comigo. Aqui no fim de todas as coisas, Sam.” (Tolkien, 2019c, p. 1356)

O sentimento de sublime com o misto de prazer e desprazer surge na eucatástrofe não como na tragédia, embora não negue as proposições aristotélicas para a mesma — de suscitar compaixão e pesar — mas sim, de alívio, júbilo, apesar da dor e sofrimento. O espetáculo do sublime atrai quanto mais terrível for, contanto que nos sintamos em segurança. Logo, não sentimos um temor de que algo do que se passa com Frodo aconteça conosco; ou não receamos que o fim de Thorin em *O Hobbit* seja o mesmo que o nosso, ou que qualquer outro personagem de Tolkien, colocado à prova de um objeto de grandeza absoluta e terrível, nos amedronte de modo direto.

Apesar disso, e como é apresentado por Roberto Machado a partir de Kant, o sublime eleva a fortaleza da alma humana acima do nível normal, permitindo descobrir em nós, uma resistência surpreendente e diversa que “nos encoraja a medir-nos com a aparente potência da natureza” (Machado, 2006, p. 65). É exatamente isso que acontece com os personagens centrais das histórias da Terra-média, e assim como nós, podem falhar diante dessa potência.

Aparentemente, essa proposição de enfrentar forças absolutamente grandes entra em dissonância com a premissa da “subcriação” de Tolkien. Mas não necessariamente. O caráter irresistível da potência da natureza nos faz perceber a nossa impotência física diante dela, e embora nos ajuíze-nos de uma superioridade em relação a ela, na qual se funda a nossa conservação de si, “[...] a humanidade em nossa pessoa não fica rebaixada, mesmo que o homem tenha que sucumbir àquela força” (Machado, 2006, p. 66).

Dito isso, não parece ser por acaso, diante de toda essa nossa análise, inferir que a ponte que Tolkien usa para “explicar” a eucatástrofe seja através da teologia. Quando o *Sobre Estórias de Fadas* foi transposto para texto com fins de publicação, Tolkien incluiu um epílogo, que diz respeito a sua visão cristã sobre esse “gênero” literário, propondo que o mesmo seria um eco do *evangelium* (do latim, “boa nova”). Grosso modo, as histórias de fadas, assim como a história de Cristo, começariam e terminariam em alegria e em esperança, ainda que com agruras sofridas em seus interstícios. A vida de Cristo denota os seus ensinamentos de fé, a morte física para a nossa salvação e a ressurreição para simbolizar a esperança na vida eterna.

Retomando as questões do sublime, perguntamos: o que Friedrich Schiller teria a dizer sobre isso, pode nos ser válido para análise final desta tese?

Schiller retoma o sublime kantiano para pensar sobre a arte, mais propriamente o trágico, de modo que acentua o aspecto moral ou, em outras passagens, defende as vantagens da arte em relação à natureza. Sobre isso, em *O Nascimento do Trágico*, Machado aponta em uma nota de rodapé que, ao final de *Sobre o sublime*, Schiller, após tratar sobre a relação entre a arte e a natureza, diz:

[...] as artes plásticas, que imitam [a natureza], são inteiramente livres, uma vez que separam de seu objeto todos os limites contingentes, deixando também livre o ânimo de quem contempla, visto que imitam apenas a *aparência* e não a *realidade*. Mas dado que toda a magia do sublime e do belo reside apenas na aparência, e não no conteúdo, a arte tem todas as vantagens da natureza, sem partilhar com ela as suas amarras” (apud Machado, 2006, p. 66, grifos do autor).

No caso da arte escrita, a subcriação aparece mais como um meio de lançar um novo olhar para a natureza; de contemplá-la ou lembrar de sua beleza e não necessariamente emular ou imitar a sua potência. O sentido seria mais voltado à exaltação dessa criação divina como base para a criação de imagens “encarnadas”, conforme Tolkien afirmava.

Os ensaios de Schiller são, segundo Machado, calcados em uma concepção antropológica do filósofo, no sentido de que afirma existir não apenas uma dualidade na natureza humana, mas também uma contradição entre o aspecto sensível e aspecto racional do homem. Schiller, assim como Kant, desvaloriza o sensível em detrimento da razão humana: “O homem é o ser que age racionalmente com consciência e vontade” (Machado, 2006, p. 67).

É nesse estágio de pensamento que Schiller concebe uma percepção em relação à morte. Como natureza, o homem intensifica suas forças naturais e transforma, até certo ponto, as forças da natureza em instrumentos de sua vontade, e assim, domina fisicamente o que é físico. Mas, por que até certo ponto? Porque “a morte, inexorável, o obriga ao que ele não quer” (apud Machado, 2006, p. 67).

A morte expressa a limitação sensível do homem, portanto, o obrigando a construir a sua grandeza pautada na razão. Machado se apoia em passagens do próprio Schiller, para explicar essa questão. Destacamos:

Quando não pode opor às forças do mundo físico nenhuma força física equivalente, o homem pode, pela cultura moral, “subverter-se voluntariamente” à violência da natureza, suportar o que não pode modificar, suprimir livremente todo interesse sensível, tornando-se livre a ponto de a natureza não exercer violência sobre ele, pois, “antes de atingi-lo, já se tornou sua própria ação”. O que faz dessa livre submissão não uma resignação, mas uma resistência – uma resistência da razão. (Machado, 2006, p. 67).

Estamos convencidos de que essa é a mesma razão de Tolkien, apensar de recorrer à Fantasia para explorar temas ligados à humanidade, tal como a morte, que ele mesmo revelou ser o tema central de *O Senhor dos Anéis*. Os temas, principais ou adjacentes, são do tipo particular, universal, e por refletirem questões da humanidade, são, sobretudo, atemporais e aculturais — abarcando todo o tipo de identificação por parte de qualquer leitor. O belo e o sublime schilleriano são, ambos, expressões de liberdade. Para o caso, o significado de um texto literário não é pautado em alegorias, mas em uma aplicabilidade — e essa aplicação é o trabalho do leitor.

Voltando à Schiller temos, então, a afirmação de que o belo e o sublime são expressões livres. No entanto, no belo o sentimento livre vem da harmonia entre os impulsos sensíveis e a lei da razão ou, dito de outro modo, da consonância entre as determinações natural e moral — o que faz com que o dever seja leve para a bela alma.

Tomemos um tempo para identificar o que é “bela alma” para Schiller. Segundo aponta Roberto Machado, no livro *Sobre graça e dignidade*, o filósofo identifica “bela alma” como aquela cujo

[...] **sentimento ético** de todas as sensações do homem acabou por atingir um grau de segurança que permite àquele confiar sem reservas ao afeto a direção da vontade, **jamais correndo o perigo de entrar em contradição com as decisões do mesmo** (apud, Machado, 2006, p. 67, grifos nossos).

Para o sublime ocorre o oposto do belo: o sentimento de liberdade se deve — havendo contradições entre os impulsos e a razão — aos impulsos perdem toda influência na lei da razão e, portanto, o caráter sublime se mostra na adversidade. O exemplo dado por Schiller é a trajetória do personagem bíblico, Jó: “[...] mesmo perdendo tudo, não perde a dignidade” (Machado, 2006, p. 68).

Destarte, o personagem tolkieniano que mais salta aos olhos ao nos depararmos com essa afirmação é Frodo. Novamente frisamos: apesar da falha no momento crucial, a sua inteligência e resistência prévia tornou-o um ser digno da responsabilidade. Ciente disso, ele percebeu, no fim, a importância de Gollum, de todo o sofrimento e o sacrifício que ele desprende para que a demanda fosse concluída. Nunca voltou para o Condado com conforto de lá terminar seus dias. Ele salvou o lugar e toda a Terra-média não para si, mas para todos os outros.

Há outros personagens menos óbvios que Frodo. Um deles — e pouco destacado — é, ao nosso ver, o caso de Faramir de Gondor. Ele também perde muito: primeiro, seu irmão mais velho. Honrado guerreiro, Boromir se vê em desespero para mostrar o seu valor e salvar seu povo. Com a sua morte, Faramir se vê na mesma tensão em substituí-lo à altura. Quase perde a vida por isso, especialmente pelos devaneios do pai, Denethor II. A morte do pai, perturbado pelas constantes ameaças e investidas do Inimigo, demonstra total fraqueza e descontrole dos Homens. Por fim, Faramir perde o trono como regente, para o verdadeiro rei e herdeiro, Aragorn. Não o faz como um ingrato, mas com decência e justiça, se mostrando assim digno da conquista de um *status* menor e do coração de Éowyn.

Assim como Kant, Schiller discrimina dois tipos de sublime: o teórico e o prático. Porém, o que lhe interessa não é necessariamente a separação dos tipos como seu antecessor fizera, mas sim pensar o trágico não como sendo o sublime da grandeza, mas o sublime da força (que ele chama de sublime prático).

Schiller quer saber por que entusiasmos com o que “infunde temor” — o que Machado resume que, à luz de Kant, Schiller parte da ideia de que o sublime é provocado por um objeto que causa pavor — e que a representação dele leva a nossa natureza sensível a perceber seus limites ou a sua impotência, pois coloca em perigo nosso impulso de conservação. Porém, para haver o sentimento de sublime não basta que o objeto seja terrível: é preciso que o objeto leve a nossa razão a reconhecer a sua superioridade; sentir sua “capacidade de resistência moral”. E, mais que isso: “Perante um objeto sublime, é possível não ter nenhuma segurança física e sempre perder fisicamente, mas também é possível se elevar moralmente acima dele, isto é ter uma segurança interior, ideal, moral em relação a ele” (Machado, 2006, p. 69).

A nota de rodapé, ao fim desse excerto supracitado, é decisiva de trazermos aqui para nossa discussão. Machado afirma que, em *Crepúsculos dos ídolos*, Nietzsche prolonga esse pensamento schilleriano, mostrando que o sublime surge no artista trágico quando este apresenta um “estado *sem* medo frente ao terrível e problemático”. (apud Machado, 2006, p 69, grifos do autor). E Roberto cita algo mais, do mesmo livro de Nietzsche:

A valentia e a liberdade do sentimento ante um inimigo perigoso, ante um infortúnio sublime, ante um problema que produz espanto — esse estado *vitorioso* é o que o artista escolhe, o que ele glorifica. Ante a tragédia o que há de guerreiro em nossa alma celebra suas saturnais (apud Machado, 2006, p. 69, grifos do autor e grifos nossos).

Essa segurança interior diante do sublime e a glorificação do herói frente ao mesmo, nos leva a pensar sobre a resistência dos heróis improváveis de Tolkien: os Hobbits. Não a celebração do festejo do guerreiro na tragédia, mas sim a escolha do que glorificar em uma narrativa. Uma das escolhas criativas mais sagazes da última parte da trilogia de filmes adaptados de *O Senhor dos Anéis*, *O Retorno do Rei* (2003) representa uma perfeita e adequada exaltação do Pequeno Povo.

Após a coroação de Aragorn como Rei de Gondor, ele se encaminha para os quatro hobbits — Pippin, Frodo, Sam e Merry — que se preparam para fazer a mesura e ajoelharem em devoção ao rei. A frase entoada pelo ator Viggo Mortensen é: “My friends,

you bow to no one” (“Meus amigos, vocês não se curvam a ninguém”). A seguir, ele mesmo se curva para os quatro pequenos, e todas as outras pessoas presentes na celebração de coroação fazem o mesmo, com a câmera enquadrando os quatro personagens surpresos e fechando, em modo “close”, o rosto emocionado de Frodo, interpretado por Elijah Wood.

Essa é a representação em imagem da mensagem de Tolkien sobre a significância dos Hobbits para a história que é, para nós, muito acertada e sagaz, pois a cena não existe no texto de partida. Essa glorificação está presente no livro, mas não é traduzido de modo tão tocante como é no filme, trazendo um adicional importante para a narrativa, sem modificar o seu sentido.

Voltando ao pensamento de Schiller, essa segurança é quase impossível de alcançar na vida real e o filósofo sabia disso. No entanto, inspirado pela concepção de sublime kantiano, reflete sobre o caso, sendo mesmo raro, algo que o espírito pudesse permanecer livre apesar das desgraças e perigos das quais não se pode ter certeza de estar fisicamente seguro. A esse respeito, Machado destaca a indagação e imediata resposta que nos é pertinente:

“Em que seria possível basearmos nossa segurança em face do destino, do poder onipresente da divindade, de doenças dolorosas, de perdas sensíveis da morte?” [...] “Em face dos males a que não podemos resistir nem nos subtrair por meios naturais, apenas podemos ter uma segurança interior ou moral” (apud Machado, 2006, p. 69)

Disso podemos concluir algo que ressoa propriamente nos personagens puramente eucatastróficos de Tolkien, e até mesmo nos trágicos: para haver sublime é necessário haver dois pontos diretamente ligados um ao outro: de um lado o sofrimento físico e de outro a resistência moral ao sofrimento. O sublime só ocorre sob condição necessária de que a impotência física corresponda à experiência da força moral — **“como se o homem moral pudesse ser destruído fisicamente, mas não derrotado espiritualmente”** (Machado, 2006, p. 69).

O exemplo dado de um herói sublime vem da tradição greco-romana: seria na figura de Prometeu, com sua força moral que se encontraria a forma de herói sublime e não, na advertidamente figura de Hércules, que possuía notória força física.

Prometeu era um dos titãs, uma raça de gigantes que habitaram a Terra antes do homem. Uma das versões do “furto do fogo” é de que ele e seu irmão Epimeteu foram encarregados de fazer o homem e assegurar que estes fossem dotados de faculdades

necessárias para a sua preservação. Epimeteu tomou conta da execução da obra e Prometeu, a função de examiná-la depois de pronta.

Epimeteu, após atribuir dons variados a cada animal, chegou ao homem sabendo que este deveria ser superior. Com os melhores recursos gastos com os outros animais, ele teria recorrido ao irmão, Prometeu, para resolver a questão. Por isso, conta-se essa versão que, com a ajuda de Minerva, Prometeu subiu aos céus, acendeu uma tocha com o fogo do sol e deu esse fogo ao homem. Assim, ele dotou o homem de uma superioridade sobre todos os outros seres viventes (Bulfinch, 2002, p. 22).

Todavia, o domínio do fogo significava poder, afinal o fogo era exclusivo dos deuses. Como castigo a Prometeu, Zeus ordenou a Hefesto que o acorrentasse no cume do monte Cáucaso, onde todos os dias uma águia (ou abutre) dilacerava seu fígado que, todos os dias, regenerava-se. Esse castigo devia durar 30 000 anos (Bulfinch, 2002, p. 25).

Prometeu teria sido liberto do seu sofrimento por Hércules que, segundo uma das versões do mito, se dedicou a viver aventuras, logo após os seus famosos e árduos doze trabalhos impostos pela vingativa esposa de Zeus, Hera (Júpiter e Juno, respectivamente, para os romanos).

Hera teria ficado enciumada pelo nascimento de Hércules, fruto de uma relação como a mortal Alcmena e designado as tarefas para matar o filho bastardo de seu marido.

Dotado de uma grande força e habilidades para cumprir todos os doze trabalhos enfrentando as mais perigosas feras e desafios físicos, Hércules foi “perdoado” e tomou o seu lugar no panteão com o consenso dos deuses (Bulfinch, 2002, p. 172-179).

Schiller mostra em sua concepção a cabal diferença entre grande e sublime que, Machado transcreve do livro *Do Sublime*:

“Grande é quem vence o que é pavoroso. Sublime é quem não o teme, mesmo vencido por ele. ... Grande foi Hércules, que realizou os 12 trabalhos. Sublime foi Prometeu, que, acorrentado no Cáucaso, não se arrependeu do seu ato e não admitiu o seu erro” (apud Machado, 2006, p. 69-70).

Talvez possamos ser impertinentes inferindo um postulado com base nessa proposição ao aplicarmos a algum personagem de Tolkien, como forma de finalizarmos a apresentação da teoria schilleriana e também, o capítulo. Grande teria sido Aragorn, que enfrentou com força física, mas não só, todos os momentos que teve o poder do Inimigo próximo, e assim, realizou uma excelente tarefa como membro da Sociedade. Sublime,

por outro lado, teria sido Frodo que não se arrependeu, embora tenha admitido a falha no momento mais derradeiro da conclusão de sua missão. **Grande e sublime foi Sam**, que não temeu, atingiu tudo que se esperava por conta da sua forte ligação e lealdade com Frodo, não se arrependeu de ter sacrificado bastante em detrimento da segurança de seu patrão e não agiu com más escolhas. É de Sam o momento mais destacado de herói e na qual, para o romance de *O Senhor dos Anéis*, o maior crédito pela conclusão jubilosa da história.

Considerações Finais

Finalizamos essa tese com a reflexão de que a eucatástrofe possui elementos que coadunam com a tragédia, de modo que, por um viés, subverte-a, mas não deixa de ser dependente dela. O Belo ainda é um ponto que liga as duas esferas, no sentido de que o Mal não é somente feio, repulsivo, mas que, ainda assim, faz parte do plano transcendental.

Como já vimos nesse capítulo, o mal emana da liberdade dos seres inteligentes, e parte da escolha por esse caminho por exercício dos vícios, enquanto uma bela alma só se aplica com os adestramentos da virtude. Deste modo, o mal poderia estar imbuído de contemplação e, melhor dizendo, o sublime pode ser terrível, mas faz parte da construção de um mundo belo da qual vale a pena lutar.

No entanto, o que difere a tragédia da eucatástrofe, em síntese? Uma forma de aplicarmos a ideia do que particulariza a eucatástrofe, é lançando um olhar para o capítulo de *O Senhor dos Anéis*, “O Expurgo do Condado”, como forma de concluirmos a ideia como um conceito.

Nesse capítulo, os quatro hobbits, Frodo, Sam, Merry e Pippin retornam ao seu país, e se deparam com um caos gerado por homens associados à Saruman. Ele próprio vagueia pelo Condado após ser expulso de Isengard e agora é conhecido pelo nome de “Charcoso”.

Expurgar é um termo que aqui parece claro como um conceito de “limpar”, deixar o que é genuinamente belo (e divino) transparecer; “lavar o mal”, inevitável pelas consequências das más escolhas e abundantes pelo mesmo motivo.

Assim, temos que a tragédia é catártica, no sentido de que é uma purgação do que é estranho à natureza do ser, e que por isso, rompe a sua existência, dissolve a sua essência. O herói tipicamente trágico morre ou se encontra arruinado ao fim de sua jornada, mas sempre com algo ao mesmo tempo, sublime e belo.

A eucatástrofe se dá, literalmente, com o expurgo, a negação e eliminação do excesso de mal no mundo, e por isso, é mais esperançosa que a tragédia. Os “heróis” de Tolkien tiveram seus dissabores, mas seus sacrifícios são recompensados com uma vida mais aprazível ou, como no caso de Frodo, um lugar de honra nas Terras Imortais. A boa catástrofe só se encontra quando atinge a adversidade, assim como sublime na arte trágica também se apresenta. No entanto, é com o aditivo da esperança que se nutre o prazer apesar da dor.

Essa é a contribuição mais extraordinária de Tolkien ao campo da literatura de fantasia, sobretudo, e para algumas outras vertentes ficcionais que fazem usos de elementos fantásticos para as suas narrativas. Não seria por acaso que a sua influência em autores contemporâneos é tão preponderante.

Toda história, no mundo de Tolkien, tem sua unidade e o mesmo tempo, uma universalidade. Uma unidade que cada uma conta um trecho individual, com nuances específicas e questões destacáveis. Uma universalidade, pois, encontramos métodos, decisões, expressões, ideias e expectativas comuns a toda humanidade.

Dito isso, cabe uma pergunta final: toda história, independentemente de ser uma história fantástica, de contos de fadas ou uma ficção realista, tem que ter a eucatástrofe? O que Tolkien diz em seu *Sobre Estórias de Fadas*, não é necessariamente uma determinação, uma necessidade. O que ele diz é que, nas estórias de fadas, se houver a eucatástrofe, ela alcançou seu ápice, o subcriador foi bem-sucedido.

Em nosso trabalho, vamos além para essa pergunta: toda história que merece ser contada, emociona, arrebatada, permanece sendo revivida, relida, recontada, descoberta, adaptada, contém uma eucatástrofe e, nesse seguimento, Tolkien trouxe à tona, com o neologismo, a demonstração da universalidade humana: a estética e a ética engendradas pela razão humana, a sua natureza, com o belo da vida representado na Arte, sobretudo aquela que nos toca mais diretamente: a arte da linguagem, a arte da palavra “encarnada”.

Bibliografia

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução: Maria Stephania da Costa Flores. Jandira, SP: Principis, 2021.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

ASBJØRNSEN, Peter Christen; MOE, Jørgen et al. **Os Melhores Contos de Fadas Nórdicos**. Curadoria: Marina Avila. Prefácio: Lícia Dalcin. São Caetano do Sul, SP: Editora Wish, 2019.

BÍBLIA. Português. **Nova Bíblia Pastoral**. Direção editorial: Paulo Bazaglia. São Paulo: Editora Paulus, 2014. Edição de zíper.

BRITO, Márcia Xavier. *Prefácio Era uma vez um conto de fadas: Origens e características dos contos mais antigos do mundo*. In: **O Fabuloso Livro Azul**. Os Fabulosos Livros Coloridos, vol. 1. Porto Alegre, RS: Editora Concreta, 2016, p. 17-30.

BUDGE, E. A. WALLIS. **O Livro dos Mortos do Antigo Egito**. Tradução: Marcos Malvezzi. São Paulo: Editora Madras, 2021.

BULFINCH, Thomas. **O Livro de Ouro da Mitologia**. Tradução: David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CASAGRANDE, Cristina. **A Amizade em O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martin Claret, 2018.

CHAUCER, Geoffrey. **Os Contos de Canterbury**. Tradução: Paulo Vizioli. Edição Bilingue. São Paulo: Editora 34, 2014.

CHESTERTON, G.K. *Contos de fadas*. In: **Contos de fadas e outros ensaios**. Tradução: Ronald Robson. Prefácio: Sebastian Moreira Duarte. Apêndices: Julius West. São Luís, MA: Resistência Cultural, 2013, p. 311-316.

CHESTERTON, G.K. *A ética no país das fadas*. In: **Ortodoxia**. Tradução: Murilo Resende Ferreira. Campinas, SP: Editora Ecclesiae, 2018, p. 57-82.

COELHO, Nelly Novaes. **O Conto de Fadas**. São Paulo: Séries Princípios, 1987.

COLERIDGE, Samuel Taylor. **Biographia Literaria**. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm>>. Acesso: dezembro de 2021.

CORSO, Diana L., Mário. **Fadas no Divã: Psicanálise nas Histórias Infantis**. São Paulo: Artmed, 2005.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa.** Tradução: Sonia Coutinho. 3ª edição. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Paz e Terra, 2017.

ECO, Umberto. **História das Terras e Lugares Lendários.** Tradução: Eliana Aguiar. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 2013.

FOSTER, Robert. **The Complete Guide to Middle-Earth: From The Hobbit Through The Lord of The Rings and Beyond.** New York: Del Rey Ballantine Books, 2001.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** Tradução: Salma Tannus Muchail. 8ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo.** Tradução: Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FRITSCH, Valter Henrique de Castro; ROCHA, Fabian Quevedo da; ZILBERMAN, Regina (org.). **Aspectos do romance de fantasia: motivos míticos e maravilhosos na literatura** [Recurso Eletrônico] Rio Grande, RS: Editora da FURG, 2022.

GRIMM, J. e W. **Contos de fadas dos Irmãos Grimm.** Tradução: Thalita Uba. Jandira, SP: Principis, 2019.

JACOBS, Joseph. **Contos de Fadas Celtas.** Tradução: Cristina Lasaitis. Jandira, SP: Principis, 2021.

JACOBS, Joseph. **Contos de Fadas Ingleses.** Tradução: Dorothea de Lorenzi Grinberg Garcia. Jandira, SP: Principis, 2020.

JACOBS, Joseph et al. **Os Melhores Contos de Fadas Celtas.** Curadoria: Marina Avila. Prefácio: Alexandre Meireles da Silva. São Caetano do Sul, SP: Editora Wish, 2020.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

KLAUTAU, Diego. **Do cinzento ao branco: o processo de individuação a partir de Gandalf em O Senhor dos Anéis.** Revista Ciberteologia - Revista de Teologia & Cultura - Ano II, n. 10, 2007.

KLAUTAU, Diego. **Metafísica da Subcriação: A filosofia do mito em J. R. R. Tolkien.** São Paulo: Editora A Outra Via, 2021.

LANG, Andrew. **O Fabuloso Livro Azul. Os Fabulosos Livros Coloridos, vol. 1.** Prefácio: Márcia Xavier de Brito. Porto Alegre, RS: Editora Concreta, 2016.

LE GUIN, Ursula K. **Sem Tempo a Perder: reflexões sobre o que realmente importa.** Tradução: Juliana Fausto. São Paulo: Editora Goya, 2023.

LOPES, Reinaldo José. **Homo Ferox: As origens da violência humana e o que fazer para derrotá-la.** Rio de Janeiro: HarperCollins, 2021.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MARTINS FILHO, Ives Gandra. **Ética e Ficção: de Aristóteles a Tolkien**. 2ª edição. Rio de Janeiro, RJ: Editora GZ, 2017

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. Tradução: Márcio Pugliesi. Hemus Livraria, Distribuidora e Editora S.A., 2001. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/4/o/Al_m_do_Bem_e_do_Mal.pdf> Acesso: 10 de dezembro de 2021).

SANDRONI, Paulo. **Dicionário de economia do século XXI**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SHIPPEY, Tom. **J. R. R. Tolkien: Author of the Century**. London: Harper Collins, 2001.

SILVA, Alexander Meireles da. **Prefácio “As Origens Celtas e Seus Personagens Literários”**. In: *Os Melhores Contos de Fadas Celtas*. Curadoria: Marina Avila. São Caetano do Sul, SP: Editora Wish, 2020, p. 18-34.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TOLKIEN TALK. **Documentário “Tolkien em Oxford”**. YouTube, 30 de março de 2018. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=Z4aGSz82Im8>> Acesso: dezembro de 2021.

TOLKIEN, J. R. R. **A História de Kullervo**. Editado por Verlyn Flieger; tradução: Ronald Kyrmse. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

TOLKIEN, J. R. R. Tolkien. **A Queda de Gondolin**. Edição: Christopher Tolkien. Tradução: Reinaldo José Lopes. 1ª edição. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018.

TOLKIEN, J. R. R. **Árvore e Folha**. Tradução: Reinaldo José Lopes. 1ª edição. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2020.

TOLKIEN, J. R. R. **A Sociedade do Anel: Primeira Parte de O Senhor dos Anéis**. Tradução: Ronald Kyrmse. 1ª edição. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019a.

TOLKIEN, J. R. R. **As Duas Torres: Segunda Parte de O Senhor dos Anéis**. Tradução: Ronald Kyrmse. 1ª edição. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019b.

TOLKIEN, J. R. R. **O Retorno do Rei: Terceira Parte de O Senhor dos Anéis**. Tradução: Ronald Kyrmse. 1ª edição. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019c.

TOLKIEN, J. R. R.; ANDERSON, Douglas A. **O Hobbit Anotado**. Tradução: Reinaldo José Lopes e Guilherme Mazzafera. 1ª edição. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2021.

TOLKIEN, J. R. R. **Contos Inacabados**. Edição: Christopher Tolkien. Tradução: Ronald Kymse. 1ª edição. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2020.

TOLKIEN, J. R. R. **Beowulf: uma tradução comentada**. Edição: Christopher Tolkien. Tradução: Ronald Kymse. 1ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

TOLKIEN, J. R. R. Tolkien. **Beren e Lúthien**. Edição: Christopher Tolkien. Tradução: Ronald Kymse. 1ª edição. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019.

TOLKIEN, J. R. R. **O Silmarillion**. Edição: Christopher Tolkien. Tradução: Reinaldo José Lopes. 1ª edição. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019.

TOLKIEN, J. R. R. Tolkien. **Os Filhos de Húrin**. Edição: Christopher Tolkien. Tradução: Ronald Kymse. 1ª edição. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2020.

TOLKIEN, J. R. R. **Sobre História de Fadas**. Tradução: Ronald Kymse. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.

TOLKIEN, J. R. R. **The Monsters and The Critics and Olther Essays**. Edited by Christopher Tolkien. London UK: Harper Collins Publishers, 2006.

VICO, Giambattista. **A Ciência Nova**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2005.