

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

EMANUELLE GARCIA GOMES

Fantasia e História: Uma abordagem teórica em J. R. R. Tolkien

Uberlândia – MG

Junho - 2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

EMANUELLE GARCIA GOMES

Fantasia e História: Uma abordagem teórica em J. R. R. Tolkien

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito à obtenção do título de Mestre em História Social.

Linha de pesquisa: Linguagens, Estética e Hermenêutica

Orientador: Dr. André Fabiano Voigt

Uberlândia – MG

Junho – 2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

G633f
2017 Gomes, Emanuelle Garcia, 1987-
 Fantasia e História : uma abordagem teórica em J. R. R. Tolkien /
 Emanuelle Garcia Gomes. - 2017.
 110 f.

 Orientador: André Fabiano Voigt.
 Dissertação (mestrado) -- Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em História.
 Inclui bibliografia.

 1. História - Teses. 2. Literatura e história - Teses. 3. Tolkien, J. R.
R. (John Ronald Reuel), 1892-1973 - História e crítica - Teses. I. Voigt,
André Fabiano. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de
Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO ACADÊMICO, nº. 336, PPGHI.

Junto ao Programa de Pós-graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia.

DATA: 21 de junho de 2017. Horário: início: 14h10 encerramento: 16h05

LOCAL: Sala 1H67, *Campus* Santa Mônica, Universidade Federal de Uberlândia.

DISCENTE: **Emanuelle Garcia Gomes** – matrícula n. **11512HIS012**

TÍTULO DO TRABALHO: Fantasia e História: uma abordagem teórica de J. R. R. Tolkien

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: História Social.

LINHA DE PESQUISA: Linguagens, Estética e Hermenêutica.

PROJETO DE PESQUISA DE VINCULAÇÃO: O conceito de cena em Jacques Rancière como ferramenta teórico-metodológica para a análise histórica da arte.

Reuniu-se a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores Doutores:

Sérgio Paulo Morais – Docente – UFU

Fábio Adriano Hering – Docente – UFOP

André Fabiano Voigt – UFU – orientador e presidente da Banca.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa apresentou à Banca Examinadora a candidata e agradeceu a presença do público, concedendo 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 o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. Concluída a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, emitiu parecer final.

Em face do resultado obtido, a Banca Examinadora considerou a candidata PROVADA.

Esta defesa de Dissertação de Mestrado Acadêmico é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre. O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, legislação e regulamentação internas da UFU.

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

Prof. Dr. Sérgio Paulo Morais

Prof. Dr. Fábio Adriano Hering

Prof. Dr. André Fabiano Voigt
Orientador

Para minha avó Laura:

Pelos conselhos, em especial aquele em que dizia aos netos de persistirmos nos estudos.

Agradecimentos

Primeiramente agradeço às pessoas mais importantes, que fizeram de toda minha trajetória até aqui, os seus papéis mais fundamentais.

Agradeço imensamente aos meus pais que me proporcionaram a oportunidade de estudo. Sem todo o apoio em minha educação, nada do que conquistei teria sido possível, principalmente sobre o meu sustento.

Agradeço às minhas irmãs Michelle e Lucille, pelo apoio incondicional, incentivo aos estudos e conselhos para superação de frustrações que surgiram em minha vida acadêmica. Bem sabemos o quanto seguimos os conselhos de nossa querida “vó Du” sobre estudos, e seguimos firmes buscando sempre o melhor para nós.

Aos primos, tios e tias que sempre se preocuparam, na medida do possível, com a minha felicidade. Agradeço aos amigos, em especial, Adriana, Samita, Jorge, Mylena, Andreia, Isabella e a tantos outros, que próximos ou distantes, contribuíram com uma palavra de apoio, um conselho inesperado ou qualquer contato de complacência: muito obrigada!

Gostaria de agradecer também aos meus professores que, direta ou indiretamente, participaram da minha vida acadêmica desde 2008, especialmente o professor e orientador André F. Voigt pela oportunidade de desenvolver esse estudo, pela paciência, pelo empenho dedicado, pelas indicações, pelo respeito e conhecimento.

Agradeço aos membros da banca examinadora, em especial, por terem aceitado o convite.

Estendo esse agradecimento a J. R. R. Tolkien por seu legado literário que há muito me inspira.

Por fim, agradeço a Deus por, precisamente, tudo.

Toda arte é completamente inútil. (Oscar Wilde)

RESUMO

Esta dissertação pretende investigar a literatura de fantasia como em contos de fadas a partir do aparente impasse entre a racionalidade e a ordem mágica e poética. Teriam as narrativas maravilhosas algo a dizer? A visão mágica dos textos pode deixar de ser restrita apenas às crianças? Por que razão esse tipo de narrativa é caracterizado pela teoria literária (bem como os críticos literários) como uma literatura menor? Se as mesmas não têm muito a dizer, por que permanecem conhecidas e constantemente recriadas, ou estudadas e analisadas por outras áreas do conhecimento, como a psicanálise? A imaginação norteia a produção nas artes e, como um ato humano, propõe um olhar mais denso e consistente. Com isso, a fonte dessa investigação é o autor e acadêmico J. R. R. Tolkien. Assim, sob o viés da criação artística, a tentativa é formular a contraposição entre duas grandes correntes de análise do efeito proporcionado pela trama que possui sua importância histórica: a tradição platônico/aristotélica *versus* a tradição estética de Kant e dos românticos.

Palavras-chave: História. Tolkien, J. R. R.. Alegoria. Fantasia.

ABSTRACT

This dissertation intends to investigate fantasy literature as in fairy tales from the apparent impasse between rationality and the magic and poetic order. Would the fantasy narratives have something to say? Could the magical vision of texts not be restricted just to children readers? Why is this kind of narrative characterized by literary theory (as well as literary critics) as a minor literature? If they do not have much to say, why do they still remain known and constantly recreated, or studied and analyzed by other areas of knowledge, such as psychoanalysis? Imagination guides the production in the arts and, as a human act, proposes a denser and more consistent view. Therefore, the author and academic J. R. R. Tolkien is the source of this research. Thus, under the artistic creation view, the attempt is to formulate the contraposition between two great currents analysis of the effect provided by the plot that has its historical importance: the Platonic/Aristotelian tradition *versus* Kant and the romantics' esthetic tradition.

Keywords: History. Tolkien, J. R. R.. Allegory. Fantasy.

Sumário

Introdução	7
Capítulo 1: A alegoria e a tradição interpretativa na literatura de J.R. R. Tolkien	16
1.1. A literatura de Tolkien como alegoria: breve revisão das pesquisas	16
1.2. O debate acerca da alegoria como conceito-chave para a interpretação histórica da literatura	23
1.3. Análise dos conceitos de símbolo e alegoria a partir de Hans- Georg Gadamer.	30
1.4. Mitologia e História: Vico e Hegel	37
Capítulo 2: o kantismo e a “subcriação”	46
2.1. Immanuel Kant: a beleza da arte e o juízo estético	46
2.2. Mitologia, fantasia e sentido comunitário: Vico e Hegel <i>versus</i> Kant	58
2.3. A subcriação em Tolkien é diferente da alegoria	60
2.4. Subcriação tolkieniana, sublime kantiano e catarse aristotélica: o papel da Eucatástrofe	69
Capítulo 3: Literatura, Fantasia e Representação	82
3.1. “Suspensão da incredulidade”: um problema da literatura moderna?	82
3.2. O argumento de contraposição à interpretação alegórica em Michel Foucault...	88
3.3. Jacques Rancière e o conceito de literatura	96
Referências:	108

Introdução

Historiadores já há algum tempo analisam suas fontes de forma metódica. Constroem textos que buscam vestígios do passado como elos que comprovariam em quais circunstâncias um determinado acontecimento ocorreu. Uma das fontes geralmente usadas para estas pesquisas são as obras literárias que, quando submetidas a uma análise criteriosa sobre as suas condições de produção, percepção (por parte de leitores) e recepção (por parte da crítica), tornar-se-iam pontos-chave sobre os quais os historiadores debruçar-se-iam acerca de um determinado tempo. Convém observar que tais pontos são também considerados indícios escritos de forma artística que podem *representar* uma época passada, que sobre o olhar historiográfico revelam que as fontes literárias possuiriam utilidade “prática”.

Os historiadores contemporâneos, geralmente, consideram como base para as interpretações a tradição que remonta à Antiguidade Clássica sobre o valor dos escritos literários. Segundo Alves (2012, p. 212) “(...) são as artes que trazem à existência as coisas que não existem: a literatura, o cinema, o teatro. As artes produzem beleza. E a beleza enche os olhos d’água (...)”. Deste modo, em se tratando de a arte poética ser bela ou de valor, 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 da tristeza. A beleza gera sentimentos a quem contempla a arte e por esta razão, os pensadores vão refletir sobre os sentimentos que as artes suscitam – sentimentos que em Aristóteles aparecem como “paixões”.

Ainda segundo Horácio (HORÁCIO, 2005, p. 59), na composição de um bom poema, deve-se “ou seguir a tradição ou criar caracteres coerentes consigo”, ele assinala que quando se experimenta assunto nunca tentado em cena ou quando se cria uma nova personagem, deve-se conservar até o fim, sendo fiel tal como surgiu no começo. Se avança rápido para o desfecho, arrebatando o ouvinte para o centro dos acontecimentos, como se estes já fossem conhecidos e “(...) 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).

Então, para Horácio, 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. “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 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*.

O desejo dos poetas é de serem úteis ou dizerem coisas que são ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida. 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; o que para Horácio, a natureza e 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).

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 idade, a personagem representará, de certa forma, um feitio conveniente. Ao defender uma caracterização para determinada idade da vida, o autor pressupõe uma classificação de cada personagem e de cada trama poética *conforme a idade*:

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).

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 Davo¹(...)” (HORÁCIO, 2005, p. 62-63).

Sob tais perspectivas, abrimos questões pertinentes para o nosso escopo: até que ponto a tradição da poética antiga pode nos dizer coisas a respeito de obras literárias cuja característica é a da fantasia, ou do fantástico? Por que estas obras, quando analisadas, voltam-se para interpretações alegóricas? Teriam as narrativas do tipo “conto de fadas” algo a dizer? Estes textos têm necessariamente que ser indicados apenas às crianças? Por que razão esse tipo de narrativa é relegado por boa parcela dos teóricos da literatura (bem como pelos críticos literários) à condição de uma literatura menor? Se as mesmas não têm muito a dizer, a não ser seus indicativos metafóricos, por que permanecem conhecidas e constantemente recriadas, ou estudadas e por outras áreas do conhecimento, como a psicanálise? E se não significam nada além de uma obra fantástica, fantasiosa, sua definição acadêmica reflete apenas traços de “entretenimento escapista” ou uma arte para atender “correntes de mercado”. Seriam essas as possibilidades de tratamento desta forma de literatura?

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 – isto é, 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.

Neste sentido, tomamos como nosso objeto de estudo – para explicarmos do que se tratam as intenções desta dissertação – aspectos das obras de J. R. R. Tolkien. Autor inglês, filólogo de formação, considerado como “pai da literatura fantástica moderna”. Tolkien é até amplamente discutido e analisado por estudiosos da literatura e estudiosos

¹ Nota do tradutor do grego e latim Jaime Bruna: Davos é o nome usual de escravos de comédia.

de filosofia e teologia. Talvez pouquíssimos historiadores tomá-lo-iam como fonte. Ocorre que o autor já foi avaliado ou sob uma análise comparativa ou como fonte que envolva a temática da mitologia. Estudiosos de formação histórica poderiam justificar-se que uma literatura fantástica, se não entrasse em conformidade com a defesa de uma ideologia – ou ainda tratasse de forma fantástica as formas culturais de uma sociedade – seria apenas entretenimento. Se não demonstrassem outra coisa, senão a sua importância “histórica”, não poderia ser uma fonte de um contexto histórico, a não ser que fosse pontual: usado especificamente para estudos do autor ou ainda sobre ele.

Os contos de fadas ganharam o formato que conhecemos no pós-Renascimento, precisamente na passagem da era clássica para a romântica: a antiga literatura do maravilhoso destinada para adultos é incorporada à tradição popular (e oral) e transformada em “literatura para crianças” (COELHO, 1987, p. 12). É então nesse momento em que se perde o significado primitivo dos contos de fadas, relacionado ao que se entende como “verdade” dos mitos. Para esse aspecto, Tolkien apresenta, no ensaio intitulado “Sobre História de Fadas”, argumentos que ajudam a pensar algumas questões, pois este apresenta uma tese sobre mitologia e literatura como conceitos que vão contra a noção de alegoria e são muito mais próximos da noção de símbolo, ou seja, mais uma proximidade à interpretação da mitologia e das histórias de fadas como uma interpretação estética em distinção à alegórica. Afinal, em “Verdade e Método” Gadamer cita Schelling, quando este afirma que “a Mitologia em geral, e toda composição da mesma, em particular, não devem ser entendidas nem esquemática, nem alegórica, mas simbolicamente”. (SCHELLING apud GADAMER, 2015, p. 141) Sendo assim, será importante deixar claro que a alegoria é um recurso geralmente muito atribuído às artes, uma vez que a imagem produzida responde a uma referência do artista – ou seja, alguma obra de arte, como um romance, por exemplo – por vezes é analisada à luz da referência contextual do momento em que o autor escrevia: seu contexto histórico, as referências que usou, os embates sociais daquele século, etc. Tolkien tanto pode, como tem muitas referências para as suas obras mais importantes – ou como especialistas nomeiam – para seu legado literário, o *Legendarium*. Nosso foco é necessariamente embrenharmos numa outra possibilidade analítica e tentar encontrar um resultado provavelmente, diverso.

Desta maneira, entendemos que o símbolo, em sua dimensão *estética*, é o que parece mais adequado para analisar suas obras. Nesse parâmetro, o símbolo é aquilo que, quando está colocado, o é em síntese, com todas as nuances juntas e que só fazem

sentido quando são indissociáveis. Trataremos na pesquisa uma busca dos “comos” e “porquês” da tradição alegórica, bem como o que Tolkien pensou a respeito deste tipo de interpretação, não como um literato, mas como um acadêmico. Trazendo alguns exemplos de outros autores sobre o legado literário de Tolkien, começaremos com os exemplos argumentativos sobre o autor para, então, traçarmos o cânone de interpretação colocado por alguns historiadores e alguns filósofos.

Tolkien parece-nos ser deixado de lado quando aparece a possibilidade de historiadores debruçarem-se sobre seus escritos. Se ocorre, eles deparam-se com duas possibilidades dentro do exercício historiográfico: em primeiro lugar, ao admirarem o escritor, elevam-no a um patamar de genialidade – comparando seus escritos com outras histórias semelhantes, mitologias de culturas já conhecidas e “reais” levando em conta a dimensão do seu legado literário, que iria desde a criação até a derrocada do mundo de Arda, com histórias de um território imaginado chamado Terra-Média.

O segundo caminho é um percurso semelhante: estudiosos podem recortar a mitologia das narrativas e compará-las com as histórias orais e sagas épicas de povos como gregos, escandinavos, etc., que soam como fontes de inspiração para o autor inglês, enquanto costuram argumentos para indicar as relações sociais do tempo em que o autor viveu, refletidas na obra.

É possível, inclusive, que se tome Tolkien a partir de uma análise usando critérios psicanalíticos – e neste caso, a opção pode recair nas atribuições intelectuais e pessoais do autor – destacando a formulação de personagens de personalidades complexas, como por exemplo, aprofundar-se na figura de Gollum/Sméagol nos dois livros em que ele aparece: “O Hobbit” e “O Senhor dos Anéis”. Já sob o contexto da narrativa, cabe salientar um interesse não específico em personagens, mas sim em eventos. Sendo assim, a teologia pode aparecer como aliada, se porventura o foco for tratar das leis espirituais e morais que regem o mundo da Terra-Média. Vale ressaltar que estas leis não seriam muito diferentes das já conhecidas por nós – as leis do mundo criado pelo autor inglês assemelham-se muito à doutrina judaico-cristã.

Em se tratando de critérios literários, estudiosos podem exaltar seu perfeccionismo, ressaltar a complexidade e empenho na criação de línguas para cada povo da Terra-Média, bem como um território para eles e uma geografia própria para cada região do “continente”. Há a possibilidade de compará-las com regiões europeias a partir das fontes como sagas antigas ou medievais.

Conforme se faz necessário, para nos aproximarmos de nosso objetivo com essa discussão, é preciso mais que apenas estas ideias gerais para tentar analisar teoricamente uma obra de arte, no caso, de literatura fantástica. *O foco dessa dissertação é considerar os escritos teóricos de Tolkien sobre as histórias de fadas como uma fonte importante de análise para seus escritos literários – embora, neste primeiro momento, não vamos dar muitos exemplos de sua aplicação direta em suas obras literárias, embora, muito remotamente, algumas citações serão indispensáveis. Entendemos que Tolkien e suas ideias sobre a literatura enquadram-se a uma tradição que não se remete aos cânones adotados pela poética clássica, mas sim, ao debate inaugurado pelo kantismo e pelos autores românticos do século XIX a respeito do que é a literatura. Nossa intenção é, também, tentar buscar uma nova perspectiva sobre Tolkien que não se adéque necessariamente à sua biografia ou às grandes questões de “seu” tempo.* É sim, possível que se procure interpretar de forma criteriosa, nas entrelinhas, e destacar nuances que possam ser vistas como manifestos políticos, sociais, culturais ou que se poderiam relacionar ao que Tolkien julgasse imoral ou julgasse ser de sua preferência. Com este exercício – mais que nos anteriores – é mais provável que o estudioso paute suas indagações com relação às narrativas do autor, como formas figuradas de dizer uma “verdade”. Entretanto, este não será o foco de nossa investigação.

Mas, e se seguirmos o caminho inverso? E a proposição de que talvez Tolkien não seja um autor que escreve sobre levantes culturais, sociais e econômicos de “seu” tempo? E que, por sua vez, não é necessariamente um sujeito histórico conforme os padrões da tradição? O simples fato de ele não dizer muito sobre seu próprio tempo o desqualificaria como fonte histórica, ou revelaria uma crítica negativa a suas obras e, por consequência, o depreciaria como um artista/literato de certa relevância? Uma obra qualificar-se-ia apenas por dizer muito sobre contextos históricos e, neste caso, Tolkien seria só arte, só beleza e só por isso seria aclamada e nada mais?

Nenhum texto é fechado em si mesmo. Após ter sido produzido e publicado, nenhum texto demonstra completamente o que ele pretende, como se fosse claro, “transparente” com a realidade que apreende. Será, então, que deveríamos ler as obras literárias como discursos, cujas figuras de linguagem apontariam claramente para a intenção de quem as produziu?

Por isso, a investigação faz-se a partir de três momentos: no primeiro capítulo, salientaremos porque as interpretações correntes sobre a obra de Tolkien estão quase sempre traçadas por caminhos semelhantes entre si e perceptíveis. Esta é uma tradição

interpretativa que revela muitas das vezes, as intenções por trás da teoria, submetendo-a um “padrão” ao conhecimento das artes. Destarte, destacamos os passos iniciais da teoria literária mobilizada por Tolkien em seu *Sobre História de Fadas*, comparando-os à abordagem de alguns autores e seus ensaios sobre a obra de Tolkien enquanto alegoria: o que seria, portanto, uma alegoria e por que ela se torna problemática em nossa análise? Destacaremos alguns autores que convergem em uma defesa desta interpretação alegórica da literatura que trata da mitologia – como Hans-Georg Gadamer, Giambattista Vico e Georg W. F. Hegel entre os principais autores dessa tradição interpretativa.

Diante disso, em um exame mais minucioso, torna-se possível notar as inconsistências presentes no enquadramento da concepção tolkieniana de literatura a este cânone interpretativo centrado no conceito de alegoria. Por outro lado, algumas pistas do próprio pensamento do autor demonstram-nos a pertinência em tratar sua concepção a respeito da literatura a partir de outro viés interpretativo. Por isso, no nosso segundo capítulo, buscamos em algumas proposições encontradas na “Crítica da faculdade de juízo” de Immanuel Kant, a delimitação de uma possibilidade que “destrona” a interpretação eminentemente alegórica e que, por sua vez, busca outro meio de pensar essas questões colocadas em torno da concepção de literatura em Tolkien. Entendemos que o kantismo – sobretudo a partir de sua “Crítica da faculdade do juízo” – foi retomado por autores românticos do século XIX e trouxe novos elementos para interpretar o que é a literatura, o que é o juízo estético sobre a beleza e, ao mesmo tempo, estabeleceu um franco questionamento aos cânones da poética clássica a respeito das hierarquias de gênero, de caracteres dos personagens e da própria “finalidade moral” dos textos poéticos e/ou literários. Para este momento, traremos também à tona as colocações sobre literatura infantil de Peter Hunt, para entendermos melhor o porquê da “relegação” – para usar um termo de Tolkien – da literatura dita fantástica como se fosse própria somente às crianças.

Depois desta discussão, chegamos ao terceiro capítulo, aduzindo inicialmente aspectos dos escritos de Samuel T. Coleridge – um autor considerado romântico – para ambientarmos a crítica a mais um conceito que aparece em Tolkien: “a suspensão da credulidade” enquanto reação do leitor. Ao contrário do que se poderia admitir, Tolkien não segue a ideia de que a “suspensão da credulidade” seria o elemento-chave para a interpretação da literatura fantástica. Neste aspecto, entendemos que a concepção tolkieniana de literatura não segue todos os elementos da tradição inaugurada pelo

romantismo, mas que se estabelece justamente na suspensão da relação entre o que é “real” e o que é “ficcional”, que é própria de uma discussão a respeito da estética como desierarquização entre estas instâncias – novamente, talvez mais próxima de Kant e dos românticos alemães do que de Coleridge. Trataremos, portanto, sobre a ideia de literatura em Tolkien a partir desta contraposição entre a tradição alegórica e discursiva, de um lado, e a noção estético-literária derivada de aspectos do pensamento kantiano/romântico, de outro. Para isso, é importante resgatar quais são os conceitos e critérios empregados pelos diversos autores para demonstrar porque a ideia de literatura em Tolkien pode ser bastante diferente do que a tradição interpretativa baseada na alegoria propõe.

Desta maneira, um livro que consideramos de grande importância para nosso debate é o intitulado *Sobre História de Fadas*, escrito por Tolkien em 1939, como uma espécie de alicerce de nossa discussão. Apesar de a obra ser um ensaio acadêmico de Tolkien, em nenhum momento ele se usa como exemplo de escrita literária. Entretanto, a partir de elementos e debates presentes neste livro de Tolkien, poderemos analisar a pertinência ou não da tradição interpretativa alegórica em tratar sua ideia de literatura por meio de tais conceitos e pressupostos.

Entendemos, ao longo de nossa investigação, que é a partir de colocações de Kant sobre o juízo de gosto estético e sua aplicação à arte/literatura que poderemos traçar argumentos que corroboram para a definição que Tolkien faz a respeito da criação escrita de um “mundo secundário” – o qual ele chama de “subcriação”. Num segundo momento, partiremos para uma discussão mais intensa com aspectos da tradição interpretativa alegórica, situando nosso ponto-chave em dois elementos do pensamento kantiano exposto na terceira crítica: o belo e o sublime. No pensamento kantiano, o belo e o sublime são aspectos derivados da diferença entre juízo estético e juízo lógico ou de conhecimento – o que coloca, de certa maneira, uma ruptura com a tradição acadêmica inspirada na interpretação alegórica da literatura.

Só assim, poderemos partir para outros conceitos que surgem no livro *Sobre História de Fadas*, como a questão da “recepção” dos textos do Belo Reino e os pretextos usados para que se relegue às crianças esse tipo de literatura, bem como avaliar o conceito de Samuel Taylor Coleridge de “suspensão voluntária de descrença” como critério que explicaria o movimento entre o autor subcriador bem-sucedido e o leitor de sua obra.

Feito isso, fecharemos nossa investigação dialogando com dois autores contemporâneos que tratam da ideia de literatura a partir da ruptura entre a tradição clássica e a mudança inaugurada por Kant e os românticos alemães: em primeiro lugar, Michel Foucault, em seu livro *As Palavras e as Coisas*, discute sobre a ideia de representação e sua ruptura na chamada *episteme* moderna – o que nos leva a pontuar as divergências e convergências entre a literatura e as ciências humanas em seu regime de verdade, para assim podermos esclarecer os pontos de ruptura da tradição da poética clássica; em segundo, Jacques Rancière e seu questionamento da literatura com base somente na imaginação do autor, entendendo-a como algo que justamente *escapa* do controle do próprio autor; a questão não é que a compreensão de uma obra literária se dê mediante uma explicação simplista, garantindo que teria vindo da imaginação genial do autor. A literatura seria, na visão do autor, a expressão de um regime instável entre as palavras e as coisas chamado de “regime estético da arte”. Deste modo, compreendemos que a historicidade da obra de Tolkien não se encontra na maneira pela qual o autor “representa” uma época ou um momento histórico com mais ou menos semelhança sob o critério da alegoria, mas sim, na maneira pela qual não é mais possível estabelecer limites claros entre a arte e a não-arte, a ficção e a realidade, as palavras e as coisas.

Em linhas gerais, este é o traçado principal de nosso trabalho. Começaremos, portanto, com os aspectos principais da chamada tradição interpretativa alegórica.

Capítulo 1: A alegoria e a tradição interpretativa na literatura de J.R. R. Tolkien

1.1. A literatura de Tolkien como alegoria: breve revisão das pesquisas

John Ronald Reuel Tolkien nasceu em 3 de janeiro de 1892 na atual República Sul-Africana e faleceu em 2 de setembro de 1973 na Inglaterra. Tolkien cresceu e teve formação acadêmica no Reino Unido – formou-se em Letras pela Universidade de Exeter, especializando-se mais tarde em Filologia e pela Universidade de Oxford atuou como professor de anglo-saxão, inglês e literatura inglesa (KYRMSE, 2003). Além disso, Tolkien foi literato, considerado por muitos estudiosos e especialistas da sua escrita, como “pai da literatura fantástica moderna”.

Por meio dessas duas informações básicas a respeito de Tolkien, entendemos que muitas das pesquisas que se debruçam sobre os estudos a partir de Tolkien partirão da *convergência* entre a vida acadêmica do autor e sua trajetória literária. Tendo como exemplo as obras biográficas escritas sobre o autor, podemos notar a existência de métodos e objetivos pressupostos, pois tratam desde o nascimento do biografado até sua morte, com todos os eventos em linhas temporais justapostas, fazendo uma rede de amarrações de um momento com outro a partir de critérios prévios. Seus biógrafos, Humphrey Carpenter (o biógrafo oficial) e Michael White, seguiram um pouco destes parâmetros para construírem as informações sobre o autor inglês. Entretanto, Ronald Kyrmse é um destes que se detiveram especificamente a certos detalhes da vida de Tolkien, estabelecendo-os como proposições que “explicariam” certas passagens literárias, como até mesmo a criação dos espaços no seu *Legendarium*.² A exemplo, *Explicando Tolkien* é uma espécie de guia para quem estreia

² O *Legendarium* é um termo que o próprio Tolkien designa para suas obras que se iniciaram por volta de 1910 e estendeu-se até 1973, ano da morte do autor. O fruto de seu trabalho literário de quase 7 décadas começou a ser explorado por leitores em “O Hobbit” (1937), “O Senhor dos Anéis” (1954-1955), “As Aventuras de Tom Bombadil e outros versos do Livro Vermelho” (1962), e os póstumos “O Silmarillion” (1977), “Contos Inacabados de Númenor e da Terra-Média” (1980), 12 volumes de “The History of Middle-Earth” (1983-1996) e por fim, “Os Filhos de Húrin” (2007). Esse termo faz referência ao conteúdo e às temáticas dos textos que estes livros compõem. Em latim medieval, o termo designava o conjunto de lendas especialmente relacionadas

na leitura de algum dos livros do literato inglês e, na primeira parte, Kyrmse a intitula “Tolkien: a vida explica a obra”. Na apresentação, Kyrmse retrata o quanto algumas passagens da vida de Tolkien entram em consonância com aspectos de personagens, além de retratar as crenças (Tolkien foi criado sob a doutrina católica) e as leituras que possivelmente influenciaram na formulação de paisagens e lugares da narrativa.

Que estas “coincidências” – se assim podemos chamar – existem, isso pode ser inegável para muitos, inclusive há evidências biográficas de que Tolkien foi picado por uma aranha (KYRMSE, 2003), o que nos faz rememorar as histórias que se passam na Terra-Média, onde encontramos com facilidade personagens aranhas, que são descritas como enormes, monstruosas, sempre vinculadas ao poder maligno, o que sugerem ser figuras animais com instintos extremamente vis. Biógrafos atribuem a fobia do autor pelo aracnídeo, colocado nas narrativas que se passam na Terra-Média, como *alegoria*, algo presente como lembrança da história que sua mãe lhe contou – já que quando foi picado, ele era apenas um bebê. Mas o que pretendemos é investigar, neste aspecto, até que ponto o Tolkien literato pode ser pensado juntamente como o Tolkien acadêmico. Já mostramos um pouco do ponto de vista de Kyrmse, mas há outros que defendem essas continuidades entre vida e obra ou entre acadêmico e literato.

Contudo, a noção de que sua obra literária formava uma narrativa alegórica foi refutada com certa justificativa pelo próprio Tolkien. Podemos ressaltar que, à época da publicação de *O Senhor dos Anéis*, ocorria a Segunda Guerra Mundial. A respeito da destruição em massa, visando o poder por meio de uma guerra, os críticos da época lançaram uma comparação do contexto do momento com a Guerra do Anel. Tal afirmação foi refutada no prefácio da segunda edição do mesmo livro:

Quanto a qualquer significado oculto ou ‘mensagem’, na intenção do autor estes não existem. O livro não é nem alegórico e nem se refere a fatos contemporâneos. [...] Suas fontes são coisas que já estavam presentes na mente muito antes, ou em alguns casos já escritas, e pouco ou nada foi modificado pela guerra que começou em 1939 ou suas seqüelas (TOLKIEN, 2001, p. XV).

Segue ainda com um posicionamento esclarecedor e enfático, em outro trecho mais adiante:

à vida dos santos. Portanto, Tolkien pensou em indicar sua literatura como um conjunto de lendas e mitos, no caso, o mundo de Arda, especialmente a Terra-Média, local onde as narrativas têm sua ambiência.

Outros arranjos poderiam ser criados de acordo com os gostos ou as visões daqueles que gostam de alegorias ou referências tópicas. Mas eu cordialmente desgosto de alegorias em todas as manifestações, e sempre foi assim desde que me tornei adulto e perspicaz o suficiente para detectar sua presença. Gosto muito mais de histórias, verdadeiras ou inventadas, com sua aplicabilidade variada ao pensamento e à experiência dos leitores. Acho que muitos confundem ‘aplicabilidade’ com ‘alegoria’; mas a primeira reside na liberdade do leitor, e a segunda na dominação proposital do autor (TOLKIEN, 2001, p. XV).

Ressalta-se, inclusive, que parece algo comum o fato de que alguns analisam à época, dada o fim das guerras, a obra como alegórica a partir da vivência de Tolkien e sua participação na Primeira Guerra Mundial:

É claro que um autor não consegue evitar ser afetado por sua própria experiência, mas os modos pelos quais os germes da história usam o solo da experiência são extremamente complexos, e as tentativas de definição do processo são, na melhor das hipóteses, suposições feitas a partir de evidências inadequadas e ambíguas (TOLKIEN, 2001, p. XV).

A forma alegórica dos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial comparados aos da Guerra do Anel é, segundo as manifestações supracitadas do autor, nula ou pelo menos insignificante. Primeiro porque o próprio autor revelou não se ter inspirado nela e, segundo, que manuscritos da obra antecedem o início da guerra. Muitas partes, de fato, foram escritas enquanto ainda acontecia a guerra, mas qualquer associação da literatura com os fatos históricos seria desaconselhável para o autor, porque assim esta pesquisa aproximar-se-ia da interpretação alegórica, entrando em contradição com os propósitos dele mesmo e, talvez, da própria característica de sua criação literária. Uma interpretação alegórica – que em resumo é um texto no qual se escreve algo cujo significado está nas entrelinhas – pode limitar a compreensão de uma obra em sua própria multiplicidade literária. A “aplicabilidade” que Tolkien esclarece é aquela que abre os horizontes da visão de cada leitor.

O ato de “inventar” (ou, para usar o termo da própria concepção de Tolkien: o “subcriar”), para produzir suas escritas – apesar de vermos em sua obra uma série de possíveis referências – tem lugar fora da lógica formal e do conhecimento acadêmico como elementos prévios para terem sido produzidas. Tolkien começaria depois – quando acadêmico – a formular com precisão sua teoria sobre subcriação e construiu um pensamento contrário acerca do que muitos entendem como a separação entre mundo real e fantasia por meio da escrita.

Mesmo que Tolkien tenha-se declarado abertamente contrário à alegoria, favorável à liberdade de interpretação de cada leitor, isso nos mostra que é possível que alguém, apesar das afirmações de Tolkien, trabalhe observando as narrativas e trazendo-as mais perto de alegorias das quais pesquisou, encontrando adequação a elementos presentes na história. Isso não deixa de ser uma questão de liberdade interpretativa de cada pesquisador. Entretanto, tal interpretação não está isenta de certos pressupostos, os quais buscaremos esclarecer ainda neste capítulo.

Passemos então a citar alguns artigos publicados nas últimas décadas que discutem a respeito de uma interpretação *alegórica* da obra tolkieniana, frisando de antemão, que alguns dos autores citados não a defendem completamente, mas há outros que trabalham com essa possibilidade. Começaremos nossos exemplos com o artigo “Tales of Wonder: Biblical Narrative, Myth, and Fairy Tales”, escrito por John E. Zuck em 1976. Nele, o autor começa comparando duas citações: uma de Karl Barth (em seu “Church Dogmatics”) e outra de Tolkien (de “Sobre História de Fadas”).

Na citação que Zuck faz de Karl Barth, assevera que o termo “história”, deve ser entendido no seu “significado mais antigo e ingênuo” em que, independentemente das distinções entre o que pode ser provado historicamente – o que tem o caráter de *saga* – e o que tem sido conscientemente *moda* – ou que foi inventado – ela denota a existência de uma história (*story*) que é recebida, mantida e transmitida em um sentido *querigmático* definitivo, ou seja: como anúncio, proclamação de uma mensagem.³ Em relação às histórias bíblicas, Barth diz que podemos até “perguntar sobre as distinções” e até mesmo “fazê-las hipoteticamente”. Mas, se o fizermos, vamos “perder o sentido querigmático em que elas são contadas”. O autor indica que, “quanto mais definitivas torná-las e quanto mais normativas considerá-las para fins de exposição”, “mais certamente vamos perder este sentido”. Para fazer justiça a este sentido, diz Barth, devemos ainda “ler estas histórias na sua unidade e totalidade”, e só então que “eles podem dizer o que eles estão tentando dizer” (ZUCK, 1976, p. 299). A citação de Tolkien – realizada por Zuck logo após a de Barth – retiramos da própria tradução do livro “Sobre História de Fadas” (2010):

³ O termo querigmático, ou querigma, é utilizado, sobretudo em sua conotação cristã. Ele tanto se refere à compreensão da “essência da mensagem cristã” quanto à “transmissão dessa mensagem a quem não é cristão, procurando convertê-lo” (DICIONÁRIO, 2016).

É claro que as crianças são capazes de ter crença literária quando a arte do criador de histórias é boa a ponto de produzi-la. Esse estado mental tem sido chamado de “suspensão voluntária da incredulidade”. Mas isso não me parece ser uma boa descrição do que acontece. O que acontece de fato é que o criador da narrativa demonstra ser um “subcriador” bem-sucedido. Ele concebe um Mundo Secundário no qual a nossa mente pode entrar. Dentro dele, o que ele relata é “verdade”: está de acordo com as leis daquele mundo. Portanto, acreditamos enquanto estamos, por assim dizer, do lado de dentro. No momento em que surge a incredulidade, o encanto se rompe; a magia, ou melhor, a arte, fracassou. Então estamos outra vez no Mundo Primário, olhando para o Mundo Secundário malsucedido (TOLKIEN, 2010, p. 43-44).

Na concepção de Zuck, as noções presentes em ambos os autores parecem, à primeira vista, muito diferentes entre si, mas ambos estão dizendo que o texto em seu potencial só pode ser recebido quando é lido na sua “unidade e totalidade”, com a aceitação que vai além de uma “suspensão de descrença”, com um espírito que pode ser caracterizado pela “inocência” de uma criança. Ou seja, só assim o texto pode conter sua própria verdade e dizer o que tem a dizer. Quando Zuck colocou lado a lado estas duas citações, sua intenção era justamente a de demonstrar muito mais suas convergências entre si do que suas divergências. Cita o trabalho de Hans Frei, “The Eclipse of Biblical Narrative” – publicado em 1974 – para sustentar a tese de que mesmo os contos milagrosos são realistas ou “history-like”, na medida em que não precisam ser factualmente verdadeiros, mas apenas não devem simbolizar outra coisa senão a própria ação retratada (ZUCK, 1976, p. 301). Por que Zuck reitera as palavras de Frei que defendem a ideia de que o modelo no qual a narrativa bíblica se sustenta é o da *novela realista*, e não do *mito* ou da mitologia? Porque quer expor um problema na argumentação de Frei, que rejeita a interpretação alegórica da narrativa bíblica na mesma medida em que aproxima a narrativa mítica da alegoria.

Para embasar suas conclusões, neste excerto, Zuck compara os argumentos de Frei às ponderações de F. D. Strauss:

O principal impulso do argumento parece ser, mais uma vez, que o mito é um gênero em que a história é usada para ilustrar ou apontar para alguma verdade profunda e oculta, em vez de decretar o significado e objeto. Como exatamente se chega a este ponto de vista é difícil para mim dizer. Grande parte da discussão é feita em relação à interpretação bíblica de D. F. Strauss, e finalmente parece que Frei aprovou apenas uma importante parte do relato do que um mito é para Strauss. Para Strauss, o mito “vem de uma forma de conto sensível ou historiado das ações divinas e humanas milagrosas, em que os deuses aparecem sem mediação diretamente no mundo finito como agentes. Como na alegoria, o seu significado – o que ele representa – é obviamente, diferente da representação dele... Mitos não se referem a eventos específicos, mas a condições culturais gerais e tipos de consciência de grupo” (ZUCK, 1976, p. 302, tradução nossa).

Mitos se referem, conforme a leitura que Zuck faz de Strauss, a eventos específicos, referentes a “condições culturais gerais” e “tipos de consciência de grupo”. Há, portanto, a alegação de duas partes: uma, de que os eventos do mito poderiam não ter acontecido (ou, pelo menos, não poderiam ser conhecidos); outra, de que o significado da narrativa está escondido atrás da própria estrutura narrativa. Por classificar histórias bíblicas como uma espécie de mito, Strauss viu-se envolvido no que Zuck chama de “reducionismo teológico” (ZUCK, 1976, p. 302-303). Por que o autor do artigo levanta esta questão? Para aquiescer, com Frei, que “o significado da história é encenado nos acontecimentos descritos”, e que, por sua vez, “quaisquer princípios hermenêuticos que separam estes elementos” – os quais aplicam “critérios de julgamento externo para a forma da narrativa em si” – acabam por produzir uma “interpretação errônea” [*misreading*] (ZUCK, 1976, p. 302). Entretanto, esta afirmação é sustentada por Zuck para, prontamente, discordar parcialmente de Frei em sua asserção que a narrativa mítica não pode servir de modelo para a bíblica, justamente por entender que, na narrativa mítica, não se pode presumir que o pensamento arcaico tenha sido “intelectualmente ingênuo” e “insustentável em seus próprios termos” (ZUCK, 1976, p. 302-303).

O autor do artigo ainda encontra grandes semelhanças entre Barth e Tolkien, uma vez que ambos falam de tipos de narrativa que se assemelham (Barth sobre as narrativas bíblicas e Tolkien, sobre as histórias de fadas) e diz que os dois autores propõem um tipo de leitura cujo significado está na própria forma da narrativa, e não em princípios interpretativos externos que forcem uma interpretação específica. Contudo, Zuck aproxima as duas narrativas – a bíblica e a de mitos e fadas – justamente para dizer que elas, ao contrário do que pensa Frei, não são necessariamente antagônicas a um “desenvolvimento adequado da hermenêutica bíblica” (ZUCK, 1976, p. 303). Em outros termos, é justamente por compreender o caráter *querigmático* tanto das narrativas bíblicas quanto das narrativas míticas e de fadas que Zuck interpreta, por sua vez, que elas não são refratárias a elementos significativos da hermenêutica bíblica – que consideram a captação da mensagem e sua transmissão como processos que não envolvem meramente instrumentos interpretativos exteriores ao próprio texto, como, a título de exemplo, sua correspondência factual ou verossímil com eventos históricos. Para Zuck, ambas as narrativas não precisam ser *alegorias* de uma mensagem representada para terem sua validade reconhecida e creditada por seus leitores. É na

própria história que seu significado é encenado e recebido como verdade, pela anúncio da boa nova, de modo a suprir uma “grande fome por mistério, significado, encantamento e boas novas” (ZUCK, 1976, p. 307-308).

Continuaremos a mencionar outros trabalhos que fazem algumas interpretações específicas da obra de Tolkien. O artigo de George W. Boswell, intitulado “Tolkien as Littérateur” (1972) trata *O Senhor dos Anéis* em termos de intenções do autor, materiais e métodos utilizados por Tolkien, além de temas que aparecem na narrativa. Nele, podemos destacar que o autor levantou em seu artigo nomes de pesquisadores que salientaram a existência de elementos alegóricos em Tolkien, ainda que o autor tenha vigorosamente negado toda essa perspectiva. Destacamos aqui apenas alguns citados por Boswell, que são bons exemplos dos tipos de interpretação a que acarretou a obra mais conhecida de Tolkien - *O Senhor dos Anéis*. Para Louis J. Halle e Dorothy Elizabeth Klein Barber, por exemplo, interpretaram-no como uma espécie de história, e no topo de sua descrição, era como se fosse “uma grande metáfora para as eras que estavam por vir”. Robert Sklar mostrou, em seus estudos, o parentesco com as crônicas anglo-saxônicas e no tema aparentemente ligado ao “declínio da civilização” de Oswald Spengler, presente no contexto da narrativa. Robert J. Reilly enfatizou a denominação que chamou como mais adequada de “épico religioso” ou contos de fadas “romântico-religiosos”. Marjorie Evelyn Wright, Joseph Mathewson e Henry Resnik, acreditavam ser esta história da Guerra do Anel um “mito fundamentalmente aplicável”. George H. Thompson a chama de um “romance tradicional”, Francis Hope o caracteriza como “romance gótico”, e, por fim, William Blissett o destaca como “romance heroico” e “a última obra-prima literária da Idade Média” (BOSWELL, 1972, p. 188). São bons exemplos, não só de tratamentos críticos da obra *O Senhor dos Anéis*, mas também do modo pelo qual acadêmicos enxergaram a obra, interpretando-a e analisando-a.

Ainda fazendo um balanço entre os críticos da obra tolkieniana, Boswell traz, em outro momento de seu artigo, novos argumentos de Mathewson – em que diz que não parece conter “nenhum significado alegórico” no livro – e Charles Elliott, afirmando que “não tem simbolismo (...) não há duplo sentido” em sua obra. Todavia, o próprio Mathewson passa a caracterizar o “simbolismo envolvido na tomada do Anel para ser destruído” como uma espécie de “símbolo sexual”. Outros críticos, em maior ou menor grau, insistiram no privilégio de reconhecer o simbolismo e de interpretá-lo alegoricamente, como Barber que chama de “mundo secundário de ficção”, ou o modo pelo qual Louis J. Halle lida com o segundo dos “dois reinos” do mundo dos homens e

Michael Straight, por sua vez, trata de interpretá-lo como uma noção de “mundo próprio” com “significado alegórico” (BOSWELL, 1972, p. 191). Embora o autor tenha suas próprias ideias sobre a interpretação da obra de Tolkien, sua apresentação de vários autores que interpretam os escritos tolkienianos de maneiras diversas e mesmo contraditórias é um bom demonstrativo que, apesar da rejeição do próprio autor de *O Senhor dos Anéis* em ser interpretado alegoricamente, muitos autores se empreenderam em encontrar possíveis laços alegóricos em sua obra.

Poderíamos ainda elencar vários outros autores e interpretações da obra tolkieniana. No entanto, apesar de termos começado desta maneira, o propósito deste trabalho não é fazer um ensaio de todos os motivos pelos quais Tolkien foi “incentivado” a escrever sua obra, tampouco interpretar as obras ficcionais de Tolkien tendo como comparação fatos históricos contemporâneos a elas, ou mesmo mostrar suas supostas contradições e influências, no afã de mostrar o lado pouco “criativo” de suas obras – já que fazem uso de elementos, temas ou materiais já conhecidos. Sequer, queremos trazer à luz as “reais” – se é que existiram – intenções do autor inglês na produção do seu compêndio de obras. *Nosso propósito é, por outro lado, expor e problematizar os elementos que estão em jogo quando se considera, de antemão, a possibilidade de uma interpretação alegórica histórica da obra de Tolkien.* Por conseguinte, partimos então para uma pergunta necessária: o que é, afinal, uma alegoria?

1.2. O debate acerca da alegoria como conceito-chave para a interpretação histórica da literatura

Alegoria é uma figura de linguagem de uso retórico. Na retórica, ela produz um efeito virtual de seu real significado, ou seja: *dizer uma coisa por intermédio de outra*. A figura de linguagem é usada a fim de “maquiar” uma situação dita, não ser especificamente explícito, direto sobre o que se quer dizer. É um artefato linguístico, mas também poder ser expressa fora do texto escrito, em forma de pintura, de escultura, de imagens em movimento – como no cinema. No “Dicionário de Termos Literários”, de Massaud Moisés, encontra-se a seguinte definição:

A alegoria constitui, por conseguinte, uma “espécie de discurso inicialmente apresentado com um sentido próprio e que apenas serve de comparação para

tornar inteligível um outro sentido não expresso” (Lausenberg 1966-1968, III: 311), – um discurso que, como revela a etimologia do vocábulo, faz entender outro (...) que fala de uma coisa referindo-se a outra, – uma linguagem que oculta outra, uma história que sugere outra. Empregando imagens, figuras, pessoas, animais, o primeiro discurso concretiza as idéias, qualidades ou entidades abstratas que compõem o outro.

O aspecto material funciona como disfarce, dissimulação, ou revestimento, do aspecto moral, ideal ou ficcional. De onde exibir duplo sentido, (...) equivalendo, o primeiro, ao conteúdo manifesto, e o outro, ao conteúdo latente, segundo os conceitos que Freud elaborou para interpretar o significado dos sonhos. O acordo entre o plano concreto e o abstrato processa-se minúcia a minúcia, e não em sua totalidade (MOISÉS, 1974: 14-15).

A alegoria é geralmente vista como figura de linguagem e, portanto, um artefato da retórica. Todavia, seu meio de representação não é restrito necessariamente à linguagem verbal; os elementos alegóricos podem aparecer em obras de muitos meios e querem retratar algo além delas próprias – e não aquilo que à primeira vista aparece. Existe também a relação entre o que nelas aparece e o seu significado subjacente, ou seja, alegoria é “dizer o outro” (KOTHE, 1986).

A questão da retórica deve ser repensada nos estudos literários e estéticos no que concerne à alegoria, e é exatamente neste ponto que precisamos repensar quais são os pressupostos empregados por estes que empregam a alegoria como elemento fundamental para a interpretação da linguagem literária. Se percebermos, por exemplo, no livro *A Alegoria*, de Flávio R. Kothe – sobre a relação entre alegoria e retórica – que retoma Aristóteles para afirmar que a retórica era uma parte da dialética: a verdade era muito frágil para se impor; era necessário um instrumento que a tornasse mais eficaz. Mas de instrumento da verdade, a retórica passou a ter uma finalidade em si e depois passou a ser um instrumento de persuasão.

De instrumento da verdade, a retórica tornou-se uma finalidade em si e, depois, um mero instrumento de persuasão, já não mais preocupado com a verdade. Ou melhor: tornou-se cabal demonstração da verdade entendida como vontade de poder. (KOTHE, 1986, p. 8)

Kothe ainda se presta a discutir, dentre outras coisas, formas de alegoria como a *metáfora* (que tem caráter objetivo e subjetivo, com uma linguagem indireta) e a *fábula* (outra forma de alegoria, cujos elementos “concretos” procuram expressar uma ideia “abstrata”). Uma se difere da outra, sendo que a primeira é mais extensa e detalhada e a segunda, mais curta e com conclusão moral, concretizando o que o autor

entende ser algo inerente à toda a arte. Ademais, cita uma fábula como exemplo de uma rebelião de escravos, entendida como uma forma de estabelecer o *status quo*, favorecer a mudança e desconstruir a imagem de rebeldia. Na cultura, a alegoria seria uma forma estratégica que serve para legitimar interesses, principalmente daqueles que detêm o poder. Kothe aponta para uma reflexão importante, que destacamos:

Por mais ficcional e fantasiosa que pareça e seja uma obra, ela é uma parte da realidade, da qual não se escapa. Fora da realidade a fantasia não tem sentido. Não dá para, simplesmente, contrapor a ficção à realidade; mas também não se pode confundir “realidade” com aquela aparência primeira que nos salta aos olhos. A fantasia é bem mais restrita, bem mais “pé no chão” do que se costuma imaginar. Entre o que ela nos diz “em relação” à realidade (...) e a “própria” realidade (...), há uma proximidade e uma similitude muito maiores com o processo de significação alegórica do que parece à primeira vista. (KOTHE, 1986, p. 14)

E é isso que o livro de Kothe parece querer examinar. É a relação da obra com a “realidade” – de intenção autoral, de tempo e espaço na qual a obra foi produzida e recebida – que é fortemente levada em conta por pesquisadores que buscam, nestas obras literárias, algumas “respostas” para as suas “inquietações”. Por esse motivo, e em nossa busca, Tolkien, autor de um compêndio de obras de fantasia, pode ser tratado por essa tradição, que o colocaria, mais das vezes, como um autor faz uso de alegorias para dizer alguma verdade pautada numa “realidade”. Se não por esse viés interpretativo, suas obras podem ser tratadas como mero “entretenimento” mercadológico.

Seria, então, a obra de Tolkien uma metáfora da Segunda Guerra Mundial? Ou uma fábula de cunho moral cristão? Tolkien pretendia então legitimar um ponto de vista a partir de um interesse prévio? Ou ainda “doutrinar” leitores sob uma visão de mundo que ele entendia como verdade? Kothe aponta que, entretanto, o que numa época pertence às convenções de uma sociedade, é inteligível para outra(s), “[...] obrigando a buscar explicações na erudição histórica” (KOTHE, 1986, p. 20).

Para muitos historiadores, parece ser este o caminho: a percepção e observação das alegorias seriam pontos primordiais quando se propõe a estudar obras de arte. Kothe diz que, para os grupos esotéricos, as obras, aparentemente, têm significados claros sobre as suas alegorias. Ao mesmo tempo, a explicação das convenções do grupo pode ter a dimensão do iniciante: ele “presume” que sabe o significado, mas é geralmente apenas o que “presumiram” para ele; ou seja, uma convenção de que algo significa uma outra coisa. E talvez possa significar, mas esse significado não se pode esgotar nele. O ponto é: de alguma maneira, a alegoria nunca é pensada até o fim, especialmente por ter

uma suposta base *ideológica*, ou, quem sabe, no caso de pesquisadores como vários historiadores, não se trata apenas de uma questão de ideologia, mas de *tradição*:

Subjacente à natureza convencional da linguagem alegórica há, portanto, um profundo conservadorismo e autoritarismo, apontando sempre para uma determinada conclusão como a única verdadeira. O público tende a aceitar isso sem maiores questionamentos, o que corresponde à dominação ideológica. Por isso, a releitura da alegoria tradicional, isto é, a leitura alegórica da própria alegoria, é uma das expressões culturais da divergência e do conflito entre as classes, tornando-se prática social tanto mais intensa quanto mais exacerbado o antagonismo (KOTHE, 1986, p. 25).

Através do pensamento de Kothe, é possível perceber uma ligação entre alegoria e ideologia, inclusive quando pauta que, se a alegoria é uma ferramenta da retórica – e esta teria uma razão de legitimar interesses – parece-nos que o autor não considera como válida uma interpretação ou leitura de uma obra que se faça a contrapelo da própria alegoria como critério interpretativo de base, embora a ênfase de seu livro esteja relacionada ao próprio conceito de alegoria. Notamos que o autor está mais preocupado em caracterizar duas grandes formas de leitura da alegoria – a “idealista” e a “materialista” – como duas formas de circunscrever o problema da leitura alegórica e sua interpretação ideológica:

A visão idealista e analítica da alegoria, subjacente às retóricas, privilegia uma concepção absolutamente vazia no conteúdo e repetitiva na forma. Facilita a manipulação à medida que legitima o poder por meio de conceitos positivos e lhe dá força através de conceitos negativos. A visão materialista vulgar tende a reduzir os significados potenciais de uma alegoria a determinados interesses, bem concretos e limitados, sem discernir outros níveis de significação ou o componente de verdade que existe naquilo que é ideológico (KOTHE, 1986, p. 36).

A questão aqui buscada, ao levantar a possibilidade de interpretar uma obra literária que questione o conceito de alegoria como elemento-base, nem é a de poder ver as coisas “como são”, mas sim a de assumir que não há, impreterivelmente, a necessidade de apego a uma visão canônica demonstrada pela tradição retórica. O idealismo entende que a alegoria é eterna e imutável para, na prática, servir para interesses específicos e nem sempre com o intuito de promover o bem comum (como na retórica: o ato de convencer, manipular, legitimar interesses a partir do poder que é conferido àquele que fala), conforme Kothe discorre ao longo de seu livro. Todavia, a visão materialista também não resolve, conforme o autor, uma série de questões que

emergem da linguagem literária – limitando-se tão somente a denunciar seus prováveis mecanismos ideológicos.

É perceptível que Kothe se posiciona a partir de um estado da arte gerado por argumentos de inspiração hegeliana e marxista. Mostrando que é preciso superar as contradições da alegoria, ele aponta que o idealismo falha por não considerar a história concreta, e o materialismo vulgar impede um caminho para uma teoria que transcenda o aqui e o agora da formulação, circulação e interpretação de uma obra. As posturas estão concretas quando, em primeiro lugar, a postura idealista pretende a generalização científica ou artística; em segundo lugar, a postura materialista vulgar pretende pensar o concreto como o historicamente dado. “A primeira aponta para a ‘ideia’ da alegoria; a segunda, para a sua ‘aparição sensível’(...) nenhuma é capaz de apreender a natureza contraditória da alegoria” (KOTHE, 1986, p. 38).

A abordagem das alegorias em uma obra deve ser, para o autor, universalizante e também capaz de levar entendimento de cada alegoria, desvelando o máximo possível de suas significações. Não podemos afirmar com certeza, porém, se Tolkien nega a alegoria em suas obras – e, em termos mais acadêmicos, para a grande maioria dos contos fantasiosos – talvez ele pensasse que as contradições desse artefato da linguagem fossem inapropriadas para sua proposta literária, inclusive a ponto de levar a interpretações desvirtuadas. Tendo como exemplo, a linha de análise por meio da alegoria, poderíamos empreender uma busca intelectual ou racional destas obras literárias fantásticas, de modo que as tornassem como, a saber: algo técnico, submetido à interpretação acadêmica; como fontes detentoras de verdades; como se fossem munidas da responsabilidade de conter significados que instruassem, informem, ensinem. Em termos gerais, a interpretação alegórica poderia reduzir a polissemia literária à funcionalidade da retórica – de manipular, de legitimar interesses específicos, como apresentado por Kothe.

Kothe ainda reporta a Hegel propriamente quando reflete que, se a verdade é, em sua essência, temporal, não basta pretender definir a alegoria como concretização de uma ideia abstrata, pois a ideia também é concreta em suas várias determinações, que se mostra na própria “ideia” de alegoria: “sendo históricas, a ideia e a sua representação são também socialmente localizadas” (KOTHE, 1986, p. 38). Como fazer, então, para localizar socialmente a ideia e sua representação? Descobrir os denominadores comuns que poderiam existir entre a ideia e o fenômeno.

Em meio aos argumentos de Kothe, encontramos um importante apontamento: “a alegoria nunca é capaz nem de apreender toda a ideia que nela se procura expressar, nem de expressar toda ideia que nela manifesta” (KOTHE, 1986, p. 39). Apesar desta ressalva, ainda há muitos que se propõem a analisar uma obra sob o viés da alegoria. Respalhando-se a ideias como a de Kothe, é fato que um significado não pode ser dado como único e, portanto, não se esgota. Forçaríamos então a trazer a ideia de alegoria para poder destrinchar melhor a narrativa de Tolkien ou, por outro lado, podemos trazer uma perspectiva diferente de leitura?

Antes de chegarmos neste ponto crucial de nossa abordagem, percebemos que Kothe ainda se posiciona a favor da alegoria, sendo que a mesma é uma arma para entender o jogo de tensões entre classes sociais, contradições de grupos, ideologias, etc. Em outras palavras, apresenta-se como uma discórdia que busca não se mostrar como luta. Existem elementos muito semelhantes a aspectos que poderíamos colocar sob o rótulo comumente aceito de “realidade” em *O Senhor dos Anéis*, por exemplo: a dicotomia na luta entre o bem o mal, entre valores e relações humanas, tanto as diplomáticas entre os povos quanto as de amizade. Mas até que ponto esse é o propósito da obra? Será que não é apenas uma obra em que conta uma história bem construída e cujas relações de semelhança não estão submetidas à análise das figuras de linguagem? Por que ela só pode ser interessante ao ponto de que serve para situar um evento no tempo e no espaço, ou é “útil”, de alguma forma? Entendemos, em particular, que elas são sempre úteis, mesmo que não atendam às expectativas ideológicas de pesquisadores ou de assuntos importantes e urgentes tratados por estes.

Ainda para Kothe, o artista consegue construir novas alegorias apenas quando sente e apreende tais “forças sociais” e as canaliza na figuração alegórica de sua obra. Todavia, é difícil afirmarmos que Tolkien escrevia *O Senhor dos Anéis* pensando nos horrores da guerra – por ter participado como oficial britânico na Primeira Guerra Mundial. Para tanto, é possível concluir disso que ele “previu” que o mundo estaria sob uma tirania desencadeada na Segunda Guerra. É possível afirmar isso, mesmo diante da nota de prefácio da segunda edição do livro, da qual Tolkien deixa claro que não se tratava de uma alegoria referente a esse período histórico? Deveríamos supor que o autor, ainda que não tivesse “consciência” das grandes questões sociais de seu tempo, sintetizou-as em sua obra, demonstrando uma visão mais abrangente do que a maioria das pessoas de seu tempo? Parece-nos aqui que há um problema irrefutável de interpretação histórica concernente ao uso do conceito de alegoria para a validação

histórica do conteúdo de uma obra literária. Até que ponto a validade de uma obra literária dá-se apenas mediante a identificação dos eventos que ela “representa”? Ou será que a validade de uma obra literária não está, justamente, no questionamento que ela faz das fronteiras entre fatos e ficções? Ele projetou um mundo possível a partir de sua elaboração ficcional, sub-criando. E este “subcriar” não é criar de novo, copiando elementos pré-existentes de forma automática de repetição, com as formas alteradas. O conceito de “subcriação” dá-se numa ação, não somente a partir da linguagem, mas também a ultrapassando – o homem *altera* o mundo à sua volta e “subcria” uma nova realidade. O “Mundo Primário”, ou seja, o mundo em que vivemos, está ligado como base de formação para o que o autor chama de “Mundo Secundário”. Nesse sentido a fantasia não nega, nem se distancia do que chamamos de mundo real (TOLKIEN, 2010). Sob esse aspecto, Tolkien costumava dizer que não criou sua mitologia, mas sim a descobriu, prevendo o seu desenrolar quase por acaso. Admite então que a sua aplicabilidade é possível, entretanto jamais à custa da liberdade interpretativa de quem lê. Um bom conto deve, mais que nunca, ter mais sentidos que um leitor possa imaginar ou prever, tornando-o, assim, maior que o seu criador. É um mundo possível, que possui elementos reais, mas que são imaginados, “sub-criados”:

Mas ainda assim a Linguagem não pode ser descartada. A mente encarnada, a língua e o conto são contemporâneos em nosso mundo. A mente humana, dotada dos poderes de generalização e abstração, não vê apenas grama verde, discriminando-a de outras coisas (e contemplando-a como bela), mas vê que ela é verde além de ser grama. Mas quão poderosa, quão estimulante para a própria faculdade que a produziu, foi a invenção do adjetivo: nenhum feitiço ou mágica do Belo Reino é mais potente. E isso não é de surpreender: tais encantamentos de fato podem ser vistos apenas como uma outra visão dos adjetivos, uma parte do discurso numa gramática mítica. A mente imaginou leve, pesado, cinzento, amarelo, imóvel, veloz também concebeu a magia que tornaria as coisas pesadas leves e capazes de voar, transformaria o chumbo cinzento em ouro amarelo e a rocha imóvel em água veloz. Se era capaz de fazer uma coisa, podia fazer a outra, e inevitavelmente fez ambas. 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 o desejo de manejar esse poder no mundo externo vem a nossa mente. Isso não significa que usaremos bem esse poder em qualquer plano. Podemos pôr um verde mortal no rosto de um homem e produzir horror, podemos fazer reduzir a rara e terrível lua azul, ou podemos fazer com que bosques rompam em folhas de prata e os carneiros tenham pelagem de ouro, e pôr o fogo quente no ventre do réptil frio. Mas numa 'fantasia', tal como a chamamos, surge uma nova forma: o Belo Reino vem à tona, o Homem se torna subcriador. (TOLKIEN, 2010, p. 28)

A partir deste impasse entre os escritos literários de Tolkien, sua própria concepção de “subcriação” e as interpretações de autores que consideram fortemente a

existência de alegorias como chaves heurísticas da obra tolkieniana, seguiremos em nossa busca de elementos presentes na questão da *alegoria* na interpretação literária: veremos como a tradição hermenêutica e seus debates no século XX tratam desta questão. Retornemos, agora, a Hans-Georg Gadamer e à tradição por ele mobilizada para submeter a estética literária à hermenêutica como forma de compreender os aspectos significantes da obra de arte. Vamos nos remeter, especificamente, ao momento de sua obra “Verdade e Método” em que pretende *reabilitar a alegoria* como elemento fundamental da interpretação da obra de arte.

1.3. Análise dos conceitos de símbolo e alegoria a partir de Hans- Georg Gadamer

Em *Verdade e Método*, Hans-Georg Gadamer discorre sobre os limites da arte vivencial e a reabilitação da alegoria. A arte vivencial é, em princípio, a arte que se origina da vivência (*Erlebnis*) e dela é expressão.⁴ Este conceito também é utilizado para a arte que se destina à *vivência estética*. A dimensão de seu conceito se torna apenas consciente quando deixa de ser evidente que uma obra represente uma “transposição de vivências” (no sentido da tradição humanista greco-latina), da mesma forma em que já não é auto evidente que essa transposição se deva à vivência de “inspiração genial” que cria a obra, a qual se converterá numa vivência para quem a recebe (GADAMER, 2015, p. 117). Gadamer vê, na arte vivencial, um “perigo”: que a tradição retórico-poética de compreensão da arte – fundamentada nos ideais humanistas que são baseados na autoridade depositada na tradição e no entendimento comum pela linguagem – perca terreno para a explicação estética baseada no conceito de “gênio”, derivado da terceira crítica kantiana. O risco seria o de não colocar “a questão da verdade no âmbito da arte”, mas sim, de fundamentá-la no “julgamento estético sobre o

⁴ O conceito de vivência (*Erlebnis*), utilizado inicialmente pelos românticos e sistematizado na década de 1870 por autores relacionados à literatura biográfica, acabou tendo em Wilhelm Dilthey seu maior expoente. Gadamer expõe que, ao longo de sua obra, Dilthey busca, no conceito de vivência, uma compreensão da obra a partir da vida (GADAMER, 2015, p. 106). Sofrendo várias alterações de seu conceito, devido a um debate sobre o conceito de vida, Gadamer conclui, a partir da biografia que Dilthey faz de Schleiermacher, que o conceito de vivência se remete a um dado imediato da consciência, afirmando que “tudo o que é finito é expressão, representação do infinito”, fazendo com que cada uma de suas vivências, “existindo por si”, fosse uma “específica imagem do universo, extraída do contexto explicativo”, tornando visível o “pano de fundo panteístico” de seu significado (GADAMER, 2015, p. 105-109).

a priori subjetivo do sentimento vital” (GADAMER, 2015, p. 104), culminando com a ideia de que a arte deva “manter-se invariável frente à mudança dos tempos”, o que torna o “milagre da arte” como algo “visível ao longo de todos os tempos” (GADAMER, 2015, p. 102). Apesar de compreender este “risco” a partir de conceitos muito específicos de *tempo* e de *história* – derivados, sobretudo da tradição hegeliana, fundamentada na autocompreensão do espírito no tempo (GADAMER, 2015, p. 103) –, Gadamer retifica que “essa compreensão estética estará sempre disponível”, mas não podemos presumir que a própria obra se torna para nós uma vivência, não foi sempre destinada a esse tipo de conceito:

Não é a autenticidade da vivência ou a intensidade de sua expressão, **mas a disposição artística de formas e maneiras fixas de dizer que faz com que a obra de arte seja uma obra de arte**. Essa contradição quanto aos padrões vale para todos os gêneros de arte, mas possui nas artes de linguagem sua especial legitimação (GADAMER, 2015, p. 118, grifos nossos).

No século XVIII, conforme Gadamer, ainda se apontava que a poesia e a retórica se encontravam lado a lado. Gadamer cita Kant, para mencionar que o filósofo via no juízo estético sobre o belo, “um jogo livre da imaginação e um negócio do entendimento”, mesmo que ambas as faculdades se valessem como “livres”, na medida em que a harmonia das capacidades do conhecimento – a sensibilidade e o entendimento – fossem alcançadas na poesia e na retórica, não acintosamente. Os padrões da vivência e da inspiração genial teriam que contrapor à tradição um conceito diverso de “arte livre” – a que só responderia à poesia, assim que nela aparecesse o acaso, do qual se excluiria a retórica por completo (GADAMER, 2015, p. 118-119).

Desta forma, Gadamer aponta que, para que a teoria da produção inconsciente do gênio fosse aplicável, foi necessária a *desvalorização da retórica* no século XIX. Por tal motivo, ele reflete sobre os conceitos de símbolo e de alegoria, cuja relação interna foi extinguindo-se com o decorrer da era moderna.

Há, no entendimento do autor, uma oposição artística entre alegoria e símbolo. Por que se chegou à necessária distinção e antagonismo entre as duas? Utilizaram-se os dois conceitos como sinônimos, inclusive para toda a literatura estética do século XVIII. De fato, as duas – enquanto palavras possuem algo em comum, desde as suas origens – designam algo que não está na sua aparência visual, mas em um significado *para além* de seu aspecto; algo está para outra coisa que não ele próprio: “essa importante referência pelo qual o supracensível se torna sensível encontra-se tanto no campo da

poesia e das artes plásticas como no âmbito religioso-sacramental” (GADAMER, 2015, p. 119). Contudo, símbolo e alegoria são conceitos diversos para Gadamer: a alegoria pertence ao campo do discurso, do *lógos*. Em outras palavras, um elemento ou ferramenta utilizada pela retórica ou pela hermenêutica. No lugar de algo que se queira dizer, diz outra coisa diferente, mas que de maneira igual, faz com que se entenda aquele algo primeiro. Agora, em contrapartida, o símbolo é diferente: ele não se restringe ao campo do *lógos*, pois não é o seu significado que o liga a outro, todavia é o seu próprio ser e manifesto que tem “significado”:

É claro que se denomina “símbolo” aquilo que vale não só por seu conteúdo, mas também por sua capacidade de exibir, ou seja, é um documento no qual se reconhecem os membros de uma comunidade: quer seja um símbolo religioso, ou se apresente com um sentido profano, como uma insígnia, uma credencial ou uma senha, seja qual for o caso, o significado do *symbolon* está em sua presença e só obtém sua função representativa pelo fato de ser mostrado ou ser dito em sua atualidade (GADAMER, 2015, p. 120).

Embora os conceitos pertençam a esferas diferentes, estão próximos por uma estrutura comum: a de representar uma coisa através de outra. Ainda, Gadamer diz que ambos encontram sua aplicação no âmbito religioso. A alegoria surge da necessidade de eliminar o que é chocante na tradição religiosa e reconhecer, por trás disso, verdades válidas. O mesmo se aplica à retórica: a alegoria ganha função sempre que o recurso a rodeios e enunciados não diretos faz-se necessário a fim de convencer. Em função da inadequação do ser suprassensível de Deus para o nosso espírito já acostumado ao sensível, o símbolo recebe uma função analógica: coloca-nos a par do conhecimento do divino, assim como o discurso alegórico nos conduz a um significado mais elevado. Os procedimentos de interpretação na e pela alegoria e do conhecimento, são necessários pela mesma razão: “[...] não é possível conhecer o divino a não ser através do sensível” (GADAMER, 2015, p. 121).

Um pano de fundo metafísico no conceito de símbolo afasta, na visão de Gadamer, o uso retórico da alegoria. É possível, pelo sensível, ser conduzido ao divino, pois o sensível não é o nada, mas sim o reflexo do verdadeiro. A palavra “símbolo” só pode ser elevada da sua aplicação de origem enquanto *documento*, conceito filosófico de um signo secreto, como se fosse quase um hieróglifo, que só pode decifrar os iniciados, pois o símbolo não é apenas uma criação do signo, mas a pressuposição de uma ligação metafísica do visível com o invisível (GADAMER, 2015, p. 121). Na base do culto religioso então, encontra-se o fato de não se poder separar as duas esferas: a

contemplação do visível do significado invisível. E isso se aproxima muito da visão estética, conforme o autor. Para acentuar tal explicação, Gadamer cita, portanto, Solger, uma vez que este último aponta que o simbólico designa uma “existência em que a ideia é reconhecida” de alguma forma, sendo assim, uma unidade íntima e ideal e dos fenômenos – uma característica da obra de arte. Ao contrário, o alegórico em si deixa surgir essa unidade de significado quando indica outra coisa, fora de si.

Mas o conceito de alegoria ampliou-se significativamente, uma vez que não se designa como apenas uma figura de discurso ou um sentido de interpretação, mas também às representações imagéticas de conceitos abstratos na arte. Obviamente, para o filósofo alemão, os conceitos da retórica e da poética servem de modelo para desenvolver conceitos estéticos no campo das artes plásticas. A referência retórica do conceito de alegoria ainda permanece diligente nessa ampliação de seu significado conceitual, na medida em que, como alegoria, não pressupõe um parentesco metafísico de origem – como exigiria o símbolo – mas sim, pressupõe atribuir por convenção dogmática, permitindo aplicar representações imagéticas para coisas desprovidas de imagens. (GADAMER, 2015, p. 122)

Da mesma forma, foi possível resumir as tendências semânticas da linguagem do final do século XVIII, como resultado da oposição entre o símbolo de um lado – que detém um significado interno e essencial – e, por outro, a alegoria – cujos significados são exteriores e artificiais: “o símbolo é a coincidência do sensível e do não sensível; a alegoria é uma referência significativa do sensível ao não sensível” (GADAMER, 2015, p. 122).

Mais adiante, Gadamer busca Kant novamente para elucidar a lógica do conceito de símbolo, uma vez que contrasta a representação simbólica e esquemática: ela é representação, mas não apresenta um conceito imediato, mas sim, indireto; “(...) através do qual a expressão não contém o genuíno esquema para o conceito, mas apenas um símbolo para a reflexão” (GADAMER, 2015, p. 123). Com isso, Kant mantém distanciados os conceitos humanos de Deus. Ademais, Gadamer aponta no kantismo a constatação de que a linguagem trabalha de maneira simbólica e assim, aplica o conceito de analogia para descrever a relação do belo com o bem ético (o que não pode ser uma relação de subordinação nem de equiparação). Com o termo de que “[...] o belo é o símbolo do eticamente bom”, Kant reúne a noção exigida de liberdade de reflexão do juízo estético com seu significado humano (GADAMER, 2015, p. 123).

É a partir disso que Gadamer questiona como é que o conceito de símbolo acabou convertendo-se em um conceito contrário ao da alegoria. É na correspondência entre Schiller e Goethe que se delineia uma nova ideia para o conceito de símbolo, conforme Gadamer. O autor sustenta que, numa das cartas, Goethe descreve que objetos que lhe evocaram um estado sentimental de ânimo eram simbólicos, ou seja, não precisavam dizer e se apresentavam como representantes de uma variedade que englobava uma totalidade. Schiller confirma essa percepção, porém para Goethe não se trata de uma experiência estética ou experiência da realidade.

Schiller faz objeções contra a concepção do simbolismo da realidade, levando assim o significado do símbolo a uma concepção estética. Pela arte de Meyer, ele assume uma postura a respeito da aplicação estética do conceito de símbolo para diferenciar do conceito da alegoria. Todavia, para Goethe, a oposição dada pela teoria da arte entre símbolo e alegoria, não passa de um caso particular de orientação geral para significação em todos os casos. “(...) a verdadeira relação manifestaria ao mesmo tempo o significado (...)” e “tudo que o que acontece é símbolo e, na medida em que se representa inteiramente a si mesmo, acena para todo o restante” (GADAMER, 2015, p. 125).

Quando parte para tratar da estética filosófica – que tem na linguagem certa familiaridade com o viés da “religião artística” grega – Gadamer evoca Schelling, que diz que é a partir da *mitologia* que se desenvolve a filosofia da arte. E é Schelling que rompe com a alegoria ao tratar as poesias mitológicas, usando o *símbolo* para essa “linguagem da fantasia”, termo usado por Gadamer, que destaca a seguinte citação de Schelling em “Filosofia da Arte” (*Philosophie der Kunst* – 1802):

A mitologia em geral, e toda composição da mesma, em particular, não devem ser entendidas nem esquemática, nem alegórica, mas simbolicamente. Porque a exigência da representação absoluta da arte é a seguinte: representação com *inteira indiferença*, de maneira que o geral *seja* plenamente o singular e o singular ao mesmo tempo *seja* o geral pleno, portanto, que *seja* e não que signifique (SCHELLING, 1802 apud GADAMER, 2015, p. 125, grifos do autor).

Assim, Schelling prepara o conceito de símbolo para ter função central no campo da filosofia da arte. De acordo com a visão exposta pelos românticos alemães, toda arte é simbólica, e com essa afirmação, Gadamer pondera que é isso que faz da obra de arte a existência da própria ideia, e não uma ideia que seja necessária de procurar ao lado da obra de arte em si. Ou seja, na visão do autor, seria uma ideia fora

da arte propriamente dita, sem intenções, tempo, espaço e recepção e alcance. A característica principal da obra de arte, para Gadamer, é que seu significado reside no próprio fenômeno e não introduzido nele de forma arbitrária:

O símbolo significa a coincidência do fenômeno sensível com o significado supracensível, e essa coincidência, como acontece no sentido original da palavra grega *symbolon* e em sua sobrevivência no uso terminológico das confissões religiosas, não é um acréscimo posterior, como na adoção de um signo, mas é como a união daquilo que mutuamente se pertence. (GADAMER, 2015, p. 126)

O autor de *Verdade e Método* aponta a partir de Friedrich Creuzer, que toda simbologia, cuja missão faz refletir o saber mais elevado, está antes naquela ligação de origem, entre os deuses e os homens; ou melhor, o simbólico assumiu a tarefa de trazer a noção da simbologia dos primórdios.

Essa elevação do conceito do símbolo a uma perspectiva estética só veio à tona depois de resistências, afinal a íntima unidade e significado – própria do símbolo – não é exata para Gadamer. O símbolo não apaga o embate entre o mundo das ideias e o mundo dos sentidos, e também não resolve a desarmonia entre forma e essência, entre expressão e conteúdo. A desarmonia da forma e da essência é fundamental para o símbolo, uma vez que, por seu significado, menciona para além da evidência dos sentidos. E dela, vem a característica que paira de indecisão entre a forma e a essência, que é própria do símbolo. A inadequação será mais forte quanto mais obscuro e significativo for o símbolo, e quanto mais o significado entrar na forma, menor será a inadequação.

A redução realizada por Hegel do uso simbólico somente à arte simbólica do Oriente antigo diz respeito a essa desarmonia entre a imagem e o sentido. O excesso do significado pelo símbolo caracterizará uma forma especial de arte, diferente da clássica por esta colocar-se acima dessa desarmonia (GADAMER, 2015, p. 127). Isto é, então, para Gadamer, uma consciente fixação e um estreitar artificial do conceito que não quer expressar essa inadequação, mas sim uma coincidência entre a imagem e o sentido. Ele admite que a redução hegeliana se opõe à tendência recente de estética da unidade do fenômeno e do significado, para justificar a autonomia estética no que concerne às pretensões do conceito de símbolo.

Ulteriormente, Gadamer rastreia a razão pela qual a alegoria foi depreciada nesse desenvolvimento. Para tal, busca em Erwin Solger uma fundamentação teórica: este autor mantém a expressão do alegórico “num sentido bastante elevado frente ao conjunto da arte cristã” (GADAMER, 2015, p. 128). Pensamos aqui – como mera intervenção à explicação que Gadamer conduziu até o momento – que o fato de Tolkien ter sido criado sob a doutrina cristã, e suas histórias da Terra-Média terem um pano de fundo de um só deus criador do mundo e, portanto, monoteísta, acarretaria uma fácil associação à uma alegoria de intenção moral para alguns de seus pesquisadores.

Continuando a exposição gadameriana, o autor sustenta que Friedrich Schlegel vai além e afirma que toda beleza é alegoria, e Hegel mantém ainda o conceito de símbolo bastante próximo do conceito alegórico. Entretanto o uso da linguagem dos filósofos que se baseiam em ideais românticos sobre a relação do não-dito para a linguagem, e do descobrimento da poesia alegórica do Oriente, já não se pode manter no século XIX. A desvalorização da alegoria tornou-se preocupação do classicismo alemão, em consequência da necessidade da libertação da arte do campo da razão e do caráter do conceito de gênio.

A alegoria, portanto, para Gadamer, não é apenas uma questão do “gênio”: ela **“repousa sobre sólidas tradições e sempre teve um significado determinado e declarado, que não se opõe, de forma alguma, à compreensão intelectual através do conceito”** (GADAMER, 2015, p. 128, grifos nossos). O autor afirma que, ao contrário da crítica kantiana, o conceito e a questão da alegoria estão vinculados “a dogmática, com a racionalização do místico” ou ainda “com a interpretação cristã da Bíblia Sagrada” (no sentido de doutrina) e, por sua vez, com a reconciliação entre a tradição cristã e a cultura da Antiguidade: ao romper com essa tradição, rompeu-se também com a alegoria como conceito, pois, uma vez que a essência da arte rompeu com o vínculo dogmático – podendo definir-se por produção inconsciente do gênio – a alegoria tornou-se “esteticamente problemática” (GADAMER, 2015, p. 128).

É exatamente neste ponto que reside a argumentação de Gadamer quanto à questão da alegoria e do símbolo em seu debate nos últimos duzentos anos: *o autor defende a reabilitação da alegoria frente ao conceito kantiano-romântico de símbolo, por entender que as consequências trazidas pela terceira crítica de Kant teriam trazido uma desvalorização da retórica e do valor da tradição baseado no entendimento comum – elemento este que, na visão de Gadamer, seria o ponto vital de conciliação entre a Antiguidade clássica e a tradição cristã.*

Desta maneira, entendemos que Gadamer segue na esteira do pensamento sobre o mito e a mitologia que nos leva, sobretudo, a dois autores: Vico e Hegel. Quais seriam os elementos desta tradição intelectual que dariam sustentação à tese gadameriana? Estes elementos serão expostos, de maneira sucinta, imediatamente.

1.4. Mitologia e História: Vico e Hegel

É preciso, antes que continuemos nossa análise sobre a obra tolkieniana, tratar do debate acadêmico que cerca a mitologia, comparando os escritos de dois teóricos: Giambattista Vico e Georg Wilhelm Friedrich Hegel, a fim de entendermos como estas referências foram aplicadas às ciências humanas como metodologias, criando/construindo um cânone interpretativo para abordar a mitologia – inclusive pelos historiadores. Começaremos com Hegel para, em um segundo momento, compará-lo a aspectos da obra de Vico.

No pensamento hegeliano, a Estética pode ser compreendida como ciência da sensação, em que o foco seria a arte, a qual provocaria sensações e feitos no espírito humano, de diversas maneiras, seja de temor, repulsa, embevecimento, compaixão, admiração, beleza, e etc. (CANDA, 2010, p. 42). Por meio da arte, esses tipos de sensações revitalizam a capacidade humana de sentir. Vale entender ainda que o belo – seja uma paisagem, um ser, um animal – é produção humana e o belo artístico está acima da natureza, sendo ele algo considerado por Hegel como um bem supremo do homem: a arte é um produto natural que tem relação com a liberdade. Desta forma, a beleza do ser não é livre em si, por não ser consciente de si. E se para ele, a produção da arte é uma produção humana, então é uma produção social, que se destina à liberdade do pensamento humano, do seu espírito e por consequência, da sua criação.

Assim, a arte é resultado de uma ação do próprio espírito em exercício de realização de liberdade, do seu pensamento. Para tanto, é na arte que, seja na sua criação, ou apenas na contemplação que o ser humano tem significação, consciência e os sentidos, previamente citados, são atribuídos à experiência estética. Portanto, a razão e a subjetividade são construções históricas da experiência humana.

Ao contrário de Immanuel Kant, Hegel pauta que o vínculo do homem com a sua criação artística dá-se por parâmetros racionais. Não obstante, a arte se coloca também no campo social e nas condições advindas da história. Para tanto, a arte é um

fenômeno social que resulta da cultura do artista na qual, manifesta-se livre para criar, podendo ainda, indagar ou superar as reflexões produzidas por sua própria cultura e seu tempo histórico. O caráter próprio e livre da criação de uma obra se diferencia desta forma da ciência, como a maneira de conhecer e explicar o mundo. Hegel reflete que “(...) o que nós pretendemos examinar é a arte livre tanto em seus fins quanto em seus meios”. (HEGEL, 1992, p. 32)

A verdadeira liberdade no conceito hegeliano não está distante da ideia de coletividade, uma vez que só é conquistada pela *superação individual*. Ele se apoia nisso, ao dizer que não existe autonomia na criação, uma vez que o homem está sempre inserido num contexto social, o que lhe confere como alguém que exerce uma responsabilidade, visando em perspectiva outros. A criação artística seria a forma usada por um homem para dizer aos demais, alguma verdade – um exercício de se expressar e fazer o outro compreender algo mediante o fundamento estético. A arte não pode ser confundida como tendo um papel de reproduzir um pensamento humano, mas sim de ser como um reflexo dele, para aperfeiçoamento moral e, além disso, para instruir os sujeitos.

Já em seu entendimento sobre as artes, aponta para a existência de uma *filosofia da história* subjacente ao lugar do símbolo e da mitologia na experiência estética. Para Hegel há três formas, a simbólica (Oriental, do Egito antigo, Índia) sob o critério religioso das sociedades teocráticas; a clássica (greco-romana) de primazia das formas e simetrias; e por fim a romântica (cristã ocidental) sendo a síntese das duas: forma e conteúdo. No segundo volume de seu “Cursos de Estética”, o autor afirma que o símbolo expressa uma “exposição sensível imediata”, permanecendo duvidoso se devemos satisfazer-nos com o que está à nossa frente ou se devemos remeter-nos a outras representações e pensamentos (HEGEL, 2000, p. 30). Hegel ainda classifica esta insegurança, trazida pelo símbolo, como pertencente ao “conteúdo de quase a totalidade da arte oriental”, que não nos agradaria por si só, nem nos divertiria, nem nos satisfaria em sua intuição imediata, sendo um “mero jogo com imagens e estranhas junções causais, como por exemplo, em contos infantis” (HEGEL, 2000, p. 31).

Logo depois, na arte clássica – referente à Antiguidade greco-latina – Hegel entende que a mitologia seria em geral “apenas uma ociosa invenção de fábulas”, embora afirme que deva ser considerada como “meramente histórica”, na medida em que fornece a explicação por meio do “ressaltamento dos significados”, presentes nas ações e acontecimentos dos deuses. Em contraponto a seu entendimento entre a arte

simbólica e a mitologia clássica, cita Schlegel em sua tese demonstrando que haveria um “sentido universal profundo” da mitologia que deve ser apreendido simbolicamente, por estar misturado com “arbitrariedades exteriores contingentes da fantasia” (HEGEL, 2000, p. 32).

Prosseguindo com seu raciocínio, Hegel compreende que o simbólico, em sua própria acepção – em crítica aos literatos românticos como Schlegel e outros – não constitui “representações indeterminadamente universais e abstratas”, mas sim, “termina imediatamente onde a individualidade livre constitui o Conteúdo e a Forma da exposição” (HEGEL, 2000, p. 35). Desta maneira, os deuses gregos não devem ser tomados simbolicamente como na arte oriental – em que o significado e sua exposição sensível seriam “meramente aparentados” – pois a arte grega os apresenta como “indivíduos livres, em si mesmos encerrados de modo autônomo”, convergindo significado e exposição sensível como um todo (HEGEL, 2000, p. 35). Assim, o filósofo alemão entende que o símbolo e o simbólico pertenceriam a uma forma primária e indeterminada da expressão da ideia, enquanto que, na mitologia greco-latina, a característica dos deuses e suas ações não seriam mais meramente simbólicas, mas a expressão da individualidade livre como conteúdo e forma da exposição, ao mesmo tempo em que expressaria um momento da história universal de transição entre o mero simbolismo da arte oriental e a completa autonomia da arte romântica.

Ainda no caso da Literatura clássica, a reflexão de Hegel é de que se na epopéia é possível conhecer os costumes de um povo – por exemplo, em Homero – como uma narrativa ligada aos feitos heroicos de um personagem pautado por sua vitória na conclusão, a novela combinaria os costumes de um povo com a maneira com a qual os heróis dão o tom à trama. Mas, neste caso, não seria como imitação ou cópia da realidade: se a arte se reduzisse à imitação da vida, não causaria aspectos fundamentais de instrução e de aperfeiçoamento humano. A arte coloca o homem em possibilidade de elevar o espírito enquanto o mesmo a cria e quando a contempla. Mas é importante ressaltar que a arte não se mantém totalmente alheia à reflexão filosófica – a produção da arte para os sentidos está ligada ao campo da reflexão humana e, por conseguinte, a um entendimento sobre si mesmo e sobre o mundo a sua volta. Porém, não se pode limitar a ela, nem em relação à investigação científica, pois não deve ser apenas racional:

Pode ainda parecer que, embora em geral a bela arte permita reflexões filosóficas, ela não seja, contudo, um objeto adequado para a consideração

científica autêntica. Pois a beleza artística se apresenta ao sentido, à sensação [*Empfindung*], à intuição e à imaginação, possui um âmbito distinto daquele do pensamento e exige, assim, que sua atividade e seus produtos sejam apreendidos por um outro órgão, não pelo pensamento científico. (HEGEL, 1992, p. 30)

Ao apontar aspectos como a fantasia e a liberdade enquanto artifícios necessários para a produção e fruição artística, o autor acrescenta que:

[...] perante esta plenitude incomensurável da fantasia e de seus produtos livres, o pensamento parece que tem de perder a coragem para trazê-las em sua completude diante de si, para julgá-los e enquadrá-los em suas fórmulas gerais. (HEGEL, 1992, p. 30-31)

Embora entendamos aqui que Hegel coloque o papel da fantasia e da imaginação na arte como parte de um processo histórico de evolução da expressão estética para o pensamento e para a subjetividade livremente consciente, não apreendemos que o papel de um artista seja, estritamente falando, o de “explicar” a realidade por meio de sua arte – ao passo que estaria sempre atendendo de forma subserviente às regras impostas para a sua criação. Se assim é, pensamos que a posição hegeliana estaria em divergência ao entendimento do próprio Tolkien, já que se considera amplamente na concepção tolkieniana a criação autônoma e a liberdade do ato criativo, *sem que ela remeta necessariamente à diminuição do papel da fantasia e da imaginação, tanto na criação artística quanto na sua fruição estética*. Sendo assim, remete-nos, inclusive, ao campo da *apreciação*: se o olhar de um indivíduo qualquer deve seguir um repertório cultural relacionado ao momento de produção da obra artística, suas interpretações daquela experiência estética estariam completamente submetidas à tradição comprometida com o conceito “original” da obra – envolvendo, portanto, a intenção do autor/produtor como elemento-chave fundamental na análise estética.

Em convergência a alguns aspectos do pensamento de Hegel, vamos expor elementos do pensamento de Giambattista Vico em sua “Ciência Nova” [1725], sobretudo na aproximação que fazem entre a mitologia greco-latina e uma lógica interna de evolução dos direitos dos povos, ou seja: uma *filosofia da história*.

Vico considera os poemas homéricos como tesouros de informações históricas relativas aos momentos da civilização grega e das origens. Quando cita o “raio da divina providência”, que é um raio que refrata e irradia para fora, para a metafísica, fazendo conhecer Deus proveniente nas coisas morais públicas, isto é, nos costumes civis que

vieram ao mundo e que conservam as nações. Esse mesmo raio, nas palavras dele, irradia no peito da metafísica para a “estátua de Homero” – primeiro autor gentio que chegou a nós, e por virtude dessa metafísica é que então nós “(...) descemos finalmente às mentes tolas dos primeiros fundadores das nações gentias, todos de robustíssimos sentidos e vastíssimas fantasias (...)” (VICO, 2005, p. 7) e, portanto:

(...) os princípios da poesia eram, não apenas diferentes, mas também totalmente contrários daqueles que, até agora, se pensou, e que, por essas mesmas razões, surgem como princípios ocultos da sabedoria poética, ou seja, a ciência dos poetas teólogos, a qual foi, sem dúvida, a primeira sabedoria do mundo para os gentios. (VICO, 2005, p. 8)

É atrás da descoberta do “verdadeiro Homero” que Vico propõe sua “ciência nova”; o que, até o momento de sua escrita, era desconhecida; as verdadeiras coisas dos “tempos fabulosos das nações” foram mantidas ocultas, além disto, todos estavam desesperados em saber sobre o “tempo obscuro” e, por conseguinte, “as primeiras verdadeiras origens do tempo histórico” (VICO, 2005, p. 8).

Mais ainda, ele tratará de falar do equívoco de filólogos acreditarem que as nações haviam nascido primeiro que as línguas, depois as letras quando ele demonstra em sua análise que nascem juntas, ou como chama de gêmeas, como pares: língua e letras. O começo de tais origens das línguas e das letras se comprova com o fato de os primeiros povos gentios, por uma necessidade da natureza, terem sido poetas – e essa descoberta é a peça chave de sua Ciência, o que custou tempo de pesquisa, uma vez que, com as naturezas civilizadas, a natureza poética destes primeiros homens é, em seu ponto de vista, “(...) impossível de imaginar e a muito custo nos é permitido compreender.” (VICO, 2005, p. 38)

Estes caracteres poéticos atestam terem sido de certos gêneros fantásticos – com imagens, em maioria animadas, ou de deuses ou de heróis, formadas pela sua fantasia – aos quais, reduziam todas as espécies ou todos particulares pertences a cada gênero; mais especificamente como as fábulas dos tempos humanos. Desta forma, a última comédia – que são os gêneros refletidos pela filosofia moral, dos quais, os poetas cômicos, formam gêneros fantásticos – que não são as melhores ideias dos homens e que são então, os personagens das comédias (assim como no pensamento de Aristóteles, que aponta que a tragédia representa o melhor dos homens, e a comédia, o pior deles).

Portanto, esses referidos caracteres divinos ou heroicos comprova-se terem sido fábulas, ou seja, falas verdadeiras; e descobrem-se as alegorias,

contendo sentidos não já análogos mas unívocos, não filosóficos mas heróicos daqueles tempos dos povos da Grécia. (...) eram formados por robustíssimas fantasias, como que de homens de debilíssimo raciocínio descobrem-se neles verdadeiras sentenças poéticas, que devem ser sentimentos vestidos de grandíssimas paixões e, por isso, plenos de sublimidade e despertando admiração. (VICO, 2005, p. 38)

Prosseguindo com a exposição dos argumentos de Vico, o autor assevera que as fontes de toda a locução poética, a saber, teriam uma “pobreza de linguagens” e uma “necessidade de explicar-se e fazer-se entender”, que deu origem à “fala heroica”. Esta sucedeu às “falas mudas”, que por gestos ou coisas que tivessem relações naturais com as ideias das quais se queriam significar – e que, “nos tempos divinos, era falada” (VICO, 2005, p. 38-39). Esta exposição de Vico procura demonstrar que a mitologia dos povos antigos, escritas em verso, era somente um grau primário do entendimento do mundo, dando lugar sucessivamente à escrita em prosa, que representaria uma mudança significativa da compreensão que as nações teriam de seu passado.

Mais adiante, nos capítulos em que pretende descobrir o “verdadeiro Homero”. Vico se impõe a analisar – em especial – trechos da “Ilíada”, para falar de costumes e tentar descobrir o tempo em que o poeta viveu. Após enumerar uma série de elementos presentes na poesia homérica quanto aos costumes descritos dos povos gregos, conclui que Homero parece ter surgido nos tempos em que já estava decadente o direito heroico e havia começado a celebrar-se a liberdade popular (VICO, 2005, p. 611). Entretanto, em Homero os costumes delicados dos povos não estão de acordo com os costumes “selvagens e ferozes” atribuídos aos heróis na “Ilíada”. Por isso, os poemas homéricos devem, conforme Vico, “terem sido trabalhados e dirigidos em mais tardia idade e por mais mãos” (VICO, 2005, p. 612).

Diante de tal questão, Vico busca a resposta para a descoberta do “verdadeiro Homero” quando esclarece 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 toas 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 os recolhe Horácio, quando lhes descreve o caráter. (VICO, 2005, p. 616)

Da mesma forma, o autor atribui a Ulisses, o sujeito de “Odisseia”, a transmissão de toda a “sabedoria heroica”, de todos os “costumes prudentes, tolerantes, dissimulados, dúplices”, 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). E 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 adverte 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.

De modo igual, tanto para Vico como para Hegel, a mitologia – assim como o simbólico e o fantástico – são somente demonstrações do significado unívoco atribuído a indivíduos em um momento da história universal. Por exemplo, a Aquiles, atribui-se “uma ideia de valor comum a todos os fortes”; a Ulisses, “uma ideia da prudência comum a todos os sábios” (VICO, 2005, p. 238). Para Hegel, a mitologia é por sua vez, a apresentação das ações e acontecimentos dos heróis e deuses como “indivíduos livres, em si mesmos encerrados de modo autônomo”, em um estágio entre a arte simbólica oriental e a arte romântica. Em ambos, o papel da fantasia e da imaginação é apenas a demonstração de um momento histórico ligado à “infância dos povos”. Parece-nos aqui que o princípio da filosofia da história de Vico, de que “a ordem das ideias deve proceder segundo a ordem das coisas” (VICO, 2005, p. 140) é o eixo norteador do raciocínio classificador da poesia, da mitologia e da fantasia do ponto de vista histórico presente ainda hoje em muitas análises.

Por mais que essas teorias de Vico e Hegel tenham pontos que se coincidam e, mais uma vez, sejam parâmetros seguidos metodologicamente por muitos historiadores na análise da arte em seu aspecto “histórico” – mesmo que não sejam explícitos e nem falem abertamente que seguem aspectos muito semelhantes à linha de raciocínio da tradição viconiana e da dialética de Hegel – é comum encontrar traços fundamentais desses autores em abordagens atuais. Há profissionais das ciências humanas que tomam as artes como “fontes” para analisarem o contexto no qual foram produzidas. Como já pudemos observar desde o início deste capítulo, os poucos que já analisaram o legado literário de Tolkien sob a perspectiva histórica, analisam-no à luz do tempo de escrita e de sua vida acadêmica, ligado às preferências, influências, leituras e gostos do autor, bem como aos principais acontecimentos referentes à época da escrita – seja como “alegoria” de um tempo histórico, seja como conteúdo “querigmático” de uma mensagem.

Apesar da constante tentativa de profissionais das ciências humanas em conhecer os mecanismos inconscientes por meio da análise das representações, afirmamos aqui nosso ponto de crítica que irá, a nosso ver, nortear os capítulos seguintes: *a literatura, apesar da tradição que remonta a Vico, Hegel, Gadamer e outros, é um “ser da linguagem” – usando a expressão empregada por Foucault em*

“As palavras e as coisas” – que aparece para se contrapor à capacidade expressiva da linguagem como significado, opondo-se inclusive à gramática, à retórica e à filologia. Se o papel da literatura é o de demonstrar uma separação entre as palavras, o supracensível e as coisas, esta concepção vai de encontro à boa parte da tradição acadêmica que a coloca basicamente de duas maneiras: ora como demonstração dos costumes de uma época em que a fantasia não tinha sido superada pelo entendimento e pela civilização (Vico e Hegel), ora como coincidência simbólica entre sensível e supracensível próxima à experiência religiosa (Gadamer). A combinação do sensível com o supracensível em um símbolo não é sua coincidência religiosa e dogmática, mas a expressão da *impossibilidade de juntar as duas esferas*, já que nos símbolos da literatura, há uma lacuna insuperável entre o que se apreende e o que se entende.

Acreditamos, então, que quando Tolkien usa elementos que apenas coincidem com uma época representada (as duas Guerras Mundiais), não faz dele um acadêmico que pretende construir uma narrativa envolta de muitos sentidos, que busque um fim específico de ser fiel a um tempo ou de uma tradição. Por outro lado, entendemos que pretende colocar em suspenso nossa maneira de atribuir sentido “histórico” – tanto numa visão tradicional quanto acadêmica – aos símbolos de um passado, colocando em outro plano as possibilidades de leitura dos símbolos que a narrativa contém. A literatura só existe porque não há caminho canônico estabelecido pela investigação alegórica entre a “coisa” e o que ela deve “significar” conforme o 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 destes mesmos signos. Tolkien não é um autor de “seu tempo”, não estabeleceu discurso a fim de afirmar uma ideologia, seja ela política ou social. E mais que isso, para tanto, ainda podemos afirmar que a noção de “subcriação” em Tolkien caminha em sentido diverso daquele proposto pelos entusiastas da interpretação alegórica, conforme pudemos perceber anteriormente.

Como a noção de “subcriação” é um elemento chave no livro *Sobre Histórias de Fadas*, no qual ele disserta, como acadêmico, a respeito desse gênero, e conceitua o ato da escrita, como um exercício que retoma um mundo crível que tem como base a imaginação para se tornar “palpável”, reforçamos que tal aspecto ainda não será colocado de lado. É a partir deste conceito que disporemos a proposta para outro debate: a ruptura dessa tradição de interpretação literária com atribuições dadas pelos românticos, no capítulo dois, a seguir.

Capítulo 2: o kantismo e a “subcriação”

Após as colocações do capítulo 1, pretendemos investigar os fundamentos pelos quais se baseiam autores que procuram interpretar a obra literária de J. R. R. Tolkien como alegoria de uma época histórica específica ou como mensagem querigmática, a partir de uma tradição acadêmica que, nos últimos trezentos anos, buscou atribuir à poesia e ao papel da fantasia na criação poética ou uma característica da “infância dos povos” ou da experiência religiosa.

Como discorrido previamente, uma explicação alegórica de uma obra está situada numa tradição que coloca mitologia e fantasia como pertencentes a uma época específica da humanidade em seus primórdios. Para compreender Tolkien, é necessário que pudéssemos “desconstruir” estes parâmetros presentes desde o historicismo tradicional, que coloca a mitologia e a fantasia como algo relacionado à gênese dos povos.

Neste segundo capítulo, partiremos para um exame sobre a ruptura dessa tradição, realizada pelo pensamento de Immanuel Kant. O exercício proposto é começar com uma específica aproximação, fazendo uso do pensamento kantiano e suas ideias pontuais com relação ao juízo de gosto. Em seguida, iremos usá-las para contrapor as ideias apresentadas por Vico, no capítulo anterior. Após essa discussão, abriremos um debate necessário de noções mais específicas, a fim de esclarecer melhor, principalmente o que sugere ser o conceito de “subcriação” em Tolkien, indo ao encontro do já proposto pelo kantismo e, por sua vez, delimitando as diferenças com relação à tradição. Em meio à discussão do que Tolkien propõe a respeito dos contos de fadas, poderemos extrair menções, colocando-as em convergência com aspectos do pensamento de Kant.

2.1. Immanuel Kant: a beleza da arte e o juízo estético

Conforme tratamos no capítulo anterior, pensamos que, por mais que as teorias de Giambattista Vico e Georg W. F. Hegel tenham pontos que se coincidam e que sejam parâmetros seguidos ainda hoje por historiadores ao tratarem da arte – no caso, a literatura e a poesia – como objeto para suas análises e reflexões. Mesmo que não sejam

explícitos acerca do fato de seguirem elementos fundamentais da mesma linha de raciocínio da tradição viconiana e da dialética de Hegel, é comum encontrar traços das proposições destes autores ou, ao menos, uma noção dessas argumentações, presente em muitos trabalhos atuais de pesquisa por parte de historiadores. De um modo geral, há dois pontos principais presentes em vários autores quanto à linha de raciocínio reivindicada por essa tradição acadêmica: primeiro, o de adotar como princípio para a história o critério de que “a ordem das ideias deve proceder segundo a ordem das coisas” (VICO, 2005, p. 140), seguindo uma evolução do pensar conforme a evolução dos costumes e do direito dos povos; segundo, a rejeição veemente dos argumentos de Kant e dos românticos como formas de conceber a experiência estética relacionada à arte e ao papel da fantasia/imaginação para a criação artística – como é o caso de Gadamer. Vejamos, então, quais são os argumentos que proveem do kantismo e de autores do Romantismo que parecem ainda tão incomodamente rechaçados por parte significativa da tradição acadêmica nas ciências humanas.

Começaremos, portanto, pelo livro “Crítica da Faculdade do Juízo”, de Immanuel Kant. Na seção 43 de seu livro – em que trata da “arte em geral” – o filósofo afirma que a arte se distingue da natureza assim como o “fazer” é diferente do “agir”; da mesma forma, a arte distingue-se da ciência assim como o “poder” também difere do “saber” (KANT, 2008, p. 149). Ou seja, na primeira proposição, o autor entende que a obra deve distinguir-se de seu efeito; na segunda, conclui que, na medida em que se conhece algo que se quer fazer – para produzir um dado efeito – esse efeito já não é mais arte. Afinal, quando se espera um resultado antes mesmo do fim, como se esse efeito fosse um teste – que ao ser produzido e reproduzido, resulta em algo conclusivo – este efeito não coincidiria com o da arte, até mesmo porque, como nos diz o autor, conhecer algo não implica habilidade para fazê-lo (KANT, 2008, p. 149).

Eis, já neste primeiro momento, uma proximidade ao que Tolkien afirma sobre a literatura de fadas. Novamente em seu *Sobre Histórias de Fadas*, Tolkien afirma que é evidente que as histórias de fadas são muito antigas. Entretanto, há uma diferença entre estabelecer um debate sobre a “invenção”, a “herança” e a “difusão” – o que seria, em sua visão, um “problema encontrado pelo arqueólogo ou pelo filólogo comparativo” (TOLKIEN, 2010, p. 28-29) – e, por outro lado, perceber o efeito de uma determinada narrativa. O autor defende que aí reside a “fragilidade inerente ao método analítico” – ou “científico”: “descobre muito sobre coisas que ocorrem nas narrativas, mas pouco ou nada sobre seu efeito” (TOLKIEN, 2010, p. 29, nota 23).

Desta maneira, entendemos também que uma obra pode até começar a ser produzida com uma proposta, porém a implicação que ela proporcionaria depois de pronta é também uma “novidade”, inclusive para seu autor, como primeiro passo para ser “arte” nos moldes kantianos. A arte só é arte quando ela não é pautada exclusivamente em esquemas teóricos e metodologias preconcebidas; não é pensada como deve ficar antes de existir e seu *conceito*, no momento da produção, *não* é elemento fundamental para a formação de um juízo estético. Ela precisaria, por assim dizer, de um ato de acaso para ser obra de arte. Assim, por mais que se tenha o conhecimento de algo, se não tiver talento, uma arte não será produzida; para Kant então, o talento não revoga o resultado, mas se não o tiver, a arte não é sequer feita.

Se existe uma linearidade entre as intenções do autor, sua obra e sua “recepção”, então se pressupõe a primazia do *entendimento* na interpretação da obra. Este seria um problema: assim, estaríamos colocando o autor com a função de um orador, um filósofo, ou seja, uma *autoridade* que fala em nome daqueles que não possuem o conhecimento. Existe uma diferença grande entre dizer propriamente que Tolkien tinha a intenção ao escrever *O Senhor dos Anéis*, de forma imposta, e dizer que há algumas “intencionalidades” que podem ser apresentadas e discutidas, sem priorizar uma ou outra como chave interpretativa de sua obra. Por esta razão, a visão de Kant sobre o juízo estético de gosto traz boas reflexões. Na primeira seção sobre a “Analítica do Belo”, o filósofo alemão define que a beleza seria objeto de *juízo estético*, que é diferente do *juízo lógico* ou de *conhecimento* (KANT, 2008, p. 47-48), pois algo que é belo para uma pessoa o é independentemente de ela conseguir explicá-la ou convencer outra pessoa. Assim sendo, se a forma for submetida ao conceito de uma obra, sua “explicação” pode ser, muitas vezes, levada por critérios morais ou mesmo lógicos. Se assim for, a beleza só pode ser compreendida por uma autoridade, que teria conhecimento prévio sobre a obra de arte e, por isso, julgar-se-ia capaz de dizer às outras pessoas qual o critério que ele encontrou para dizer que esta obra é bela e pelo qual deve ser admirada. Isso então, não é juízo estético, mas sim juízo lógico ou de conhecimento.

Não seria difícil encontrarmos, atualmente, algum estudioso das ciências humanas que atribuisse “mais valor” a uma obra que tenha um evidente “apelo social” de um dado século e que tenha um “contexto histórico” como pano de fundo, do que uma obra de fantasia – vista como “quase infantil”, de ímpeto somente mercadológico.

No entanto, parece mais relevante ainda explicitar outra análise kantiana: no juízo de gosto, a faculdade da imaginação não se submete à do entendimento, pois se assim for, existirá uma finalidade da obra (conceito) que gera, então, uma primazia do entendimento. O gosto não é um juízo de conhecimento, ou seja, não pressupõe uma intenção para a obra de arte.

Com efeito, quer se trate da beleza da natureza ou da arte, podemos dizer de um modo geral: belo é aquilo que apraz no simples ajuizamento (não na sensação sensorial nem mediante um conceito). Ora, a arte tem sempre uma determinada intenção de produzir algo. [...] Se a intenção estivesse voltada para a produção de um determinado objeto, então no caso de ela ser alcançada pela arte, o objeto aprazeria somente através de conceitos. Em ambos os casos, porém, não enquanto arte bela mas como arte mecânica (KANT, 2008, p. 152).

É neste caso que chegamos ao ponto de perceber que estudiosos de Tolkien que se propõem a analisá-lo, buscam suas intencionalidades em sua vida particular e acadêmica como se simplesmente tivessem ressonância exata com suas obras fantásticas. Em resumo, parece-nos que, para falar da produção de Tolkien, tem-se tomado como ponto de partida sempre um juízo lógico ou de conhecimento.

Ainda assim, voltando a Kant, a arte é acessível a todos, sem uma hierarquização entre quem tem mais conhecimento e que não tem.⁵ Neste ponto, o embate imaginação/razão é entendido como o embate sensível/suprassensível. Entendemos, portanto, que Tolkien nos traz narrativas de um mundo que está para além da sensibilidade e que ultrapassa a nossa capacidade de definir com conceitos. Ainda conforme Kant:

Quando se julgam objetos simplesmente segundo conceitos, toda a representação da beleza é perdida. Logo, não pode haver tampouco uma regra, segundo a qual alguém devesse ser coagido a reconhecer algo como belo. Se um vestido, uma casa, uma flor é bela, disso a gente não deixa seu juízo persuadir-se por nenhuma razão ou princípio. **A gente quer submeter o objeto aos seus próprios olhos, como se sua complacência dependesse da sensação; e contudo, se a gente então chama o objeto de belo, crê ter em**

⁵ Ver seção 16 da “Crítica da faculdade do juízo”, sobre a diferença entre a “beleza livre” e a “beleza simplesmente aderente”: “um juízo de gosto seria puro com respeito a um objeto de fim interno determinado somente julgante não tivesse nenhum conceito desse fim ou se abstraísse dele em seu juízo. Mas este, então, conquanto proferisse um juízo de gosto correto enquanto ajuizasse o objeto como beleza livre, seria, contudo, censurado e culpado de um juízo falso pelo outro que contempla a beleza nele somente como qualidade aderente (presta atenção ao fim do objeto), se bem que ambos julguem corretamente a seu modo: um, segundo o que ele tem diante dos sentidos; o outro, segundo o que ele tem no pensamento” (KANT, 2008, p. 77).

seu favor uma voz universal e reivindica a adesão de qualquer um, já que do contrário cada sensação privada decidiria só e unicamente para o observador e sua complacência. (KANT, 2008, p. 60, grifos nossos)

O cientista tem intenção, métodos e objetivos; o artista pode ter as mesmas coisas, mas enquanto o primeiro requer explicações para os resultados obtidos de suas pesquisas e análises, o artista não se precisa fazer explicar pela sua obra. É o que Kant tem como cerne de discussão: **o juízo estético não está subordinado ao juízo lógico, de conhecimento**. Então, neste sentido, entendemos com Kant que a *poesia* é diversa da *eloquência* (KANT, 2008, p. 171-172). A poesia está além da sua expressão linguística e do conceito. Se algo escrito é produzido com a intenção de mostrar, por exemplo, uma situação passada de forma alegórica, não é poesia, é retórica. Pela eloquência, alguém diz algo para que muitos tomem consciência disso com intuito de persuadir, de convencer. **Poesia não é nem discurso, nem persuasão**.

Não entendemos aqui que o papel de um artista seja apenas uma forma de explicar uma realidade, uma experiência vivida, ou um momento histórico, por meio de sua arte, ao passo que estaria assim sempre atendendo de forma subserviente a regras impostas para a sua criação, como Vico e Hegel tratam. A obra de arte pode até seguir essa ideia, porém, não pode ser uma “regra” que se torna conceito-chave para toda e qualquer produção. Pensamos desta maneira, que a posição hegeliana não pode ser abrangente a toda a criação artística, uma vez que a arte, para Hegel, deve seguir um “padrão”, por assim dizer, de servir à finalidade de instruir e aperfeiçoar os homens. O que os cantos de Homero representam para estudos sobre a sociedade grega antiga – e até mesmo a tragédia grega – pode ser interpretado por alguns estudiosos a partir de um teor moral de aperfeiçoamento dos homens.

Isso inclusive nos remete a pensar no que concerne ao campo da *apreciação*: se o treino do olhar de um sujeito deve seguir uma noção cultural específica, ele não é capaz de ter novas interpretações daquela arte que contempla, ou mesmo a atribuir novos sentidos para ela senão em submissão a esse critério cultural. Por exemplo, detestar um quadro que é dito como o mais belo por críticos de arte. Esse é um notório exemplo de hierarquizar quem “qualifica” uma obra, e quem, assim, passa a “compreendê-la”, melhor que outros. Não caberia aqui, ao exercício proposto por Kant, o juízo de gosto, isto é, o pensamento de achar algo belo ou detestável passaria por base de uma regra lógica, imposta e, porventura, não consciente e sim, dada por uma

“autoridade”, caminhando contra o verdadeiro sentimento que uma obra desperta no seu ajuizamento, no pensamento do filósofo alemão.

Com isso, parece fundamental concordar com Tolkien quando ele diz ser essencial para que a história de fadas funcione, que ela seja apresentada como “verdadeira” (TOLKIEN, 2010, p. 19) – basicamente como suas obras fantásticas são retratadas ao público leitor, em todo caso do chamado *Legendarium*. Mais ainda, perguntar a origem destas histórias seria o mesmo que significar a origem dos elementos fantásticos. Para ele, essa pergunta é como tentar responder qual a origem da linguagem e da mente, ou seja, é quase impossível de se obter uma resposta exata e fechada. Em outras palavras, uma intencionalidade apresentada pela autoridade como aquela que parece ser a verdadeira sobre uma obra de arte reduz as possibilidades interpretativas.

Um argumento comum de teóricos e críticos a respeito da literatura fantástica teria uma melhor relação com as *crianças*. Sobre essa questão de a literatura fantástica ser fortemente correlacionada às crianças, faremos o uso de alguns destaques do autor Peter Hunt em seu livro *Crítica, Teoria e Literatura Infantil*. Nele, propõe discutir a crítica sobre a literatura infantil e como ela é tratada teoricamente. O nosso primeiro destaque é uma questão pertinente, inclusive para Tolkien, o nosso autor fonte: por que ocorre a diminuição dos contos fantásticos, sob a premissa de que “‘se é literatura, não pode ser para criança’, e o paradoxo que a ‘literatura’ deve ser a ‘melhor’, mas as crianças não podem tê-la” (HUNT, 2010, p. 69)?

O que é literatura infantil, então? O que é o texto escrito por um adulto e sumariamente relegado às crianças e, obviamente, inviável para adultos? O que se considera como sendo um livro “bom” no que concerne à corrente de críticos literários e pesquisadores, ou seja: um livro “bom” considerando seu possível efeito para a educação, no adquirir conhecimento e linguagem, na socialização ou entretenimento infantil em determinadas circunstâncias, ou mesmo considerado “bom” livro em termos morais, religiosos ou políticos? O “bom” está empregado no sentido de aplicável; “bom para” (HUNT, 2010, p. 75).

Está implícita a questão do cânone interpretativo das obras de arte, mas vamos adiante: os aspectos textuais dos livros, no caso, “para as crianças” não são confiáveis. Hunt alude à fala de dois autores, primeiramente W.H. Auden que declara que “existem bons livros que são apenas para adultos (...) não há bons livros que seja apenas para crianças” (AUDEN, 1974, p. 37 apud HUNT, 2010, p. 75) – e que, no nosso foco, podemos dizer que os livros de Tolkien são também para adultos – e depois cita C. S.

Lewis que diz “sou quase propenso a definir como cânone que a história infantil que é desfrutada apenas por crianças é uma história infantil ruim” (LEWIS, 1966, p. 201 apud HUNT, 2010, p. 75). Ambos trazem o problema da discussão que só pode ser solucionado através do entendimento do que é posto como padrão de crítica acadêmica diante do juízo de valor das artes; ou seja, a literatura infantil difere da literatura adulta em tratamento, pois os critérios de avaliação da última são usados para a primeira. Por esse caminho, é fato que com a aplicação da crítica sob a literatura infantil será dita como “inferior” a dos adultos. Eis uma concepção contestável de análise, afinal estas literaturas não podem compartilhar os mesmos critérios e se são assim tratadas, não podem ser generalizantes.

Diante deste ponto, Hunt cita Jill Paton Walsh sobre os problemas na escrita de livros para crianças, uma vez que livros assim apresentam a tarefa de declarar algo sério, como qualquer romance, de forma simples e transparente e que “(...) A necessidade de compreensão impõe uma obliquidade emocional, um procedimento indireto na abordagem, que, como a elisão e a afirmação parcial na poesia, muitas vezes é fonte de força estética” (WALSH, 1977, p.192-193 apud HUNT, 2010, p. 77). Em outras palavras, para ler um livro infantil, o adulto se depara com algo muito mais complexo do que na leitura de um livro “para ele”.

Porém, é pertinente dizer que são textos destinados a crianças, mas que são produzidos por adultos em ambientes sociais diversos, muitas das vezes a escrita é de alguma forma afetada por eles. A crítica tende a tratar como igual a forma de recepção das literaturas, isto é, a mesma análise crítica de um adulto lendo livros adultos, é igualmente tratado para adultos lendo livros infantis e/ou crianças lendo livros “para elas”. Obviamente, nossas referências e intenções, além de específicas e variáveis, são decisivas: leitores maduros não partilham das mesmas referências em relação a experiências da linguagem e de vida que as crianças.

Tolkien mostrou-se contrário ao pensamento de que não há nada que impede que adultos apreciem histórias fantásticas e que, por outro lado, relegar às crianças essa literatura é nada mais do que um “acidente de nossa história doméstica” – e não escolha das próprias crianças para essa circunstância (TOLKIEN, 2010, p. 41-42). Muito menos, existe uma indicação de que as crianças entendam melhor estas histórias do que qualquer outro. O que constatamos é que não se deve pressupor uma hierarquia entre a produção literária e sua difusão.

Adultos que geralmente leem livros voltados ao público infantil leem como se fossem textos escritos para eles independentemente da “indicação” da teoria ou da crítica. “Se a leitura for motivada por algo que não o prazer, registramos a presença do leitor implícito, mas ‘leremos contra’ ele – o que certamente explica o baixo status dos livros para criança” (HUNT, 2010, p. 79)

Sob essa ótica é que Tolkien chega à teoria dada de que as crianças são capazes de ter “crença literária” quando a arte do criador é boa a ponto de fazer com que ela exista, ou seja, quando ela a produz, em outras palavras, toma forma. Esse é o estado mental do qual tem se dado o nome de “suspensão voluntária da incredulidade” (TOLKIEN, 2010, p. 43-44) – pensamento que Tolkien percebe não ser muito favorável e que iremos explorar mais adiante. A partir do pensamento do autor, podemos dizer que não se trata apenas de uma “suspensão da descrença”, mas a completa *ruptura estética com a questão da credibilidade e da verossimilhança do discurso*, bem como da correspondência com a lógica dos eventos defendida por historiadores. E reflete o seguinte:

O que acontece de fato é que o criador da narrativa demonstra ser um “subcriador” bem-sucedido. Ele concebe um Mundo Secundário no qual nossa mente pode entrar. Dentro dele, o que ele relata é “verdade”: está de acordo com as leis daquele mundo. Portanto, acreditamos enquanto estamos, por assim dizer, do lado de dentro. No momento em que surge a incredulidade, o encanto se rompe; a magia, ou melhor, a arte, fracassou. (TOLKIEN, 2010, p. 44)

De acordo com os argumentos de Tolkien, se não acreditássemos de princípio no Mundo Secundário, e se fôssemos obrigados a ficar do lado de *dentro*, a incredulidade precisaria ser suspensão, do contrário, não suportaríamos mais ouvir e olhar. Essa “suspensão de incredulidade” é um *subterfúgio* que usamos quando nos deixamos levar pelo chamado “faz de conta”, ou quando tentamos – voluntariamente – descobrir alguma qualidade na obra que fracassou aos nossos olhos (TOLKIEN, 2010, p. 44). Por essa razão é que a literatura fantástica, é posta como uma literatura “escapista” e/ou “alienada”, pois não corresponde aos anseios de um mundo numa dada época e, por sua vez, seria uma fantasia sem utilidade prática dentro do prisma da racionalidade.

Neste sentido, como pontua Tolkien, se não “acreditamos”, a obra fracassa. Como argumenta Kant, se a obra não apraz o erudito ela é colocada como inferior à

outras e, na visão de Hunt, se a leitura não gera prazer, se lê contra o suposto intuito do público/leitor alvo – por isso, a relação de “rebaixamento” da literatura infantil.

Quando Tolkien postula que os contos de fadas relegados a crianças é apenas um acidente doméstico, isso ressoa no que coloca Hunt em sua crítica: normalmente, quando um adulto se propõe fazer uma leitura de livros de fantasia infantil, ele o faz em nome de uma criança, afim de averiguar a recomendação ou a censura da obra. Os critérios utilizados por esse adulto eleva a obra à um juízo do entendimento que não é apropriado nem é certo de que será levado em consideração pelas criança leitora. O adulto acabará analisando a obra sob o aparato intelectual de experiência de vida que a criança não possui, ou procurará fazê-lo com a mente de uma criança, ou buscando uma lembrança do tempo em que já foi uma. É preciso salientar que, adultos podem ler histórias de fadas como qualquer outro gênero da literatura, nem brincando de serem crianças, nem mesmo usando as crianças como uma justificativa para escolher em nome delas esse tipo de leitura: “se forem escritas com arte, o valor primordial das histórias de fadas será simplesmente aquele valor que, por ser literatura, compartilham com outras formas literárias.” (TOLKIEN, 2010, p. 53) Adultos que leem literatura por ser um momento de “faz de conta” o fazem, pois se deparam com uma arte que fracassou para eles. Além disso, na afirmação supracitada de Tolkien se relaciona com a não hierarquia como premissa de análise pontual que define uma obra sendo melhor em detrimento de outra.

Peter Hunt também argumenta, a partir de Michael Benton, que as crianças podem ser mais competentes em lidar com os textos do que se supõe. A questão chega ao ponto chave de não colocar um estilo ou gênero literário superior à outro, nem mesmo pressupor uma intencionalidade do autor, que fecharia os significados do texto em si mesmos. Não nos podemos deixar levar expressamente pela autoridade dos acadêmicos, dos críticos e até mesmo dos autores para fazer valer argumentações sobre a funcionalidade de uma obra. Essa questão levar-nos-ia ao abismo criado entre a qualidade e o público que agrupa, por exemplo, livros infantis ao que se entende como “cultura popular” e, por conseguinte, posta como de menor relevância (HUNT, 2010, p. 81).

O conceito de “literatura” definido pela cultura dominante pertence a uma premissa da teoria e da crítica que promulga a literatura como algo a ser acessível aos datados de intuição treinada” (HUNT, 2010, p. 82). Se voltarmos aos argumentos kantianos, que reacendeu o problema do juízo do conhecimento para o trato das artes,

exclui não só as crianças, mas os “não-intelectuais”, os leigos, os populares no crivo interpretativo ou de gosto.

Os críticos supõem um “padrão” nos livros de fantasia, especialmente com relação às palavras e estruturas textuais, que possam identificar o seu conteúdo, e para tal, as características superficiais da literatura passam por uma “decisão” cultural deles, e portanto, acabam fora do sistema que define se a obra é boa, bem escrita, importante ou útil.

Assim sendo, pudemos perceber que hierarquizar os tipos literários parece ser quase automático, quando se trata de estudos que se propõem a estudar literatos e suas obras. Parece recorrente que eles façam exercícios muito semelhantes aos de Vico – que recorre e exalta sempre Homero como se o mesmo fosse um interlocutor dos tempos da sociedade grega antiga. Émile Zola, por exemplo, terá mais relevância histórica com seu *O Germinal* do que Tolkien e seu *O Hobbit*. Afinal de contas, os mesmos podem argumentar que *O Germinal* aborda sobre um setor da classe operária francesa no século XIX, descrevendo o começo de uma organização política e sindical, com a greve de mineiros e as agruras de se viver sob baixos salários e condições de trabalhos sofridos. Ao lado deste breve exemplo, são vastos os exemplos do seguimento dessa tradição.

Se a literatura não pode ser útil por seus aspectos aparentes, pode ser definida por seu uso? Hunt aponta que extraímos do texto sensações e emoções – que, no caso dos livros infantis, são comumente escritos por adultos envolvidos em determinações morais. Com isso, o livro será usado não para modificar nossas opiniões, mas para formar a das crianças, isto é, a definição de serem textos não funcionais para a literatura, exclui e não se aplica a livros infantis – o que remonta o conceito de alegoria, de discurso e de convencimento, que já pontuamos não ser o principal caminho traçado para a produção artística. De forma análoga, torna-se comum supor que a apreciação estética não seja algo de domínio das crianças e por essa razão, é a mesma questão de sobrepor algo sob outro: pressupõe-se que as crianças não têm “intuição treinada” para definir se o livro que leram é bom ou não. Na visão tolkieniana, as crianças não são totalmente ingênuas ou incapazes de compreender o conteúdo de uma narrativa ficcional. Nem mesmo os adultos são, para ele, mais habilidosos no crivo interpretativo.

Qualquer literatura seja de que estilo ou gênero é tratada academicamente por uma tradição de pensamento que Kant promulga resolução e ruptura. Hunt aponta o teórico John M. Ellis que diz que antes da literatura “descrever o mundo” ela deve organizá-lo; isto é, o texto não é tomado como relevante – no sentido específico do

termo – em relação ao contexto imediato de sua origem (HUNT, 2010, p. 86). Assim sendo, o texto “(...) pode tornar-se literatura e ser usado de diferentes maneiras em momentos diferentes” (HUNT, 2010, p. 87) não sendo expressamente um registro escrito do lugar social do autor.

Academicamente falando, as literaturas consideradas “populares”, livros de entretenimento, mercadológicos, que geram prazer imediato não são, pelo senso comum, considerados literatura, apenas quando são usados para outra finalidade: um romance policial qualquer comprado em banca de revista não será tratado com o mesmo critério que é um Sherlock Holmes de Sir Arthur Conan Doyle.

Como vimos com Kant, o juízo de gosto está relacionado ao estético e não ao conhecimento; não há então, autoridade que possa expressar-se a respeito de uma obra ser boa ou não. Assim, qualquer um pode fazê-lo, assim como qualquer texto pode receber uma definição de “literário” – mesmo tendo em mente que, agradará uns e não outros leitores, pois os valores aplicados aos textos variam conforme o ambiente cultural de quem os lê.

O que Tolkien acaba por lançar luz ao pensamento da arte bem sucedida (ainda que seja sobre os contos de fadas) é que o leitor quando “acredita”, “entra na narrativa”. Para Kant, a obra que apraz torna a arte, arte sem precisar de justificativas lógicas para dizer que são “importantes”, “bem escritas”, “substancialmente densas” e etc. Esses termos são termos do entendimento de uma construção político/social. O cânone que “cataloga” obras literárias superiores a outras tem sido usado por pesquisadores da academia para legitimar suas proposições, todavia não há razão – senão uma convenção social ligada à questão de poder e dominação – para que contos de fadas, livros de fantasia, ou livros infantis fiquem de fora desse cânone de forma que seja respeitados. Mais que isso, que também não possam ser estudados com o mesmo rigor que romances realistas, por exemplo. Por isso, não há também um impedimento de provocar esse debate e levantar uma questão “nova” que “destrona” essa tradição – às vezes imposta, às vezes velada – do trato da literatura, seja ela de qual gênero ou estilo for. Esse padrão, por outro lado, leva “acadêmicos radicais” a desdenharem “o cânone como o anacronismo motivado pela política” a escreverem livros que “rediscutem as minúcias de Shakespeare” (HUNT, 2010, p. 89). Ater-se à tradição acarreta problemas pois de fato, implicará em priorizar um grupo de autores e um discurso específico, e alienar todo o resto – e neste caso, a literatura infantil, os livros de fantasia, os contos de fadas.

A cultura dominante ainda decide o que é “boa” literatura, devemos – pelo menos – buscar sermos livres para concordar com ela ou não. No que diz respeito à literatura infantil – e por correlação, contos de fadas – a não funcionalidade da arte não se aplica a ela. Hunt enfatiza: “de certo modo, a literatura é o que escolhemos fazer dela” (HUNT, 2010, p. 90). O que o leitor pensa a respeito da obra é crucial para a literatura ser arte, e não a atribuição de rótulos ou definições de seus críticos.

Seguindo a tradição, os contos de fadas serão obviamente rebaixados em comparação com outros gêneros literários, pois dependem, em grande parte, do que a sociedade pensa a respeito da “função social” das crianças. São dadas como indefesas, menores, mais fracas suscetíveis a fantasias, imaturas, e possuem menor grau de concentração e vulnerabilidade, em comparação com os adultos (HUNT, 2010, p. 91). A criança enquanto leitora é colocada como um ser que possui menos conhecimento sobre linguagem e sobre estruturas textuais, todavia, os adultos também não podem ser totalmente conscientes destes parâmetros diante das literaturas. As diferenças que as crianças fazem entre fato e fantasia, real e desejável são mais instáveis, enquanto que, se os adultos também não distinguem bem entre um e outro, são considerados leitores “escapistas”. Além disso, o público infantil aparece como mais capaz de atribuir características humanas a objetos inanimados. Essa maior “facilidade” que as crianças têm em relação aos adultos é uma característica inata e cognitiva da infância, por exemplo, no que se entende como brincadeiras: qual criança não brincou alguma vez emulando vozes e sons de bonecos ou outros objetos de brinquedo? “As crianças inventam sagas, muitas vezes longas e elaboradas sobre seus bonecos. Se estes têm forma de urso, os ursos serão os personagens das sagas, mas falarão como gente” (TOLKIEN, 2010, p. 84).

O público infantil tende a ser mais suscetível a questões vinculadas à memória popular – não sendo revestido de esquemas (HUNT, 2010, p. 92), por isso, o autor traz à tona o que Tolkien diz a respeito da “relegação” dos contos de fadas ao período do “berçário, assim como a mobília velha ou fora de moda foi relegada a sala de recreação, principalmente porque os adultos não a querem mais e não se importam se a usarem de forma inadequada” (TOLKIEN, 2010, p. 41). Destacamos em seguida uma nota da qual Tolkien comenta essa inadequação:

No caso de histórias e outros assuntos infantis, há também outro fator. As famílias mais ricas empregavam mulheres para cuidar das crianças, e as narrativas trazidas por essas pajens, que às vezes tinham contato com conhecimentos rústicos e tradicionais esquecidos por seus “superiores”. Faz

muito tempo que essa fonte secou, pelo menos na Inglaterra, mas outrora ela teve alguma importância. Mas, outra vez, não há prova da adequação especial das crianças como destinatárias desse “saber popular” em extinção. As pajens podiam muito bem ter sido encarregadas de escolher os quadros e a mobília – e talvez o fizessem até melhor (TOLKIEN, 2010, p. 41).

Tolkien ainda esclarece que essa adequação não é escolha das crianças e alude que a definição vem de outros, as “autoridades”. Mais ainda, o autor inglês acrescenta no mesmo raciocínio que as crianças como classe – embora não sejam, exceto pela falta de experiência que é comum entre elas – não gostam mais desse tipo de história, nem mesmo apreciam mais do que qualquer outro grupo (TOLKIEN, 2010, p. 41).

Ora, isso já foi discutido por nós, desde Kant e agora reforçando ainda mais com Peter Hunt, de que não depende das crianças a definição de leitura “para elas”; más interpretações a respeito da forma e do conteúdo são inevitáveis, e a atribuição da criança pode não ser a mesma que a do livro *para a criança* (HUNT, 2010, p. 93). O senso comunitário da sociedade acaba por delimitar o que é bom e ruim para as crianças em todo o sentido, inclusive, no que diz respeito ao que elas irão ler. Como Tolkien coloca não é escolha delas, nem mesmo há uma adequação do que acontece: é uma regra sugerida e imposta por adultos.

Isso posto, uma questão sobressai: confrontar o sentido comunitário da tradição, e a sua proposta de ruptura.

2.2. Mitologia, fantasia e sentido comunitário: Vico e Hegel *versus* Kant

Pautamos anteriormente que uma explicação alegórica de uma obra está situada numa tradição que coloca mitologia e fantasia como pertencentes a uma época específica, nos primórdios da humanidade. Trouxemos Kant para colocar à luz a importância de seu pensamento, identificando que a experiência estética com a arte não está atrelada à dependência de um processo histórico de evolução (ou ainda, dependente de um juízo lógico ou de conhecimento).

Para o autor, a experiência estética com a arte – na literatura, por exemplo – não depende que o leitor saiba quais as intenções de quem a fez; ou seja, não há uma espécie de “guia” para ler e compreender um livro. Também pudemos perceber que não é uma questão de, enquanto leitor, se fechar na experiência estética, mas sim, ter como o seu

ápice a colocação do juízo e a suposição de que cada um tem a capacidade de ajuizar o que vê (ou lê) a respeito de uma obra de arte, sem que seja necessário provar com argumentos para qualquer outra pessoa que seu gosto é incontestável.

Contrapor Vico e Kant é um ponto chave de nossa argumentação – já disposto previamente. A partir de Vico, o senso comum é apenas um juízo sem reflexão, sentido por um grupo, sendo reflexo de um “critério ensinado às nações pela providência divina para definir o direito natural das gentes” (VICO, 2005, p.111). Por isso, ele diz que os homens *sentem* sem advertir (pelo princípio das sentenças poéticas) e depois formam (pelo raciocínio) as sentenças filosóficas, isto é, para ele a poesia se torna inferior frente à reflexão filosófica (VICO, 2005, p.135).

Em Kant, a questão é mais pontual: o *sentido comunitário* constitui-se de uma pressuposição universal de que encontramos em cada um as mesmas condições subjetivas de julgar algo. Assim, se quem julga com o gosto tem as mesmas condições subjetivas de possibilidade de um conhecimento qualquer de quem julga com o entendimento – e, assim, iguala-se na capacidade de avaliar, sem colocar este como inferior àquele que julga pelo entendimento:

Sem ter por guia qualquer fim ou princípio, este prazer acompanha a apreensão comum de um objeto pela faculdade da imaginação enquanto faculdade da intuição, em relação com o entendimento enquanto faculdade dos conceitos, mediante um procedimento da faculdade do juízo, o qual tem de exercê-la também em vista da experiência mais comum; só que aqui ela é obrigada a fazê-lo para perceber um conceito objetivo empírico; lá, porém (no ajuizamento estético), simplesmente para perceber a conveniência da representação à ocupação harmônica (subjetivamente conforme a fins) de ambas as faculdades de conhecimento em sua liberdade, isto é, ter a sensação de prazer do estado da representação. Em qualquer um este prazer necessariamente tem que assentar sobre idênticas condições, porque elas são condições subjetivas da possibilidade de um conhecimento geral, e a proporção destas faculdades de conhecimento, que é requerida para o gosto, também é exigida para o são e comum entendimento que se pode pressupor em qualquer um (KANT, 2008, p. 138-139).

Sistematicamente, acrescenta que a complacência no objeto, num movimento de admitir o sentimento gerado como algo “universalmente comunicável e na verdade sem mediação de conceitos” (KANT, 2008, p. 139). Por isso, em nossa proposição, fez-se necessário desvincular a ideia viconiana da poesia como *mythos*, em alusão à ideia dos primórdios da humanidade.

Com isso, atemo-nos à premissa de que Tolkien não nos parece ser um autor que se propunha a convencer o leitor de que as histórias da Terra-Média são uma “verdade histórica”, afinal, é bem evidente que não falassem de tempos passados de um povo,

metáforas, sentidos alegóricos que tivessem uma proposta de legitimar algo. A intencionalidade de um autor, por mais aparente que seja, não é dada e não é elemento decisivo no juízo estético. E também não lhe cabe ser o interlocutor da ponte “autor-leitor” para dizer o que é e o que não é a sua obra. Muito menos seus críticos.

O que Kant aponta com propriedade nesse caminho que apresentamos é um rompimento com a tradição, de que há sempre um guia para se interpretar discursos. Gadamer, como já demonstramos no capítulo anterior, reivindica a retomada da interpretação pela alegoria. Vico já evidencia uma forma de enxergar Homero não como um poeta que fantasiasse feitos heroicos, mas um poeta que, no centro de sua narrativa, muniu o conteúdo dela como formas e figuras que levassem a uma compreensão dos primórdios dos tempos de seu povo. É neste ponto em que Kant pode ser um divisor de águas, colocando o pensamento de que, sem qualquer tipo de guia ou princípio, e de forma totalmente igualitária, qualquer um é capaz de ter uma relação de prazer mediante um procedimento da faculdade do juízo, baseada na experiência mais trivial no contato com a obra. Em outras palavras, nem sequer é preciso ser um erudito em mitologias celtas, nórdicas, nem possuir conhecimento a respeito da vida acadêmica ou mesmo dos gostos de J. R. R. Tolkien, para ser um o leitor podendo efetivar sua complacência com qualquer obra do autor inglês.

2.3. A subcriação em Tolkien é diferente da alegoria

Parece ainda importante, que coloquemos algumas questões sobre contos de fadas e subcriação do próprio Tolkien, para tentarmos desvendar um pouco mais a respeito de sua expressão literária.

O ensaio *Sobre Histórias de Fadas* foi escrito a partir de uma palestra sobre uma série de livros em 12 volumes com contos de fadas, uma espécie de compilados de contos do autor escocês Andrew Lang. A palestra foi pronunciada na Universidade de St. Andrews, na Escócia, em 8 de março de 1939, e o ensaio foi originalmente publicado em 1947, juntamente com outros, apresentados a Charles Williams (“Essays presented to Charles Williams” em Oxford) e, depois, em forma de livro, publicado junto com “Leaf by Niggle” na primeira edição de “Tree and leaf” em 1964.

As duas passagens, a conversão ao catolicismo da mãe e a entrada em uma das melhores escolas da Inglaterra, revelaram-se em momentos os quais podem ser atribuídos a Tolkien adulto e escritor; pessoalmente como religioso católico e profissional com relação a sua formação intelectual. O “cenário” dessas duas perspectivas figuram na construção das narrativas: a criação de um mundo monoteísta e a Filologia – sua formação acadêmica quando ingressou em Oxford. Esta é a forma como analistas abordam Tolkien e seus escritos – estudiosos que fazem esse tipo de exercício são: o especialista em Tolkien no Brasil, Ronald Kyrmse e seu biógrafo (não oficial), Michael White.

Kyrmse é considerado um grande especialista em Tolkien, mas sua formação não é de crítico literário nem mesmo tradutor. No livro *Explicando Tolkien*, ele faz um exercício sutil, como um entusiasta, apresentando detalhes da vida do autor, do mundo criado nas narrativas, desde a geografia até idiomas. Parece claro que o intuito de Kyrmse é indicar algumas explicações para quem está começando a ler Tolkien, e se deseja aprofundar, pois ele conta a sua experiência com o autor inglês ao longo dos anos no Brasil, em uma época em que as principais obras nem mesmo tinham tradução oficial. Não podemos condenar a postura adotada no *Explicando Tolkien*, uma vez que seu propósito é atender àqueles que querem saber mais sobre o autor, como Ronald Kyrmse quis quando iniciou suas leituras. Por isso, biografias são também um pouco capciosas nesse sentido do “querer saber mais”. Michael White não é o biógrafo oficial, mas em seu livro *J. R. R. Tolkien, O Senhor da Fantasia* trata da vida do autor inglês contando aspectos sobre a vida do professor, desde sua infância até sua morte, detalhando muitos momentos conflitantes e marcantes que talvez possam ter sido o início e a fonte de seus escritos. É um livro posto como ideal para quem é fã de Tolkien e que “explica” a obra.

Embora admitamos que exista essa perspectiva de relacionar autor e obra, busquemos, depois das discussões apresentadas por Kant – e, mais adiante neste trabalho, por Michel Foucault e Jacques Rancière – outra(s) possibilidade(s) para além da tradição histórica, que não se firme unicamente nestas possíveis intenções de Tolkien, pois certamente há outros significados e visões sobre o que ele veio a tratar em sua própria arte.

Se nos voltarmos para aspectos biográficos como possíveis chaves interpretativas para sua obra, podemos observar que seu pendor linguístico começou com a educação de sua mãe e na sua vida na cidade, na escola Kings’s Edward,

começando com o galês, e indo além com o grego, latim, alemão, inglês medieval e francês. Sob esse aspecto, há de se convir que, na criação das línguas dos povos da Terra-Média, Tolkien teve certo rigor técnico e lógico. Mas pensamos que seja apenas isso que se pode tratar de uma possível “intenção prévia” na narrativa construída. Ao mesmo tempo, entendemos apenas que as línguas trazem apenas mais naturalidade e fruição na concepção da narrativa e das personagens. Ainda criança, criou várias línguas, e tomando contato na escola, com o gótico – a mais antiga língua germânica conhecida – teve a primeira ideia de que um idioma (mesmo que imaginário) tinha de se basear em outros mais antigos e passou a trabalhar em suas línguas particulares também sob aspecto histórico.

Já vimos o quão complicado pode ser estudar a fantasia nas obras de Tolkien e que, ocasionalmente, podemos cair nas metodologias mais usadas, isto é, comparações com outros contos fantásticos e até mitos de culturas e civilizações diversas quando passamos a analisar a história do autor, as suas preferências, suas leituras, influências, até recairmos nas suas intenções por notas, entrevistas, cartas e outros escritos. As biografias caminham por esse trilho, sugerindo passagens que convergem entre vida e obra. As explicações históricas vão partir de pressupostos, de um lugar, conforme Kothe explica no seu “A Alegoria” e que já pontuamos – o público tende a aceitá-las sem maiores questionamentos, talvez por reconhecerem naquele que “explica” a obra no interior de certa autoridade. O que importa no nosso estudo é uma desconstrução dessa tradição em comparar obras – contemporâneas ou não – pelo simples fato de determinarem temas semelhantes ou ainda, trazer à tona, indícios que motivaram os autores antes da urdidura de suas obras, como se assim fossem simples em sua concepção.

Parece propício, por sua vez, desvincular as obras de Tolkien de qualquer tipo de representação, seja ela artística ou histórica, como proposta de estudos. A crítica poderia até surgir, colocando expressamente que elas não poderiam dizer nada e que são nada além do que simples “fantasia”, narrativas cujas irrealidades escritas são escapistas e utópicas. Se um historiador se propõe a estudá-las, logo tentaria buscar as aproximações com a história dos fatos e/ou a ocorrências de temas em outros contos de outras culturas. Não é de se espantar também que alguém possa sugerir que obras como a de Tolkien tenha apenas uma postura de mercado, de venda, já que suas obras tiveram uma recepção boa e são mundialmente conhecidas, propiciando, inclusive, uma recente visibilidade, devido à adaptação cinematográfica de duas obras literárias: a trilogia de

filmes que fazem parte de *O Senhor dos Anéis - A Sociedade do Anel* (2001), *As Duas Torres* (2002) e *O Retorno do Rei* (2003), e os três mais recentes, que são adaptados de *O Hobbit: Uma Jornada Inesperada* (2012), *A Desolação de Smaug* (2013) e *A Batalha dos Cinco Exércitos* (2014) – todos os seis filmes, dirigidos por Peter Jackson.

As obras de Tolkien foram indicadas a grupos específicos de leitores, cuja importância parece muitas vezes quase irrelevante a quem as pesquisa – em outras palavras, a crianças, adolescentes e adultos, geralmente vinculados ao estereótipo “nerd”. Considerando que estes últimos movem hoje o mercado de consumo de filmes, livros, HQs e outros itens, de certa forma, não é muito errado pensar que as obras de qualquer artista podem acabar sobrecarregando-se em exageros para atender aos gostos dos mesmos. Por este viés, é de se considerar normal que a academia coloque obras desse tipo em um posto inferior na “hierarquia” das artes, buscando se voltar para aquelas que tenham apelo social, discurso político ou cultural.

Tanto nos parece mais próximo ao pensamento de Tolkien sobre o assunto que, em *Sobre Histórias de Fadas*, ele reflete sobre as origens dos contos fantásticos e se atenta a comentar os estudos científicos (pelo menos na intenção) sobre o assunto:

Há, entretanto, muitos elementos nos contos de fadas (como aquele coração destacável, ou mantos de cisne, anéis mágicos, proibições arbitrárias, madrastas malvadas e até as próprias fadas) que podem ser estudados sem atacar essa questão principal. Tais estudos porém são científicos (pelo menos na intenção), são ocupação de folcloristas ou antropólogos, isto é, de pessoas que usam as histórias não como se pretendia que fossem usadas, mas como uma fonte da qual possam extrair evidências ou informações sobre assuntos que lhes interessam. (TOLKIEN, 2010, p. 24).

Tolkien nos parece mais um tipo de artista que escrevia suas obras sem pensar muito nas consequências da recepção, porém quando as publicou, teve esmero com as opiniões dos leitores e não via com bons olhos as produções rápidas de seu amigo e também colega de academia, C. S. Lewis. Ele se preocupou – talvez com bastante afincado – em detalhes de suas narrativas e soube, até certo ponto, desvencilhar-se de comparações fortuitas com o tempo em que viveu enquanto produziu as narrativas. Ainda assim, é um pouco complicado tentarmos afirmar que Tolkien tivesse consciência sobre o mundo das ideias, transcendentais – tal pressuposição baseia-se em um conceito básico da razão e não da imaginação, e para tal, não poderia fazer com que suas narrativas sombreassem uma “verdade histórica”. O ponto principal não é este, de contrapor Tolkien como um cânone ímpar contra os seus críticos e estudiosos, mas

mostrarmos que, de alguma forma, existe uma trama mais complexa do que a imaginação dele como autor de uma narrativa de fantasia e uma espécie de “realismo” salientado por alguns de seus estudiosos. O comparativo da Guerra do Anel com a Segunda Guerra Mundial parece propício dado o momento em que *O Senhor dos Anéis* foi publicado – nas décadas do pós guerra. Mas nos atentamos ao seguinte: quando o mesmo livro foi referenciado nos cinemas em 2001 a 2003, os Estados Unidos da América estavam em confronto com o “terrorismo” do Oriente Médio. O segundo longa, “As Duas Torres” foi imediatamente associado aos aviões que atingiram as Torres Gêmeas “World Trade Center”. Ora, o filme se deu por um roteiro baseado em um livro que foi escrito na década de 1930 e, além disso, a produção dele antecedeu em quase dois anos do ataque. Parece-nos que sempre haverá algo com que as narrativas da Terra-Média parecerão providenciais para associação com momentos históricos. Neste exercício, pensamos em demonstrar o quanto os seus críticos não foram (e talvez não sejam) capazes de colocar uma conclusão ao tema, e que nem nós poderemos concluir, mas sim, expor estes elementos.

Não é difícil encontrarmos o termo “pai da literatura fantástica moderna” em artigos de referência a Tolkien, dando-lhe assim, um caráter único. Embora o termo seja exaltante, que revela uma aura mercadológica de suas obras, seu uso justificar-se-ia apenas em partes, pois Tolkien escapa do gênero literário feito em seu tempo que se pautava exclusivamente (ou quase) em romances calcados no subgênero do realismo. Trazer a fantasia que não fosse cunho de fábula, nem em termos sobrenaturais do gênero terror, confere-lhe uma razão para esse título. Todavia, não conseguiremos comprovar se Tolkien gostaria desse termo. Pensamos que, sobre a caracterização da literatura fantástica como gênero, as suas narrativas saíam muitas vezes pela tangente e claro, que ele não pode ser colocado como criador de algo como novidade e genialidade.

Certamente Tolkien era favorável a não banalização da arte, uma vez que – como já citamos – ele chegou a manifestar desaprovação com relação a produção rápida dos livros de C. S. Lewis. Como autor de narrativas complexas e longas, Tolkien primeiro projetava um mundo, e depois, suas histórias surgiam quase que ao mesmo tempo. Mas Lewis, não planejava as histórias de antemão; quando escreveu a primeira parte de *As Crônicas de Nárnia*, por exemplo, ele não tinha em mente as suas

sequências.⁶ Além disso, Lewis tinha uma rapidez em produzir novos livros; uma rapidez que impressionava muito Tolkien, que sempre se preparou muito bem antes de qualquer publicação que viesse a ser feita.

Tolkien não teve simpatia pela obra principal e mais conhecida do amigo e admitiu essa falha em algumas cartas; em uma dessas, uma carta não-publicada endereçada para Eileen Elgar, em 24 de dezembro de 1971, disse o seguinte:

Estou feliz que você tenha descoberto Nárnia, mas já que você perguntou se eu gostei, receio que a resposta é Não. Eu não gosto de ‘alegoria’, e muito menos alegoria religiosa desse tipo. Mas essa é uma diferença de gosto que ambos reconhecemos e não interferiu com nossa amizade.⁷

Não só entendemos como compartilhamos da ideia de que Tolkien não simpatizava com narrativas puramente alegóricas, pois seriam obras que restringiriam ao ponto de vista do autor, a uma “dominação proposital” dele, ou seja, suas reais intenções e significações de sua narrativa, impondo assim uma leitura própria e única à sua obra, minando as chances de existirem outras interpretações dos receptores, os leitores, e a aplicabilidade da obra, em seus próprios pontos de vista. Entendemos, portanto, que essa crítica de Tolkien vai ao encontro o que pensava Kant e seus sucessores a respeito da especificidade estética no juízo sobre a arte.

Alguns apontamentos sobre a reflexão de Tolkien a respeito das histórias de fadas fazem-se um pouco necessários à altura deste estudo para darmos continuidade ao nosso ponto-chave: a subcriação. Quando trata de história do *Belo Reino*, ele reflete as estruturas possíveis das narrativas e aponta fundamentações importantes para a construção de um bom conto de fadas:

Por ora só direi isto: uma “história de fadas” é aquela que resvala ou usa o Belo Reino, qualquer que seja sua finalidade principal – sátira, aventura, moralidade, fantasia. O próprio Belo Reino talvez possa ser traduzido mais proximamente por Magia – mas uma magia com disposição e poder peculiares, no pólo mais afastado dos artifícios vulgares do mágico laborioso e científico. (TOLKIEN, 2010, p. 16)

⁶ STARK, Eduardo. Tolkien Brasil. **A opinião de Tolkien sobre As Crônicas de Nárnia de C. S. Lewis.** Disponível em: <<http://tolkienbrasil.com/artigos/colunas/eduardostark/a-opinioao-de-tolkien-sobre-as-cronicas-de-narnia-de-c-s-lewis/>>. Acesso em: 12 de maio de 2016.

⁷ Idem.

Nestes termos, o que não se deve zombar (mesmo em caso de sátira) da própria magia; nas histórias de fadas, ela precisa ser levada a sério, caso contrário, a narrativa tem sua falha já enquanto é produzida.

A magia do Belo Reino não é um fim em si mesma, sua virtude reside em suas operações – entre elas está a satisfação de certos desejos humanos primordiais. Um desses desejos é inspecionar as profundezas do espaço e do tempo. Outro (...) é entrar em comunhão com outros seres vivos. Assim, uma história poderá tratar da satisfação desses desejos com ou sem a interferência de máquinas ou de magia, e na medida em que tiver sucesso se avizinhará da qualidade de histórias de fadas e terá seu sabor. (TOLKIEN, 2010, p. 19)

Tolkien também relata no ensaio que autores que atribuem explicação de suas narrativas, como ocorrências de sonhos, não fazem dessas histórias, histórias de fadas. Um autor desperto que disser que o conto produzido por ele é coisa da imaginação de um sonho defraudaria o desejo primordial do Belo Reino: “(...) a compreensão do feito prodigioso imaginado, não importa a mente que o conceba” (TOLKIEN, 2010, p. 20). Mesmo que se diga que fadas e fantasia são produto de ilusões, um engano, isso é um assunto diferente na visão do autor inglês. Nesse caso, isso seria problema delas, pois as tais “artimanhas” acontecem na narrativa, nos lugares nos quais elas são reais. “Por trás da fantasia existem vontades e poderes reais, independentes da mente e propósito dos homens” (TOLKIEN, 2010, p. 20). Ou seja, para Tolkien, realmente não existem intenções ou modelos pré-estabelecidos quando se “subcria” uma narrativa de fantasia. E isso, remete-nos a Kant novamente, uma vez que apontamos a sua proposição de que o juízo sobre uma obra não recai sobre a relação com o entendimento dela enquanto faculdade de conceitos, ou seja, um guia prévio de conhecimento, para compreender uma obra de arte.

Assim, quando Tolkien diz que é importante para que a história de fadas funcione que ela seja apresentada como *verdadeira*. Mais ainda, perguntar a origem destas histórias deve significar a origem dos elementos fantásticos, uma questão que lhe parece ser impossível de se obter uma resposta exata e fechada para outras possibilidades interpretativas. Neste ponto, que Tolkien reflete que os estudos científicos, pelo menos na intenção, são ocupação de pessoas que usam tais histórias como fontes para extrair evidências de informações que lhes interessam. (TOLKIEN, 2010, p. 24) E para isto ele revela com firmeza que essas afirmações podem até expressar alguma verdade, mas não são verdadeiras no sentido próprio das histórias de fadas, ou seja, não são veracidades em termos de arte ou literatura.

É claro que não nego, porque o sinto fortemente, o fascínio do desejo de elucidar a história intrincadamente emaranhada e ramificada dos galhos da Árvore dos Contos. Ela tem uma ligação muito próxima com o estudo filológico da confusa meada da Linguagem, da qual conheço alguns pedacinhos. Mas, mesmo no que diz respeito à linguagem, parece-me que a qualidade e as aptidões essenciais de certa língua enquanto ainda está viva são mais importantes de capturar e muito mais difíceis de explicar do que a sua história linear. Sendo assim, no que se refere às histórias de fadas, acho que é mais interessante, e também mais difícil a seu modo, considerar o que elas são, o que se tornaram para nós e quais os valores os longos processos alquímicos do tempo produziram nelas. (TOLKIEN, 2010, p. 25-26)

Em síntese, Tolkien aprecia mais a ideia da análise da história como é servida pelo autor ou narrador, bem como suas fontes e materiais – mesmo quando, em raros momentos, possam ser descobertas com certeza – do que uma análise minuciosa sobre sua função ou utilidade. No entanto, também não critica duramente a análise da história de fadas como história de fadas, significando exatamente o que dizem.

O pretexto usado para falar desses contos de fadas e a sua história, é algo que chega a ser mais complexo do que a história da raça humana e tanto quanto a da linguagem. Neste ponto, Tolkien define três coisas importantes para essas histórias: a invenção independente, a herança e a difusão – sendo a “invenção independente” como a mais importante e fundamental em sua visão de análise. A “difusão” é o espaço daquela narrativa produzida e a “herança” é o tempo em que foi produzida, tal como não nos parece muito longe do que já conhecemos, que nos é corriqueiro em nossas análises anteriores.

Ao refletir sobre mitologia, Tolkien remonta à linguagem – o que poderíamos aproximar novamente a partir da ideia de “ser da linguagem” esboçada por Michel Foucault. Tolkien entende que a linguagem não pode ser dissociada da mitologia, uma vez que mentes encarnadas, a língua e o conto são contemporâneos de nosso mundo.

A mente humana, dotada dos poderes de generalização e abstração, não vê apenas *grama verde*, discriminando-a de outras coisas (e contemplando-a como bela), mas vê que ela é *verde* além de ser *grama*. Mas quão poderosa, quão estimulante para a própria faculdade que a produziu, foi a invenção do adjetivo: nenhum feitiço ou mágica do Belo Reino é mais potente. (...) A mente que imaginou leve, pesado cinzento, amarelo, imóvel, veloz também concebeu a magia que tornaria as coisas pesadas leves e capazes de voar, transformaria o chumbo cinzento em ouro amarelo e a rocha imóvel em água veloz. Se era capaz de fazer uma coisa, podia fazer outra, e inevitavelmente fez ambas. (TOLKIEN, 2010, p. 28)

É nessa “fantasia” – tal como chamamos – que surge o conceito fundamental no pensamento de Tolkien, ou seja, a nova forma de conceber narrativas do Belo Reino vem à tona, em outras palavras, o Homem torna-se “subcriador”. Eis então que, ao falar dessa perspectiva, o autor inglês chega ao debate a respeito das relações entre conto popular e o mito.

Este aspecto da “mitologia” – a subcriação, não a representação ou interpretação simbólica das belezas e dos terrores do mundo – é muito pouco considerado, em minha opinião. Será porque é mais visto no Belo Reino do que no Olimpo? Por que se imagina que pertence à “mitologia inferior”, não à “superior”? (TOLKIEN, 2010, p. 29)

A subcriação – e não apenas a representação como interpretação do texto fantástico – é pouco considerada para a análise desse tipo de narrativa, e a nosso ver, exatamente por isso que é declarada como sendo uma literatura menor, relegada ao leitor infantil.

É imprescindível dizer que Tolkien não compactua com a ideia estabelecida de que mitologia estaria entrelaçada com significados religiosos de forma restrita. Pois assim, neste caso, haveria uma hierarquia entre os contos, já que a mitologia grega, por exemplo, estaria mais em alto nível que contos fantásticos, como os dos irmãos Grimm. Mas as duas de fato acabaram implicadas, admite.

Ocasionalmente vislumbra-se na mitologia algo realmente “mais elevado”: a Divindade, o direito de poder (diverso da sua posse), a devida adoração; na verdade, “religião”. Andrew Lang disse, (...) que mitologia e religião (no sentido estrito da palavra são duas coisas distintas que ficaram inextricavelmente enredadas, apesar de a mitologia em si ser quase isenta de significado religioso. (TOLKIEN, 2010, p. 32)

Nossa perspectiva é a de que a subcriação de Tolkien se configura mais a questões de juízo estético que a uma amostra de figuras, imagens, alegorias colocadas de formas intencionais em uma narrativa. Neste ponto, já pontuamos o pensamento kantiano no que concerne ao juízo sobre o belo. Mas, e a passagem do juízo do belo para o juízo do sublime? Há elementos de convergência e aproximação entre o conceito de subcriação em Tolkien e o de sublime em Kant? É o que iremos investigar a seguir.

2.4. Subcriação tolkieniana, sublime kantiano e catarse aristotélica: o papel da Eucatástrofe

Kant afirma, novamente em sua *Crítica da faculdade do juízo*, que o belo concorda com o sublime no que diz respeito ao fato de que ambos aprazem por si próprios, além do fato de que ambos não pressupõem nenhum juízo de sentidos, mas sim, um juízo de reflexão (KANT, 2008, p. 89). O belo é algo que agrada, e o sublime é algo grandioso, mas é, nas palavras do autor, um “prazer negativo”:

(...) enquanto o belo comporta diretamente um sentimento de promoção da vida, e por isso é vinculável a atrativos e a uma faculdade de imaginação lúdica, o sentimento do sublime é um prazer que surge só indiretamente, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição de forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas, por conseguinte enquanto comoção não parece ser nenhum jogo, mas seriedade na ocupação da faculdade da imaginação. (...) a complacência no sublime contém não tanto prazer positivo, quanto muito mais admiração ou respeito, isto é, merece ser chamada de prazer negativo (KANT, 2008, p. 90).

Na “Crítica da faculdade do juízo”, na parte “Analítica do sublime”, Kant, refere-se ao sublime como um objeto da natureza “cuja representação determina o ânimo a imaginar a inacessibilidade da natureza como apresentação de ideias” (Kant, 2008, p. 114). Existem muitas coisas, então, que são possíveis de ser pensadas, mas não necessariamente possíveis de ser traduzidas por imagens.

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 – embora nem sempre coincida com algo que possa ser apresentado por meio de imagens sensíveis.

Quando se pauta a colocação do sublime como um ajuizamento de um objeto como algo grandioso e que gera um sentimento de admiração, arrebatamento dada a sua referência grandiosa – sem que se coloque no ambiente do conhecimento e sim do estético – é importante, em primeiro lugar, distinguir os três conceitos da teoria: o sublime kantiano, a subcriação tolkieniana e a catarse aristotélica.

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. A análise aristotélica na *Poética*, especialmente na parte sobre a tragédia, interessa-se 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 sua análise 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, novamente, 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 que 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 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*”, transcrita 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). Neste ponto, o filósofo romano, Horácio – escritor de um dos livros mais importantes para o trato de obras literárias “*Arte Poética*” – assemelha-se a Aristóteles, pois, afirma 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.

Mas 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, por outro lado, do que Tolkien pensa sobre a catarse de uma narrativa para 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, 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, no qual o remate dá-se 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:

Se a história de fadas é digna de ser lida, então é digna de ser escrita e lida por adultos. É claro que elas acrescentarão mais e extrairão mais do que as crianças são capazes de lidar. Então, como um ramo de arte genuína, as crianças poderão desejar ler histórias de fadas adequadas para elas e que estejam ao seu alcance, bem como poderão desejar receber introduções apropriadas à poesia, à história e às ciências. **Contudo, pode ser melhor que elas leiam algumas coisas, em especial histórias de fadas, que estão além do seu alcance e não aquém. Seus livros, como suas roupas, devem dar espaço para crescer e no mínimo, devem estimular o crescimento.** (TOLKIEN, 2010, p. 52-53, 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 – em oposto a 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’ especial. Eu queria saber” (TOLKIEN, 2010, p. 47). Novamente, a questão acerca da “suspensão da credulidade”, toma melhor forma quando diz que:

A crença dependia do modo como as narrativas me eram apresentadas pelos mais velhos, ou pelos autores, ou do tom e da qualidade inerentes ao conto. Mas em nenhum momento me lembro a apreciação da história foi dependente da crença de que tais coisas poderiam acontecer ou tinham acontecido, na “vida real”. Claramente as histórias de fadas não se ocupavam em primeiro plano da possibilidade, mas sim da desejabilidade. Se despertavam *desejo*, satisfazendo-o enquanto muitas vezes o ataçavam insuportavelmente, tinham sucesso. (TOLKIEN, 2010, p. 47)

Assim não podemos negar que parece mais implícito que os contos fantásticos e maravilhosos devam suscitar desejo de saber mais sobre o que se conta, 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, as de provocar sentimentos de compaixão ou temor nos espectadores, sejam também preponderantes pelo menos na maioria dos contos fantasiosos.

Alguns pontos importantes do Roberto Machado são destacados a respeito das cartas entre dois autores: Johann Wolfgang von Goethe e Friedrich Schiller – ao “debate” sobre a Poética. Ele apresenta três ideias: 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 tragédias que ele tinha acesso (que nós não temos, por grande parte, por terem se perdido). A outra é uma explicação do porquê Aristóteles prefere a tragédia a 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:

(...) é 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).

Em Aristóteles, o historiador diz o que aconteceu e cabe ao poeta dizer o que poderia ter acontecido. Schiller, de certa forma, caminha no mesmo. Embora nas cartas entre Schiller e Goethe não haja vestígios de uma filosofia do trágico, (e ele não mostrou interesse na reflexão filosófica sobre tragédia), mas disse – em uma das cartas a 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 – que é quando ele descobre Kant – usando os conceitos que possibilitam pensar, de forma filosófica, a arte. Seu pensamento sobre o trágico está na ideia de que é a apresentação sensível do suprassensível, cujo conceito está numa perspectiva mais moral que metafísica. Seguindo uma concepção kantiana da lei moral, cuja lei fundamental de uma natureza suprassensível caminha no sentido da causalidade por liberdade – o que Schiller chama de “grandioso absoluto” – e está dentro de homem, como algo transcendental “que 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). A experiência do sublime indica que seria um espelho no qual o espectador o percebe em si próprio e ressalta 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 o suprassensível. A tragédia tem como modo sensível o sofrimento das personagens; onde, 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 supracensível. E é aí onde a liberdade do homem, o poder moral se manifesta: com o sofrimento sentido plenamente pelo espectador, para se alcançar a razão. Neste ponto, sobre Schiller:

(...) ao afirmar 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. Todavia, em Schiller a tragédia não aparece como uma imitação da obra do próprio ser, ou seja, como *mimesis*. Na tragédia, sob a concepção de sublime de Schiller, 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 e Schiller usa o sublime kantiano para pensar a arte.

Para Kant, há diferença entre o juízo de sublime e o de beleza – do ponto de vista do conhecimento (representação); sendo juízo a faculdade de conceber o particular do geral. Juízos determinantes consistem em provenientes do entendimento (juízo do conhecimento), da razão (juízo moral) ou juízos reflexivos, partindo do particular para o geral – que são os estéticos, juízos de sublime e de beleza. No juízo de beleza existe o jogo de duas faculdades, o do entendimento (não-conceitual) e o da imaginação (representação). Já no juízo do conhecimento (que parte do geral para o particular) consiste na relação entre imaginação – que compõe o diverso da sensibilidade – e o entendimento – que une as representações com seus conceitos. O juízo de gosto é um livre jogo de entendimento e imaginação, ambos não-conceituais; e o de beleza propõe acordo do aspecto sensível com o inteligível do homem.

Já no juízo do sublime, que diz respeito a um objeto sem forma, sem limite, a relação entre as faculdades se dá diretamente entre a imaginação, a mesma faculdade de apresentação sensível que intervém no caso do belo, e a razão,

faculdade de conceber idéias, das quais não há representação possível na experiência (MACHADO, 2006, p. 60).

Sublime é um jogo entre a imaginação e a razão (há um abismo entre ambos, uma sensível e outra suprassensível; provendo assim uma desarmonia). O sublime é subjetivo e o sentimento sublime se encontra no espírito; ou seja; nas ideias, da razão e não na imaginação – uma imaginação limitada não é capaz de apresentar um objeto que corresponda à grandeza que a razão concebe; uma ideia. A inadequação da imaginação à razão desperta o sentimento de uma faculdade do suprassensível em nós. Assim, o fracasso da imaginação faz com que o sujeito tome consciência do poder ilimitado da razão, atestando o suprassensível. A razão força o máximo da imaginação, mas esta não apresenta a imagem do todo. O sublime então faz sentir a impossibilidade de uma apresentação inadequada, e é marcado também pelo desprazer em virtude do desacordo entre a razão e a imaginação: “sendo, portanto, o sujeito repelido e atraído pelo objeto, a complacência no sublime contém não um prazer positivo, mas o que Kant chama de prazer negativo e explicita como sendo admiração ou respeito” (MACHADO, 2006, p. 63-64). A satisfação sentida é sempre negativa; o fracasso da imaginação produz dor e isso revela o seu fim: um acordo entre imaginação e ideia para alcançar o suprassensível. Desta forma, a dor se transforma em prazer; o que triunfa no fracasso de uma em relação à outra é a parte mais essencial do homem: a de ser livre.

A respeito do sublime dinâmico, Kant pondera uma ideia de poder; libertação do medo que o homem poderia sentir em relação à natureza pela soberania de sua razão, ou seja, uma segurança. Os espetáculos terríveis da natureza atraem pelo imenso poder, mas também desperta um sentimento de vontade em enfrentar, como se revelasse uma potência física frente a ela, e ao mesmo tempo, um sentimento de independência dela. “O sublime dinâmico nos torna conscientes de nossa superioridade, enquanto seres suprassensíveis, em relação à natureza sensível em nós e fora de nós” (MACHADO, 2006, p. 66). A razão leva à presença do suprassensível no homem, que nada mais é a sua essência, a sua humanidade.

Mais sobre a teoria do sublime de Schiller são os conceitos de belo e o sublime como expressões de liberdade; sendo o belo, o sentimento de liberdade que provém da harmonia e o sublime, da adversidade – desvalorizando o físico sensível, para seu aspecto suprassensível, racional e moral. Schiller ainda parte para dois tipos de sublime (kantianos), interessando-se pelo sublime de potência, (chamado de prático ou patético)

para pensar tragédia: textos sobre o trágico e o patético, o sublime provoca um temor cuja representação leva nossa natureza sensível sentir os limites quando está a colocar perigo a nossa conservação. É necessário que o objeto que se teme, leve nossa natureza racional a sentir sua superioridade; perder-se fisicamente e se elevar moralmente sobre ele. Se o espírito permanecer livre enquanto a sensibilidade do medo ou dor domina, há a certeza da segurança. Para o sublime deve haver primeiro o sofrimento físico e segundo, a resistência moral ao sofrimento, destruindo o físico, mas não a dignidade. Por exemplo, a citação de Prometeu como um herói sublime por sua força moral; diferente de Hércules com sua força física. Para Schiller, o grande vence o pavor; mas sublime é vencido, mas não teme.

Schiller retoma Laocoonte, mas não para esclarecer fronteiras entre poesia e pintura, mas pela luta da natureza suprassensível do homem com a natureza sensível, liberdade racional com a coação natural de alma com o corpo, com a morte de Laocoonte, um ato de vontade ou de livre escolha. Não há sublime se o homem obriga a natureza a lhe obedecer e servir a seus fins: “o sublime é a expressão de uma perda sofrida no nível do sensível e ultrapassada, superada, no nível da moral” (MACHADO, 2006, p. 70). Para haver sublime é preciso contradizer os impulsos por meios da vontade moral; da liberdade. A apresentação do sublime tem uma função educativa, educa para a liberdade. Para Machado, no pensamento de Schiller, o teatro – espaço da imaginação – é um porto seguro que permite formular o juízo estético sobre o sublime. Para nós, nesse presente projeto, pensamos que também pode ser o espaço da literatura fantástica como algo que permite um juízo estético sobre o sublime.

Mas a tragédia como gênero literário é o ponto com o qual Schiller procurava esclarecer; e para isso é essencial o conflito moral entre inclinação e dever em sua reflexão. A definição de tragédia como gênero literário está inspirada de forma indireta na “Poética” de Aristóteles: “(...) uma imitação poética de uma sequência concatenada de acontecimentos (de uma ação completa), mostrando-nos seres humanos em estado de sofrimento e tendo em mira suscitar nossa compaixão” (MACHADO, 2006, p. 75). A imitação de uma ação que causa sofrimento e a imitação de uma ação que suscita no espectador o prazer da compaixão. Retomada por Schiller, a concepção de sublime de Kant traz que a impotência física diante de um objeto desperta o desprazer, faz sofrer, mas também desperta prazer, pois promove a liberdade:

Se na base da concepção schilleriana da tragédia está a idéia de que a representação de um sentimento de dor pode deleitar, o motivo é que a

superioridade da vontade em relação aos impulsos possibilita ao homem manter completa liberdade frente ao impulso sensível, superando a dor (MACHADO, 2006, p. 76).

O sublime vivido e contemplado dá-se com prazer de quem sofre e de quem assiste à dor alheia – fraco é a vítima da dor e forte o que é capaz de comover-se. “Assim como o prazer é o fim supremo da arte, a tragédia proporciona o prazer moral mais elevado, deleitando através da dor. (...) A tragédia é a representação da liberdade. E por isso dá prazer, um prazer superior, o prazer da moral da compaixão” (MACHADO, 2006, p. 77). Essa ideia está evidente na concepção aristotélica de catarse – apesar de que Schiller ainda não havia lido a “Poética” até a época dos ensaios sobre sublime, o patético e o trágico. Em Schiller a compaixão suscita dor pela personagem, sem causar temor.

Apesar de esses pensadores proporem reflexões sobre a tragédia grega, podemos fazer uso dos conceitos discutidos por estes para pensar a concepção da literatura fantástica. A passagem da literatura fantástica no século XVIII – XIX não é uma questão estética de classe (crianças ou populares), mas sim um regime artístico que caminha a outro modo: se a poética (literatura fantástica) era uma forma de separar o “bem” do “mal” e exercer apenas uma função moral, ela passa a ser algo que vai além dessa dicotomia, do entendimento e sensibilidade (a imaginação) e passe a ocupar um lugar importante na produção literária conforme podemos buscar entender melhor através destas análises de Schiller à luz do pensamento de Kant.

Sendo o sublime algo que lida ao mesmo tempo com prazer e o desprazer num movimento que o liga à uma oscilação entre os dois extremos, a catarse trágica – apesar de suscitar sensações ou de compaixão, ou temor – promulga como finalidade o prazer. Por essa razão, a catarse não coincide com o sublime no pensamento de Kant, na medida em que a primeira se torna um mote de purificação das emoções provocadas com uma história, gerando prazer no espectador – algo que se poderia aproximar, quando muito, ao que aponta ser a definição de belo em Kant. Dado que belo é diferente do sublime, este último gera arrebatamento pela sua grandiosidade, mas se coloca como um algo excitante, porém desagradável, temeroso, já que “é o que apraz imediatamente por sua resistência contra o interesse dos sentidos” (KANT, 2008, p. 114).

A complacência no sublime da natureza é por isso também somente negativa (ao invés disso, a no belo é positiva), ou seja, um sentimento da faculdade da imaginação de privar-se por si própria da liberdade, na medida em que ela é

determinada conformemente a fins segundo uma lei diversa da do uso empírico. Desse modo, a faculdade da imaginação obtém uma ampliação e um poder maior do que aquele que ela sacrifica e cujo fundamento, porém, está oculto a ela própria; ao invés disso, ela sente o sacrifício ou a privação e ao mesmo tempo a causa à qual ela é submetida. A estupefação – que confina com o pavor, o horror e o estremecimento sagrado que apanha o observador à vista de cordilheiras que se elevam aos céus, de gargantas profundas e águas que irrompem nelas, de solidões cobertas por sombras profundas que convidam à meditação melancólica etc. – não é, na segurança em que o observador sente, um medo efetivo, mas somente uma tentativa de abandonar-nos a ela com a imaginação, para sentir o poder da mesma faculdade, ligar o assim suscitado movimento do ânimo com o seu estado de repouso e deste modo ser superior à natureza em nós próprios, por conseguinte também à natureza fora de nós, na medida em que ela pode ter influência sobre o sentimento de nosso bem estar. (KANT, 2008, p. 112)

Ou seja, a catarse é algo da nossa constituição de pensamento. Se colocado aos espectadores, reagem com as situações e revela uma sensação de bem-estar, enquanto o sublime é algo que somente quando abandonamos à imaginação aí sim nos coloca em estado de bem-estar, caso contrário pode ser temeroso por assim dizer.

Tolkien não remete à catástrofe ou necessariamente ao sublime, mas pontua sobre os sentimentos que resvalam pela noção de escapismo. Partimos então, considerando o “Escape” em *Sobre Histórias de Fadas*, que Tolkien atribui ao “escape” uma das principais funções destas histórias de fadas. Reprova o tom de desdém ou sentimento de pena (nada justificado) do termo, quando se trata das colocações da crítica literária (e também, a nosso ver, das colocações das ciências humanas). Aqueles que fazem uso do termo chamam, ao contrário dele, de “vida real”, mas a esse respeito, Tolkien assevera que o Escape é mais prático e também mais heroico. Na crítica, o tom aparece sempre de forma depreciativa – inclusive quanto mais sucesso a obra obtém. A evidência na confusão de pensamento é discutida através de um exemplo quase trivial – porque um homem preso, não pode pensar ou falar sobre assuntos que não sejam carcereiros ou dos muros da prisão? “O mundo exterior não se tornou menos real porque o prisioneiro não consegue vê-lo” (TOLKIEN, 2010, p. 68).

Importante ressaltar que Tolkien não considera os “escapistas” servis à moda evanescente como são os “não escapistas” – por assim dizer. Os “escapistas” de verdade, não fazem dos objetos, seus mestres ou deuses, achando-os verdadeiros artefatos inevitáveis, que “vieram para ficar” e que são também, inesgotáveis. Ao falar de um erudito de Oxford que saudava a proximidade das fábricas e do tráfego à universidade, colocando-a em contato com a “vida real”, Tolkien acaba condenando a

ideia e achando curioso que ele considerasse mais “vivo” automóveis do que dragões, além de considerar patético, aclarando que automóveis são mais “reais” que cavalos:

Muito daquilo que ele (suponho) e outros (certamente) chamariam de literatura “séria” nada mais é do que brincar sob um telhado de vidro do lado de uma piscina municipal. As histórias de fadas podem inventar monstros que voam pelo ar ou habitam as profundezas, mas ao menos não tentam escapar do céu ou do mar. (TOLKIEN, 2010, p. 71)

Mais adiante, um ponto mais interessante:

(...) o aspecto “escapista” moderno e especial (ou accidental) das histórias de fadas, que elas partilham com os romances e outras narrativas do passado ou a respeito dele. Muitas histórias do passado só se tornam “escapistas” em seu apelo porque sobreviveram desde uma época em que os homens em regra se deleitavam com o trabalho por suas próprias mãos até o nosso tempo, quando muitos sentem aversão às coisas feitas pelo próprio homem. (TOLKIEN, 2010, p. 73-74)

Existem ainda outros “escapismos”, como fome, pobreza, dor, injustiça, morte; situações desagradáveis em que as histórias de fadas oferecem escape com velhas ambições e desejos – aproximando das raízes da fantasia que ele mesmo já falou anteriormente – e que traz uma sensação de satisfação e consolo, em outras palavras, o consolo do final feliz.

Certo tipo de sensação de consolo remete-nos novamente às teorias acerca da tragédia grega, que deve desencadear compaixão (e temor, todavia Tolkien não chega a citar sendo que provavelmente esse ponto não era preponderante no estudo de contos de fadas). Ele menciona que algumas obras poderiam não ser dadas como ideais para as crianças, mas aponta que era muita presunção achar que certos adultos poderiam entender melhor os contos que qualquer outra pessoa ou criança). O escape, com velhas ambições e desejos que o autor coloca como ponto de discussão, perpassa por diversos sentimentos suscitados no leitor, até por fim ele apontar o mais profundo deles – o Escape da Morte. As histórias de fadas oferecem exemplos do que ele chama de verdadeiro espírito *escapista* ou *fugitivo*:

As histórias de fadas são feitas por homens, não por fadas. As histórias humanas de elfos sem dúvida estão repletas do Escape da Imortalidade. Mas não se pode esperar que nossas narrativas sempre se ergam acima do nosso nível comum. Frequentemente se erguem. Nelas, poucas noções são ensinadas mais claramente do que o fardo do tipo de imortalidade – ou melhor, vida serial infinda – para a qual o “fugitivo” gostaria de fugir. As histórias de fadas é especialmente competente para ensinar tais coisas, antigamente e ainda hoje. (TOLKIEN, 2010, p. 76)

O mais importante é o Consolo do Final Feliz, arrisca-se a dizer que todas as histórias de fadas precisam ter e que a Tragédia é a forma verdadeira do Drama, sua função mais elevada, sendo o seu contrário válido também para os contos de fadas. A palavra que expressa esse contrário é “Eucatástrofe”.

O Eucatástrofe⁸ é um termo criado pelo próprio Tolkien e que se refere à uma súbita mudança de eventos no final da história – não tão próximo à catarse, da tragédia e contrário ao que é colocado por Kant como sublime. É a concretização de um final, que garante ao protagonista que não seja vítima iminente de algo bem ruim como provável destino.

É exatamente essa a ideia por detrás do final de *O Senhor dos Anéis*, por exemplo. Muito mais próximo de um final trágico, a vitória de Sauron parece segura quando Frodo se rende – já na Montanha da Perdição – ao desejo do *Um Anel*, reivindicando-o para si. O Anel acaba sendo destruído pelo descuido de Gollum em sua disputa com Frodo, pelo objeto mágico. Gollum cai nas lavas da Montanha da Perdição e o Anel é destruído ali onde ele foi forjado – com esse momento, esvai-se também Barad-dûr e o Lorde das Trevas, Sauron. Aparece como se, na cena em que Frodo fraqueja e titubeia querendo ficar com o Anel para si, que o desfecho seria obscuro, mas logo ele é “salvo” por intervenções inesperadas, porém eficientes.

Por isso, o termo da “boa catástrofe” oscila entre o que é a catarse trágica e o sublime, trata-se de uma purificação das almas por meio de uma reação emocional causada por um trauma, como na catarse, mas é preciso que o herói da história trágica passe da “felicidade” para “infelicidade”. O que ocorre na história de Frodo é uma inversão de situações desse pensamento em *O Senhor dos Anéis*, Frodo sacrifica-se em nome dos povos da Terra-Média. Ele parte em jornada para destruir o *Um Anel* e várias atribulações contribuem para que o destino dele seja cada vez mais fatal. A todo o momento, a sensação dos leitores é de que a falha será iminente. Mas no fim, o alívio aparece assim que, por circunstâncias inesperadas, Frodo livra-se do peso do Anel enquanto Sauron e aliados provam a derrota. O que acontece a partir da destruição do Anel é sublime, pois grandiosamente, todo mal é sobrepujado, entretanto Frodo carregaria ainda a marca de seu sacrifício de salvação.

⁸ Tolkien uniu o prefixo grego “eu”, que significa “bom”, com a palavra “catástrofe”.

A boa catástrofe, a virada de júbilo, não é essencialmente “escapista” nem “fugitiva”. Nos contos de fadas ou em outros mundos, ela se dá como um “acaso milagroso”, sendo que não é em nada seguro que aconteça novamente. Tolkien não nega o oposto dela, a “discatástrofe”, que nada mais é que o pesar pelo fracasso do protagonista: “(...) a possibilidade destes é necessária à alegria da libertação” (TOLKIEN, 2010, p. 77). Para tal, a “libertação” e a “purgação” assemelham-se na discussão em termos de conceito, sendo ambas, reações emocionais causadas por um trauma. E a noção de sentido moral de aperfeiçoamento dos homens, também reaparece.

Com relação à “alegria repentina”, Tolkien escolhe para ser o sinal da verdadeira história de fadas. Todo escritor de fantasia, um “subcriador”, deseja de certa forma, ser um criador da verdade. A qualidade dessa “alegria” na fantasia bem sucedida pode ser explicada com um vislumbre da realidade ou verdade subjacente, não apenas um “consolo” sob o pesar do mundo, mas uma satisfação com a resposta para a questão “é verdade?” – “Se você construiu bem seu pequeno mundo, sim é verdade nesse mundo” (TOLKIEN, 2010, p. 71). Isso basta ao artista e é uma faceta incalculavelmente rica.

O sinal de uma boa história de fadas, do tipo mais elevado ou mais completo é que, não importa quão desvairados sejam seus eventos, quão fantásticas ou terríveis as aventuras são; ela pode proporcionar à criança ou ao adulto que a escuta, quando chega a “virada”, uma suspensão de fôlego, um batimento e ânimo no coração, próximos às lágrimas (ou de fato acompanhados por elas), tão penetrantes como aqueles dados por qualquer forma de arte literária, e com uma qualidade peculiar (TOLKIEN, 2010, p. 77).

Capítulo 3: Literatura, Fantasia e Representação

Neste capítulo, propomos adequar algumas passagens a respeito do ensaio de Tolkien e fechar alguns argumentos. Finalizamos o capítulo anterior revelando um assunto referente à criação de uma obra literária bem-sucedida que atinge o leitor num estado de satisfação, tornando a obra tocante.

Dentro deste tema de criar narrativas que trazem prazer ao leitor, Tolkien reflete sobre assuntos inerentes à recepção de algo escrito; um deles, a “suspensão da incredulidade” – primeiro ponto que tocaremos para entendermos a relação de aceitação de uma obra literária enquanto leitor.

Por fim, fecharemos com dois autores, Michel Foucault e Jacques Rancière para delimitarmos as relações da literatura, além do crivo da crítica e da análise de gêneros e subgêneros. Foucault será abordado, com sua proposta acerca da noção de representação e seu ultrapassar na episteme moderna por meio da literatura e das ciências humanas. Para reforçar (e dialogar com Kant) apresentaremos também, de forma um pouco específica, as ideias pontuais de Jacques Rancière e sua abordagem sobre a literatura.

3.1. “Suspensão da incredulidade”: um problema da literatura moderna?

Em se tratando de *literatura*, é possível que os leitores tenham sentimentos que vão ao encontro a muitas sensações, uma delas é o sentimento de crença literária. Esse termo aparece em Tolkien quando ele a discute nas crianças. Esse termo foi cunhado por Samuel L. Coleridge: “suspention of disbilief” – “suspensão da incredulidade”. Juntamente com William Wordsworth, ele foi um dos pioneiros do romantismo inglês.

“Suspensão da incredulidade” é discutido por Coleridge em seu trabalho sobre poesia, chamado *Biographia Literaria*, publicado em 1817, que como o nome diz, é uma biografia, mais reflexiva que narrativa, onde o autor coloca-se e se justifica, expondo visões filosóficas e estéticas sobre a poesia e o poético (muito semelhante ao ensaio de Tolkien, embora, em nenhum momento, Tolkien usa a si próprio, isto é, as suas próprias obras, como exemplos argumentativos no enredo do ensaio). No capítulo XIV, Coleridge apresenta a poesia sob dois pontos – o poder em excitar a simpatia do

leitor por uma adesão fiel à verdade da natureza; o poder de dar interesse a novidade das coisas modificadas pela imaginação.

Surge então o parâmetro de que uma série de poemas pode ser composta por dois vieses. O primeiro, em que os incidentes e os agentes deveriam ser – pelo menos em partes – sobrenaturais. Assim, consistiria no interesse das afeições da verdade dramática, as emoções provocadas enquanto se acompanha os eventos da narrativa, supondo serem reais. E o sentido do real, por sua vez, seria o ser humano - e a cada fonte de ilusão, ele passa a acreditar ser algo de trato do sobrenatural. O segundo, por sua vez, tratar-se-ia de que os sujeitos escolhidos vivem uma vida comum, conforme qualquer sociedade e arredores, onde exista uma mente meditativa, uma sensação de busca por estes sujeitos, ou para observá-los, ou para “verem” como se apresentam (COLERIDGE, 2002, p. 74).

Esta ideia originou o plano das “baladas líricas”, em que foi concordado que os esforços devem ser direcionados para pessoas e personagens de essência sobrenaturais, ou pelo menos de essência romântica, ainda que esses esforços se deem de modo a transferir de nossa natureza para dentro de um interesse humano e uma aparência de verdade suficiente para obter – conforme Coleridge, as “sombras da imaginação” – a suspensão voluntária da descrença, que constitui a fé poética:

O Sr. Wordsworth, por outro lado, proporia ser ele mesmo o seu objeto, de modo a conceder o encanto da novidade a coisas do cotidiano e excitar um sentimento análogo ao sobrenatural; despertaria, a partir da letargia do costume, a atenção da mente e a direcionaria para a amabilidade e as maravilhas do mundo diante de nós; um tesouro inexaurível, mas para o qual, em consequência do véu da familiaridade e solicitude egoísta, temos olhos e, no entanto não vemos, ouvidos que não escutam e corações que não sentem, nem compreendem. (COLERIDGE, 2002, p. 74, tradução nossa)

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 (e que tenha algum grau de fantástico). O termo aparece em Coleridge com o intuito de defender o seu poema “Balada do Velho Marinheiro”, publicado em *Baladas Líricas* (e que divide autoria com Wordsworth). Esse é o livro do qual deu início ao romantismo inglês, e que pontuamos que ambos foram os pioneiros.

Nesse formato as “Baladas Líricas” foram publicadas; (...), como um experimento sobre se as temáticas, que, de sua natureza, rejeitando os ornamentos costumeiros e o estilo extra coloquial da poesia em geral, poderiam ou não ser tratados na linguagem da vida ordinária, de modo a despertar um interesse aprazível, que é a questão peculiar da poesia causar. Para a segunda edição, acrescentou um prefácio de comprimento considerável; em que, fora algumas passagens de teor aparentemente contrário, compreendia-se debater a favor da extensão desse estilo de poesia para todos os tipos e rejeitar como viciosas e indefensáveis todas as expressões e formas de discurso que não estariam inclusas naquilo que ele (infelizmente, na minha opinião, adotando uma expressão equivocada) chamava de linguagem da vida real. A partir desse prefácio, prefixado aos poemas em que seria impossível negar a presença do gênio original, por mais errônea que essa direção poderia ser considerada, surgiu essa polêmica há muito continuada. Pois, partindo da combinação entre o que foi visto como poder e uma suposta heresia, hei de explicar a inveteração e, em alguns casos, dói-me dizer, as paixões acrimoniosas, com as quais a polêmica vem sido conduzida pelos detratores. (COLERIDGE, 2002, 74-75, tradução nossa)

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

É claro que as crianças são capazes de ter *crença literária* quando a arte do criador de histórias é boa a ponto de produzi-la. Esse estado mental tem sido chamado de “suspensão voluntária da incredulidade”. Mas isso não me parece ser uma boa descrição do que acontece. O que acontece de fato é que o criador da narrativa demonstra ser um “subcriador” bem-sucedido. Ele concebe um Mundo Secundário na qual nossa mente pode entrar. Dentro dele, o que relata é “verdade”: está de acordo com as leis daquele mundo. (TOLKIEN, 2010, p. 43-44)

Para Tolkien quando a obra é boa, ela pode atribuir crença e este é o ponto chave para o sucesso do autor, afinal ele conseguiu produzir uma narrativa – que se passa no que ele chama de Mundo Secundário –, em que nossa mente é capaz de adentrar. Se chegarmos ao ponto de continuarmos uma leitura, por exemplo, por circunstância, desse modo é que a incredulidade deve ser suspensão, ou seja, se não admitir, enquanto lê, que a “verdade” relatada naquele mundo concorda com as leis dele, a suspensão ocorre, para não chegar ao ponto do intolerável, do absurdo, do descabido.

No momento em que surge a incredulidade, 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. Se formos obrigados a ficar, por benevolência ou circunstância, então a incredulidade precisa ser suspensa (ou abafada); do contrário, será intolerável ouvir e olhar esse mundo novo. Mas 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 acabou fracassando para nós, enquanto leitores. (TOLKIEN, 2010, p. 44)

Mais adiante, Tolkien atribui essa “suspensão” à uma escapada do “faz de conta”, que pode passar a um estado de espírito meio cansado – ou como ele mesmo chama – um sentimento de “tendendo ao ‘adulto’” dos leitores. Ele diz isso, pois entende que este seja o estado dos adultos frente aos contos de fadas, associando a uma ideia de que estes são mantidos ali, na leitura, pelo sentimento de lembranças dos tempos da infância, achando que assim gostam do conto (ou dos contos). Mas, se gostassem mesmo, não “suspenderiam a credulidade”, acreditariam, simplesmente. Este nos parece ser um ponto muito interessante para ser explorado, sob o viés do gênero Fantástico, e sobre o parâmetro do leitor acreditar ou não enquanto ficção literária.

Quando pensamos nos escritos de fantasia de Tolkien temos a impressão de que nas obras do inglês não há a hesitação. Não é comum as sensações dos quais se desconfia de que os acontecimentos são irreais ou são situações tão improváveis que possam ser ilusão. Suponhamos que o leitor, ao ler uma obra que se passa na Terra-Média, ele duvide e escolha ter uma fé absoluta no que lê – ou seja, admite que é algo fruto da imaginação do autor e no qual algo é criado com as leis mantidas tais quais as que conhecemos, do “nosso mundo”. Esse elemento é o “maravilhoso” e não seria difícil pensar dessa forma, uma vez que a Terra-Média segue as leis naturais que conhecemos, e por isso, é possível acreditar na “verdade” do seu mundo e reconhecer a “eficácia” enquanto obra, conforme Tolkien destaca quando fala em “suspensão da credulidade”. Ao supor que o leitor leia *O Hobbit* e duvide todo o tempo das aventuras de Bilbo e os Anões, que o estranhamento se instaure a ponto de surgir a incredulidade total e apenas por circunstância, o leitor terminasse de ler o livro. Em Tolkien, este é o sinal da falha da narrativa, no momento em que surge a incredulidade, levando o leitor ao sentimento do “faz de conta” que para ele, não é o melhor sentimento quando se trata de contos de fadas.

Tolkien também tem uma contribuição para a discussão sobre rompantes de loucura, remetendo à Fantasia uma vantagem, sendo ela considerada como uma

estranheza cativante. Essa vantagem é fortemente usada contra a fantasia e ajuda muito no seu descrédito, pois 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 Sonho não existe a arte e “(...) com distúrbios mentais, existe controle, como ilusão e alucinação” (TOLKIEN, 2010, p. 55).

Para tal, apesar de algumas “improbabilidades” nas narrativas tolkienianas, como um anel mágico, seres imortais, seres diminutos, animais que falam e animais “mitológicos” como dragões e etc., essa “sobrenaturalidade” presente nas obras é um detalhe, um artefato belo, que além de obedecer às leis do mundo de Arda, não é considerado nem sobrenatural nem sonho enquanto as histórias se desenvolvem por si. Novamente, não há hesitação das personagens da narrativa, pois elas não duvidam do que ocorre com e à volta delas. O leitor implícito também não é fomentado pelo narrador a questionar a veracidade dos eventos da história, 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 personagens. Por mais que estes eventos sejam considerados “sobrenaturais” no nosso mundo, o Mundo Primário (para usar um termo do próprio Tolkien) eles 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”.**

Todavia, Tolkien chama atenção para um ponto importante – as histórias de fadas teriam três faces, a Mística, voltada ao Sobrenatural; a Mágica, voltada à Natureza; e o Espelho de desdém e compaixão voltado ao Homem. A face fundamental para o Belo Reino é a Mágica, e o grau em que as outras aparecem (se é que aparecem, não sendo uma regra) no Belo Reino é definido por quem conta as histórias. Assim sendo, o sobrenatural é ressaltado neste momento.

Em *Sobre Histórias de Fadas*, Tolkien toca em alguns contos, que se faz importante mencioná-los. Num primeiro momento, ele alude a contos de fadas a partir do verbete do “Oxford English Dictionary” (1750); os sentidos apontados são um conto sobre fadas ou lenda de fadas, ou uma história irreal ou incrível, e por fim, uma falsidade (TOLKIEN, 2010, p. 10). Selecionando uma definição de fadas – “fairy” – no mesmo dicionário temos que fadas são “seres sobrenaturais de tamanho diminuto, que a crença popular supõe possuírem poderes mágicos e terem grande influência sobre os afazeres dos homens, para o bem ou para o mal” (TOLKIEN, 2010, p. 11).

Sobrenatural é um termo, para Tolkien, muito perigoso além de complexo, uma vez que dificilmente pode ser atribuído a fadas, a não ser que o prefixo “sobre” designe um superlativo, pois, o homem é que é o sobrenatural, ao passo que elas, as fadas, são naturais, muito mais que ele. Dentro das narrativas que se passam na Terra-Média, os homens são as personagens menos naturais, pois são figuras de personalidade mais fraca e um pouco irresolutos.

Desta forma, pode ser que, em se tratando das obras de Tolkien, nem tudo pode ser lido sem uma ponta de estranheza. Mas é uma estranheza cativante, conforme ele mesmo assinalou quando abordou a Fantasia como tópico. Por ora, seres de formas humanas, mas que não são humanos (como os elfos) são realmente mais complicado de naturalizar. Fora da teoria, pode ser um tanto incomum que algum leitor rejeite a obra simplesmente por contar histórias de seres que não existem e que gere essa expressão de estranheza, podendo acontecer, já que não há uma forma de contestar isso. Seria algo do juízo de gosto, que segue uma universalidade não baseada em um consenso. Mas, no mundo de Arda, estes seres são naturais, são “verdade” dentro dele.

O mesmo aplica-se à sensação medo ou terror. Existem personagens vis que provocam certa expressão adversa ao que se entende pelo bem, como é o caso de Sauron – criador do *Um Anel* que com ele, acaba subjugando todos os povos a seu benefício. Há os *orcs*, que são elfos que foram torturados no começo dos tempos, e que se tornaram sempre seres violentos dos quais se aliam ao lado perverso, desde os primórdios de Arda. Há também o exemplo dos nove reis homens que acabam por cair na “escuridão” por cobiça e se tornam espectros – seres fantasmagóricos – a serviço de Sauron quando ele perde o seu poder (e consequentemente o *Um Anel*), e passam a buscar o objeto perdido até a derrocada. Mas por mais que estas sejam boas personagens para um conto de terror, elas são apenas o lado mal que surgem no decorrer das narrativas e que de certa forma, a sensação de medo é leve se comparado a um conto de H. P. Lovecraft, por exemplo. Estas personagens de Tolkien funcionam nas obras mais como um detalhamento do outro lado da escolha – o bem só pode existir se tiver o seu antagonico. Mas acima de tudo, elas escolhem fazer parte de um dos lados – uma amostra quase agostiniana do livre arbítrio.

Já pontuamos a questão do escapismo anteriormente. O retirar-se do pensamento do mundo real e esquecê-lo no momento em que interage com uma narrativa de um lugar diferente do que se conhece. Neste ponto, onde as relações entre real e ficção se estabelecem, faz-se necessário buscar autores que pontuem essa questão. Mas ainda

sobre os significados de uma obra, é indispensável que ainda apontemos algumas ideias de forma análoga com o que se pode pensar sobre a literatura, a representação, interpretação alegórica, a partir de Foucault.

3.2. O argumento de contraposição à interpretação alegórica em Michel Foucault

Ainda cabem questionamentos sobre a tradição alegórica e representação em Foucault com o embate entre a *episteme* clássica e a moderna. Em seu livro *As palavras e as coisas*, Michel Foucault tem como finalidade fazer uma “arqueologia” das chamadas Ciências Humanas. Segundo ele, é quando o conceito de “homem” aparece em nossa cultura que se passou a entender a dependência deste com as práticas cotidianas das instituições sociais. Ele demonstra com suas argumentações que tal processo não é só particular, e sim coletivo, isto é, social.

Foucault situa a mudança do padrão na virada do século XVIII para o século XIX, a partir de três temas colocados – primeiro, a passagem da Gramática Geral para a Filologia Linguística; depois, a passagem da História Natural para a Biologia; e por fim, a passagem da História das Riquezas para a Economia Política.

A ideia de Michel Foucault é “repassar” a história da representação, colocando uma análise das semelhanças (ou das “identidades”, ou do “Mesmo”), da forma como se apresentam à mente, no ato de pensar. É precisamente o modo como o homem põe ordem no mundo que interessa quando escreve seu livro. A questão de Foucault é compreender “sob que condições o pensamento clássico pôde refletir, entre as coisas, relações de similaridade ou de equivalência que fundam e justificam as palavras, as classificações, as trocas?” (FOUCAULT, 2007, p. 13-14). Entre o ver e o dizer, entre o visível e o dizível, é a linguagem que captura e enquadra o que é visto; a fala incorpora a visão. Há no mundo diversos estímulos sensíveis e cabe ao indivíduo observá-los, recortá-los e em seguida, enquadrá-los para formar um algo equilibrado o suficiente que lhe permita, então, conhecer.

A fenomenologia é, portanto, muito menos a retomada de uma velha destinação racional do Ocidente, que a atestação, bem sensível e ajustada, da grande ruptura que se produziu na epistémê moderna, na curva do século XVIII para o século XIX (FOUCAULT, 2007, p. 341).

A grande ideia de Foucault para explicar essa questão foi juntar as formas de ordenamento de entendimento do mundo às práticas institucionais da época clássica. Para Michel Foucault, não se trata mais de descrever longamente aquela mudança de paradigma entre o que se via e o que se dizia. Tratava-se sim, de explicar de forma profunda toda uma nova forma de relação entre o visível e o dizível. Isso é o importante em nosso estudo, já que não se trata mais de descrever o que se vê e diz, juntando as pontas e interpretando num só significado, mas sim a vez de tentar estabelecer as condições de possibilidade (se possível, todas elas) de se dizer o que se passou a poder ver e dizer.

Não é questão, portanto, de conhecimentos apresentados no seu avanço em direção a uma objetividade na qual nossa ciência de hoje pudesse enfim reconhecer-se; o que se quer trazer à luz é o campo epistemológico, a *episteme* em que os conhecimentos encarados estão fora de qualquer critério referente ao seu valor racional ou às suas formas objetivas que, por sinal arraigam sua positividade e manifestam assim uma história que não é a de sua perfeição crescente, mas, antes, a de suas condições de possibilidade. (FOUCAULT, 2007, p. 11). Em *As palavras e as coisas*, Foucault atrela definitivamente a positividade do saber moderno – que se constrói entre o visível e o dizível – à consciência do homem quanto à sua finitude.

Até a virada do século XVIII para o século XIX, o homem representava-se a partir da ideia de que a linguagem seria como um “espelho” do mundo – uma noção especular da linguagem, a qual deveria produzir reflexões adequadas ao real. Foucault, diz, através disso, que foi a partir do século XIX – principalmente com a Filologia e a Linguística de comparação – que os estudos de linguagem se voltaram para as estruturas internas das línguas – os radicais e as raízes, as derivações e as flexões, as variações, etc. Afinal, a História Natural descrevia o visível na natureza; a História das Riquezas descrevia as formas de troca; a Gramática Geral descrevia a coincidência, ou não, da linguagem com o aparentemente real. Esta última relação de similitude, Foucault chamou de “a escrita das coisas”.

É da relação homogênea entre linguagem e mundo que se tratava, segundo Foucault, até o fim do século XVIII – como se pensasse, àquela época, que o mundo possuísse uma organização evidente em si mesma, clara. Foucault, entretanto, diz que a partir do século XIX a linguagem começa a ser compreendida e explicada dependendo de suas relações exteriores (que são em sua essência, heterogêneas) – as novas “empiricidades” e também a limitação, ou seja, a finitude.

Na virada do século, a ideia de que algo, (seja linguagem, economia ou algo orgânico) possui uma estrutura interna porque tem que alcançar uma finalidade que lhe é externa, acaba por se tornar um novo modelo. Isso revela que adquiriram sua historicidade. “Na representação, os seres não manifestam mais sua identidade, mas a relação exterior que estabelecem com o ser humano” (FOUCAULT, 2007, p. 329).

No capítulo em que trata sobre as ciências humanas, Foucault mostra o estatuto que formam essas ciências; isto é, o corpo de conhecimento que toma como objeto, o homem no que ele tem de empírico. Antes dos séculos XVII e XVIII, nenhuma análise de sensação, imaginação ou das paixões estavam inerentes ao homem, pois ele não “existia”; as ciências humanas não apareceram quando, sob efeito de algum racionalismo premente, de algum problema científico não resolvido, ou de algum interesse prático, decidiu-se fazer passar o homem para o campo dos objetos científicos (FOUCAULT, 2007, p. 476). Este foi o obstáculo de ordem prática e teórica que foram necessários resolver diante das ameaças desde a Revolução, que passaram sobre os equilíbrios sociais e sobre o que instaura a burguesia, para que aparecesse uma reflexão do tipo sociológica nas ciências humanas. Isso, na visão do filósofo, é o que explica o porquê tal circunstância foi determinante para que pela primeira vez – desde a existência humana em sociedade – o homem, isolado ou não, tenha se tornado objeto da ciência.

Este acontecimento na ordem do saber produziu-se numa redistribuição da *episteme*, abandonando o espaço da representação. Os seres vivos se instalaram na essência específica da vida, das riquezas dentro das progressivas formas da produção, das palavras no devir da linguagem. Foram essas condições que tornaram necessário para o conhecimento, que o homem surgisse junto ao escopo científico, como contemporâneo. A representação desaparecia e então se impunha a necessidade de interrogar o ser do homem como fundamento de todas as positivities. Essa questão não pode deixar de gerar um desequilíbrio, pois “o homem tornava-se aquilo a partir do qual todo conhecimento podia ser constituído em sua evidência imediata e não problematizada” (FOUCAULT, 2007, p. 477).

Na época clássica, o campo do saber era homogêneo, qualquer que fosse o conhecimento ordenando e estabelecendo as diferenças, definindo-as pela ordem instaurada (FOUCAULT, 2007, p. 478). A partir do século XIX, o campo epistemológico se fragmenta em direções também diferentes.

Difícilmente se escapa ao prestígio as classificações e das hierarquias lineares à maneira de Comte; mas buscar alinhar todos os saberes modernos a partir das matemáticas é submeter ao ponto de vista único da objetividade do conhecimento a questão da positividade dos saberes, de seu modo de ser, de seu enraizamento nessas condições de possibilidade que lhes dá, na história, a um tempo, seu objeto e sua forma (FOUCAULT, 2007, p. 478-479).

Assim sendo, os conhecimentos das ciências tratados a partir de perspectivas exatas, ficam como impassíveis na forma das ciências humanas. Na *episteme* moderna há três diferentes dimensões destas ciências: as matemáticas e físicas que encadeiam de forma dedutiva e linear as proposições evidentes ou verificadas; as ciências da linguagem, vida, produção e distribuição e riquezas que estabelecem relações dos elementos descontínuos, porém análogos, e que podem estabelecer relações causais e constantes de estrutura; e as de reflexão filosófica, o pensamento do Mesmo, que delineia um plano comum das ciências da linguagem, vida e de riquezas. São as responsáveis pelo que diz respeito a diversas filosofias da vida, do homem alienado, das formas simbólicas, definem também o que são, a sua vida, seu trabalho e a sua linguagem, a partir das disciplinas matemáticas, no que pertence ser a formalização do pensamento (FOUCAULT, 2007, p. 479).

Neste “triângulo”, as ciências humanas são excluídas e incluídas, ao mesmo tempo: estão fora, pois não aparecem em nenhuma das dimensões citadas, mas estão incluídas, pois é no interstício destes saberes que elas encontram o seu lugar: as ciências humanas têm planos de se conferirem ou se utilizarem da formalização de pensamento matemático, procedem de acordo com modelos tomadas da biologia, economia, filologia e, por fim, também propõem ao modo de ser do homem como a filosofia busca pensar, percorrendo-o em suas manifestações empíricas (FOUCAULT, 2007, p. 480). Dentro dessa perspectiva difícil de ser perceptível que aparece a razão pela qual torna as ciências humanas tão difíceis de situar no domínio epistemológico e que as faz parecerem campos perigosos e ao mesmo tempo, em perigo.

Neste ponto, em que as ciências humanas são tão difíceis de situar Foucault adentra nas exposições de muitas delas, psicologia, sociologia e etc. A História não surge na discussão até que ele dedica uma discussão em torno dela num subitem do capítulo “Ciências Humanas”. Embora a História seja como “mãe” de todas as ciências do homem, e tão velha quanto a memória humana, o autor coloca uma possível razão por ter permanecido até essa altura em silêncio: “(...) ela talvez não tenha lugar entre as ciências humanas nem ao lado delas”, postulando uma relação indefinida dela, diante

das demais, mais do que principal que uma relação de partilhar um espaço comum (FOUCAULT, 2007, p. 508).

A História sempre existiu, muito antes da constituição das ciências humanas, exercendo na cultura ocidental, diversas funções desde a memória, até mito, veículo da tradição, consciência crítica do tempo presente e decifração do futuro da humanidade. A característica, numa descrição geral, é que a História regulava o tempo dos humanos no devir do mundo ou estendia até as menores parcelas da natureza o princípio e o movimento do destino dos humanos – algo semelhante à Providência cristã. Concebia uma grande história uniforme e plana, que teria levado a um mesmo ciclo todos os homens e com eles também, todas as coisas. Essa unidade é que Foucault aponta como rescindida no começo do século XIX, pois se descobriu uma historicidade própria da natureza, que definiu para cada ser vivo, formas de ajustar-se ao meio e que permitiria determinar o seu perfil de evolução. Ela pode ainda mostrar que atividades humanas particulares como o trabalho ou linguagem, detinham em si mesmas uma historicidade que não podia encontrar seu lugar na “narrativa comum” às coisas e aos homens ((FOUCAULT, 2007, p. 509). Por exemplo, a linguagem se modifica à partir de migrações, comércio, guerras, capricho ou o que acontece ao homem, mas também – e mais ainda – modifica-se por condições que pertencem às formas fonéticas e gramaticais de sua constituição, e que linguagens nascem, vivem e morrem.

Supõe-se que no século XIX desdobrou-se a uma atenção mais latente à história humana, que abandonaram a ordem do tempo, do progresso sem pausas e que, a partir daí é que se estendeu a historicidade do homem aos objetos que ele fabricara, a sua linguagem falada, a sua vida propriamente; a história das literaturas, por exemplo, nada mais seria que o efeito de difusão – no conhecimento – de uma historicidade descoberta *no homem* (FOUCAULT, 2007, p. 510). Na verdade, foi o contrário: as coisas receberam uma historicidade que as libertou do espaço que impunha a mesma cronologia aos homens. O homem se achou dissociado dos conteúdos manifestados em sua História, ou seja:

O ser humano não tem mais história: ou antes, porque fala, trabalha e vive, acha-se ele, em seu ser próprio, todo imbricado em histórias que não lhe são subordinadas nem homogêneas. Pela fragmentação do espaço onde se estendia continuamente o saber clássico, pelo enredamento de cada domínio assim liberado sobre seu próprio devir, o homem que aparece no começo do século XIX é “desistorizado” (FOUCAULT, 2007, p. 510).

Os valores imaginários que o passado assumiu como a consciência da história, a curiosidade pelos documentos e vestígios do tempo de outrora, manifesta na superfície o fato de que o homem se achou “vazio de história”, mas já buscava reencontrar uma historicidade que estivesse ligada à essência. Todavia, essa historicidade é ambígua, à medida que cabe perguntar se a história do homem não é mais que uma modulação “às mudanças nas condições de vida (...), às transformações da economia (...) e à sucessão das formas e usos da língua?” (FOUCAULT, 2007, p. 511) Então, Foucault postula que o homem não é propriamente histórico pois o tempo vem de fora dele mesmo e ele não se constitui como sujeito da História a não ser pela superposição da história dos seres, das coisas, das palavras; isto é, ele está submetido aos eventos dessas. Logo, essa relação de passividade se inverte pois, quem fala uma linguagem, vive a vida humana, consome e trabalha na economia é o homem, e assim, ele possui o mesmo direito a uma modificação positiva quanto o dos seres e das coisas. Não é uma historicidade própria, inscrita no homem que lhe permite adaptar-se como qualquer ser vivo e evoluir – graças à instrumentos e técnicas não pertencentes a outros seres – que lhe permite inventar formas de produção, avaliar e executar leis econômicas e etc., que lhe permite “escrever a linguagem (...) uma espécie de pressão interior constante, que (...) fá-lo deslizar sobre si mesmo em cada instante do tempo?” (FOUCAULT, 2007, p. 512)

Nenhuma história foi mais preocupada com as leis gerais e constantes que a da Idade Clássica, quando o mundo e o homem se uniam em uma histórica única. Mas é com o século XIX que surge o fato de que o homem enquanto homem está exposto ao acontecimento. Para tal é que se tem as interpretações da História a partir do homem considerado como vivo, ou por leis da economia ou a partir de conjuntos culturais (FOUCAULT, 2007, p. 513).

Essa disposição da História na *episteme* é de grande importância na sua relação com as ciências humanas, afinal, o homem histórico é o homem que vive, trabalha e fala, uma vez que todo o conteúdo da História concerne à psicologia, à sociologia ou às ciências da linguagem. Todavia, de forma inversa, desde que o homem se tornou histórico, nenhum dos conteúdos analisados pelas ciências humanas fica estável em si mesmo nem mesmo escapa do movimento da História (FOUCAULT, 2007, p. 513). A História forma um campo de amparo às ciências humanas que é ao mesmo tempo perigoso e privilegiado; a cada ciência do homem, ela dá uma base que a estabelece:

Ainda quando evitam toda referência à história, as ciências humanas (e, a esse título, pode-se colocar a história entre elas) não fazem mais que pôr em relação um episódio cultural com outro (...) e se elas se aplicam à sua própria sincronia, é ao próprio home que reportam o episódio cultural donde procedem. De sorte que o homem jamais aparece na sua positividade sem que esta seja logo limitada pelo ilimitado da História (FOUCAULT, 2007, p. 514).

Depois que expusemos, no primeiro capítulo, os argumentos de Gadamer – que mobiliza a literatura romântica para mostrar a distinção entre alegoria e símbolo, onde a alegoria demonstraria a diferença entre o sensível e o suprasensível de modo mais claro que o símbolo – que, conforme a interpretação do autor, é retomada pela estética da tradição religiosa de justaposição entre o sensível/suprasensível, essa questão esteve presente para salientar a discussão que propõe uma forma de fazer jus à interpretação da literatura moderna agindo com a retomada da tradição retórica/alegórica, assim, podendo fazer-se a distinção entre a “imagem” e o “real”.

Para tal, buscamos em Michel Foucault a tentativa de contrapor a ideia de Gadamer acerca da retomada da alegoria. Foucault concentra o debate sobre a *episteme* clássica e a moderna para esclarecer que, quando no século XIX os estudiosos das ciências humanas querem compreender as diversas expressões e atividades humanas pelo ponto de vista da representação, não são efetivamente bem-sucedidos do mesmo jeito que se fazia na *episteme* clássica. Na *episteme* clássica, o significado dos signos estava relacionado à identidade entre linguagem e pensamento. Assim sendo, mesmo que se traga a noção de representação, para se fazer explicar os elementos inconscientes presentes em qualquer ordem social, a representação desdobra-se para além de seus limites.

Isso faz, por sua vez, com que se usem elementos exteriores à capacidade de significar algo da linguagem. Em questão é isso que se busca nas biografias de autores e artistas – os tempos vividos, os levantes históricos contemporâneos, as relações humanas, seja do público, seja do privado e etc. para extrair seus conteúdos “inconscientes” ou “psicológicos” inerentes nas obras literárias. Embora isso aconteça com o auxílio de elementos metafísicos – os principais fatos da época como expressão do “tempo” e/ou divisão dos grupos sociais como expressão do “espaço” daquela época –, são usados para explicar as noções empíricas das diversas atividades humanas, como as “intenções” do autor na produção da obra. Em contraposição à boa parte dos

historiadores das ciências, Foucault desconstrói as interpretações que atribuem o caráter eminentemente racionalista do conhecimento sobre o objeto.

Pensamos que este elemento é crucial, para dar sustentação à ideia que defendemos sobre a imaginação/fantasia em Tolkien, percebendo e montando uma contraposição com a viconiana/hegeliana, com de Kant em contraponto, agora com Foucault e por fim, Rancière.

Um modelo hierarquizado é o que se coloca na tradição histórica; um padrão a ser seguido é um dado de lógica para a construção da obra de arte. Sobre essa questão, ainda refletimos que é sempre necessário delimitar gêneros e subgêneros e racionalizar a construção de obras literárias, como padrões estabelecidos que façam com que essas obras tenham um lugar e uma função histórica, por exemplo.

Quando confrontamos Vico e Kant no começo do capítulo anterior, atentamos à compreensão do que é o “literário”. Foi a partir de Kant que pudemos reconhecer que o termo não está vinculado estritamente a um processo histórico de evolução da humanidade, do sentimento para a razão, mas sim que o “literário” se assenta na pressuposição que todos têm a mesma capacidade de julgar. Isso posto, a questão que percebemos é enfática, em outras palavras, quem lê as criações míticas de Tolkien, não precisa conhecer como um especialista quais são as personagens da mitologia nórdica ou celta, para conseguir refinar os elementos da história, sejam eles sentimentais ou fantasiosas do autor, só para adequar ao que seria a verdadeira narrativa sobre os povos, no início de sua história. Apreendemos que basta entendê-los como capazes de atingir qualquer leitor em seu ânimo e sentimentos morais, sem que se pressuponha um conhecimento prévio da história dos povos o qual se originam os livros de Tolkien, sendo este o ponto chave para compreender sua narrativa. A literatura existe como forma de criar sempre uma lacuna entre quem a cria e quem a lê, sem nunca ter a possibilidade de alguém ter a certeza do que se diz nela (nem mesmo o autor).

Pensar que a literatura está sempre correlacionada ao mundo, parece um aspecto que escapa quanto tratamos de Tolkien, uma vez que suas histórias caminham pelo teor do fantástico, do maravilhoso. Não que seja uma abordagem fácil para quem se propõe a estudá-lo sendo seu leitor. É necessário certo distanciamento para buscarmos essas ideias sem priorizar, por exemplo, sua suposta genialidade. Sendo uma literatura do gênero fantástico, o tom do “não real” salta aos olhos. O que há de mais “antinatural” em Tolkien são exatamente as figuras humanas – os homens, como sujeitos, isto é, eles são os mais fracos e os menos “fantásticos” em meio a todos os outros. As narrativas

que giram em torno da Terra-Média fazem sentido com o Mundo Primário, o “mundo real”, mas não representa o mesmo, em termos alegóricos, históricos. É uma ficção que se pauta em noções realistas e nem um pouco estranhas.

3.3. Jacques Rancière e o conceito de literatura

O filósofo Jacques Rancière, em seu livro *Políticas da Escrita*, expõe-nos alguns elementos fundamentais acerca do que o autor chama de um “deslizamento de sentido” entre as belas-artes e a literatura no interstício entre os séculos XVIII e XIX. Até o século XVIII, a literatura era um saber dos letrados e os três saberes constituídos para a construção de uma obra eram:

[...] *inventio* – que determinava os assuntos, a *dispositio* – que organizava as partes do poema ou do discurso, a *elocutio* – que dava aos caracteres e aos episódios o tom e os complementos que convinham a dignidade do gênero, ao mesmo tempo em que à especificidade do assunto. Regras técnicas indicavam os meios de produzir efeitos expressivos específicos. Regras de gosto permitiam julgar quais efeitos deviam ou não deviam ser produzidos (RANCIÈRE, 1995, p. 25).

Já no século XIX, a literatura passa a designar o seu *objeto* tornando-se, também, “atividade daquele que escreve”. Ou seja, há um deslocamento histórico no sentido do conceito da escrita – de belas-letras para literatura; “do saber do apreciador para o conhecimento da idiossincrasia particular do produtor”. E com o “novo nome” de literatura, ela se revela para fundar uma historicidade específica:

Parece permitir finalmente pensar, em sua continuidade, o conjunto das artes da língua desde o primórdio das eras, dos textos sagrados e saberes retóricos até os romances modernos, passando pelos grandes gêneros poéticos – trágico, épico e lírico. (RANCIÈRE, 1995, p. 26)

Contudo, para Rancière a literatura não menciona este conjunto de obras tão distintas, pois ela não é o que advém das belas-artes (da poética, da retórica, da gramática), ela é aquela que elimina as belas-artes, desnorteando seus saberes como disciplina. “Há literatura quando os gêneros poéticos e as artes poéticas cedem lugar ao ato indiferenciado e à arte sempre singular do escrever” (RANCIÈRE, 1995, p. 26).

Como mostraremos na visão de Tolkien, logo a seguir, sobre o seu conceito de “subcriação”, entenderemos que, assim como discute Rancière, a literatura, apesar de

não estabelecer essa linha entre real e ficção, faz uso do primeiro, para construir os elementos que compõem o segundo. Um exemplo mais cabal e claro, para a literatura do século 16, é *Dom Quixote* de Cervantes – Quando Quixote entra “em contato” com os romances de cavalaria, ele “acredita” que eles são historicamente verdadeiros e possíveis, e começa a “viver” a realidade escrita nestes romances.

Antes de seguirmos é importante já ressaltarmos o termo “subcriação” de Tolkien para percebemos essa nuance. Ao construir uma obra de ficção – e no caso, uma história do Belo Reino – a partir da linguagem o homem altera o mundo a sua volta e “subcria” uma nova realidade. O Mundo Primário, ou seja, o mundo em que vivemos, está ligado, como base de formação para o que o autor chama de “Mundo Secundário”. Nesse sentido, a fantasia não nega, nem se distancia do que chamamos de mundo real. Quando Tolkien coloca-se para falar da subcriação ele é detalhista: “a mente humana, dotada dos poderes de generalização e abstração, não vê apenas grama verde, discriminando-a de outras coisas (e contemplando-a como bela), mas vê que ela é verde além de ser grama” (TOLKIEN, 2010, p. 28). O quão poderoso e estimulante para a própria faculdade que o produziu, é o adjetivo, pois, nenhuma “mágica” do Belo Reino é mais eficiente. A mente imagina o “leve, pesado, cinzento, amarelo, imóvel, veloz” (TOLKIEN, 2010, p. 28), mas também é capaz de tornar as coisas pesadas leves e capazes de voar, a rocha imóvel em água veloz.

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 o desejo de manejar esse poder no mundo externo vem a nossa mente. Isso não significa que usaremos bem esse poder em qualquer plano. Podemos pôr um verde mortal no rosto de um homem e produzir horror, podemos fazer reduzir a rara e terrível lua azul, ou podemos fazer com que bosques rompam em folhas de prata e os carneiros tenham pelagem de ouro, e pôr o fogo quente no ventre do réptil frio. Mas numa “fantasia”, tal como a chamamos, surge uma nova forma: o Belo Reino vem à tona, o Homem se torna subcriador (TOLKIEN, 2010, p. 28-29).

Em suas obras, pudemos perceber este exercício – Tolkien mostra uma forma de fazer surgir uma narrativa em que (através da imaginação) ele explora e “descobre” sobre um mundo que ainda era desconhecido. Sem o mundo real, não é possível criar outro mundo, secundário. Com Rancière, coloca-se um ponto chave da literatura – entre as instâncias do real e do ficcional, não há um limite estabelecido, apresentando uma oscilação entre o que pode ser expressão de significado da “história de um povo” e uma “criação absoluta” do autor. Porém, ele mesmo aponta outro lado, ou seja, o de que a

autonomia da literatura não está nem no autor que produz a obra, nem no “espectador” que a lê.

Mesmo que a literatura marque essa ruptura com as belas artes – fato este que Rancière traz à tona – ela gera a ilusão da continuidade ou mesmo atente à identidade das belas artes e literatura como se fossem uma só coisa, porque permite a coexistência de elementos, contrários a ela própria em seu cerne, como as práticas da poética – “O nome literatura é capaz de fazer coexistir os contrários” (RANCIÈRE, 1995, p. 27).

Poderíamos enquadrar o nome literatura a conjunto de textos que seguem regras distintas, relativizando seus significados, pluralizando-os, entretanto é importante pensar que isso poderia fazer escapar uma questão central que é colocada pela própria literatura, que é a desestabilização da ordem nas classificações entre as formas e os gêneros do discurso; tendo em vista que, a literatura resiste a essa redução de nomes, ideias e coisas e, também com isso, as demarcações entre as artes, os saberes ou os modos do discurso tradicionais e reconhecidos:

“Literatura” é um desses nomes flutuantes que resistem à redução nominalista, um desses conceitos transversais que têm a propriedade de desmanchar as relações estáveis entre nomes, ideias e coisas, e junto com elas, as delimitações organizadas entre as artes, os saberes ou os modos do discurso. “Literatura” pertence a essa delimitação e a essa guerra da escrita onde se fazem e se desfazem as relações entre a ordem do discurso e a ordem dos estados. (RANCIÈRE, 1995, p. 27)

Se tomarmos a linguagem como um conjunto de regras específicas de significados e significantes que formam ideias mais próximas dos exatos, fazendo com que exista uma hierarquização ou um padrão a ser seguido como modelo, entre os gêneros então podemos dizer que a literatura (no limite da modernidade) coloca-se assim, contra a própria linguagem. Para tal, “(...) o ser da literatura seria o ser da língua onde esta se furta às ordenações que dão aos corpos vozes próprias para colocá-los em seu lugar e em sua função: uma perturbação na língua análoga à perturbação democrática dos corpos quando só a contingência igualitária os põe juntos” (RANCIÈRE, 1995, p. 28-29).

Aqueles que defendem a interpretação alegórica de Tolkien estão baseados numa suposta correlação entre a linguagem utilizada e seu significado segundo uma época, a sociedade daquele tempo e assim por diante. Entendemos que exista uma contradição na defesa desta ideia, uma vez que não há mais um padrão, um método fixo para a interpretação da linguagem, pois não há mais a pressuposição de um *sensus communis*

como na época de Platão e Aristóteles, em que a palavra era propriedade de uso restrito àqueles que decidem os rumos da cidade. Só há consenso na linguagem caso se restabeleça uma hierarquia pressuposta entre os que pensam – e que também são os que mandam – e os que sentem, sendo então, os que obedecem. Como não há mais esta hierarquia pressuposta (como aponta Michel Foucault com a *episteme moderna*, bem como no *regime estético da arte* que assinala Jacques Rancière), mesmo os que defendem a interpretação alegórica caem na inconstância que é a relação entre os domínios empírico e transcendental. Não há mais escrita que não seja uma ficção da experiência. Conforme Rancière em “O Espectador Emancipado”:

A política da arte, portanto, não pode resolver seus paradoxos na forma de intervenção fora de seus lugares, no “mundo real”. Não há mundo real que seja o exterior da arte. Há pregas e dobras do tecido sensível comum nas quais se jungem e desjungem a política da estética e a estética da política. Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como o objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossas intervenções. O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. E a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade e traçando uma linha de divisão simples entre o domínio desse real e o das representações e aparências, opiniões e utopias (RANCIÈRE, 2012, p. 74).

Pensamos que esta questão não se trata de uma comprovação à força de uma suposta genialidade de Tolkien como autor de obras muito complexas contra seus intérpretes. Mais que isso, a questão aqui é que, apesar da grandiosidade das obras literárias de Tolkien, a difusão e importância que ainda se destaca depois de mais de 30 anos de sua morte, é a aparente incapacidade de todos da não conclusão dessa questão.

O que Rancière defende não é uma ideia na qual a literatura é uma escrita da “imaginação do autor”, e sim, que ela é um nome que escapa do próprio ato da escrita e oscila entre dois pontos-chave, de um lado, a expressão de um dado significado de uma história, de um povo; do outro (o seu contrário), a razão de que a literatura é algo único, absolutizado pela criação do autor. A questão não é que a compreensão de uma obra literária dá-se mediante uma explicação simplista, garantindo que veio da imaginação genial do autor e apenas isso.

O autor francês ainda aponta algo bem central na sua discussão – a de que as relações de semelhança produzidas pela literatura nunca coincidem com o que chamamos de “realidade histórica” pelo simples fato de não ter como fim afirmar-se como ciência – ou mesmo como intuito em determinar um futuro a partir das nuances

do presente. Todavia, precisamos estar atentos ao fato de que as relações de semelhanças são feitas por quem a lê, praticamente o tempo todo. Não há como direcionar controle quanto a isso, muito menos desconsiderar o papel dos leitores. A autonomia de uma obra literária não cabe a ela em si, nem ao autor dela, que de acordo com Rancière, essa autonomia é dada pela experiência estética, centrada no leitor.

Aparentemente é isso que precisariam enfrentar os estudiosos que passam a estudar qualquer literatura, inclusive do gênero fantástico. No nosso caso, Tolkien é um autor muito lido e que segue tendo sempre um público cativo, considerado um dos autores mais importantes do século XX. Pode soar corriqueiro o trato acadêmico de que, pelo sucesso que alcançou com seus livros, acabou por fazer dele um fracassado no plano da arte e talvez desprezado pelo seu não posicionamento político/social.

Com Kant e Rancière temos um ponto a mais para apresentar – se é a partir das intenções de um autor que é possível entender o significado de sua obra, bastaria então que lêssemos as intenções e as colocações de Tolkien sobre suas próprias obras. Por outro lado, a partir dos argumentos de Kant sobre o juízo de gosto, é possível atribuir uma mesma capacidade de julgar um objeto; Rancière também atenta, por sua vez, que a autonomia da obra não está nela em si, nem em seu criador, e sim, na experiência do espectador. Ler as intenções e as colocações de Tolkien retiraria do pensamento destes autores todo o sentido proposto, acabando por colocar o *Legendarium* tolkieniano à mercê da tradição que assevera serem as atribuições alegóricas como explicações legítimas sobre as narrativas do autor inglês. Diante desse impasse, compreendemos que Tolkien parece-nos muito mais próximo à ideia de literatura que propõem Kant e Rancière, do que – como já vimos – à tradição que remonta a Vico ou Hegel.

Antes do século 17, havia os conceitos dos porquês e como as obras podiam ser consideradas belas, e com as regras definidas, ao mesmo tempo, pressupunha-se uma espécie de acordo entre as obras e o prazer do espectador. Estas regras remetiam ao gosto e a sensação de uma “elite espectadora”, obviamente. A mudança se dá no século seguinte, no século 18, quando não é mais questão de definir e seguir as regras para a arte ser boa, algo que foi registrado com propriedade por Kant com a premissa de que “o belo é o que apraz universalmente sem conceito”. Neste momento, o que Rancière traz para a discussão é um complemento muito atento deste argumento, uma vez que o que se pressupunha como um tipo de acordo entre a arte e a sensibilidade do espectador, não existe mais.

Além disso, atentamos ao fato de que Tolkien está inserido numa tradição que vem desde os românticos que coloca a literatura como algo que está em igualdade com a capacidade de nos fazer viver a partir de outros meios. Não há separação entre vida e arte e não há, por sua vez, acontecimentos que não são suscetíveis de acontecer na “vida real” que podem ser estabelecidos como critério literário. Adequamos a proposição de que se há a separação, não há descrença e por essa razão, Tolkien deveria ser lido por meio da “suspensão voluntária de incredulidade”, uma vez que, suas narrativas seriam boas para o entretenimento do público infantil e adultos sentimentais. Não é isso que o próprio Tolkien acreditava ser necessário para o sucesso de quem escreve contos de fadas – se forçosamente, um leitor precisa continuar a ler algo fantasioso por circunstância, significaria que sua mente não “entrou” na narrativa e por isso, o autor fracassou na tentativa de produzir o conto. Ao querer sentir o que é tratado na história, ultrapassa a consciência do real e do possível da qual a literatura – seja qual for o gênero – coloca-se.

Compreendemos que é com a literatura que exista uma forma de viver que está em consonância com qualquer outro conhecimento humano. **É na não-separação entre vida e arte que o fantástico se torna “real”** e não como se pressupõe que algo fantástico seria algo como acontecimentos sobrenaturais, não apto para acontecer na vida. Não há lacuna entre o que é fantástico e verossímil, pois a cada leitura que fizermos, existe a capacidade de nos fazer viver por outros meios, de encontrar novas formas de viver e sentir, apesar da “dura realidade” que nos confinaria. Refletimos, portanto que, não seria exatamente no ultrapassar a consciência entre o real e o possível (verossímil) que a literatura colocar-se-ia? Assim, toda literatura seria então, fantástica porque é real e isso, por sua vez, coincide com a crítica de Tolkien.

A crítica literária é um discurso sobre as obras literárias que acentua a experiência de leitura, que a descreve e a interpreta no sentido de avaliar o rumo e o efeito que as obras exercem sobre os leitores – não necessariamente os cultos, nem os profissionais. A crítica julga, agindo por simpatia ou antipatia, por identificação ou projeção. Seu lugar é na conversa e não no debate da universidade.

Em contrapartida, a história literária é um discurso que insiste em fatores que são exteriores ao que se entende por experiência de leitura. Ela está voltada à concepção ou transmissão das obras, em elementos que não interessam ao não especialista. O seu lugar, ao contrário da crítica, é na universidade, pois é uma disciplina que surge ao

longo do século XIX, sob o nome de filologia. Por vezes, a teoria deve se opor a crítica e a história literárias com um procedimento ao mesmo tempo intrínseco e extrínseco: a crítica literária lida com o texto, visando avaliá-lo; enquanto a história literária lida com o contexto, visando explicá-lo. Assim sendo, a teoria da literatura alude e expõe os pressupostos dessas afirmações.

A teoria da literatura perguntará aos críticos: “O que você chama de literatura?”, “Quais são seus critérios de valor?”. Tudo corre bem quando partilham das mesmas normas e se entendem por meias palavras, mas a crítica, isto é, a conversação que transforma-se em diálogos de surdos. **Não se trata de reconciliar as diferentes abordagens, mas de procurar entender porque elas são diferentes.** A teoria da literatura fará perguntas aos historiadores: “O que você chama de literatura?”, “Que peso você atribui a suas propriedades especiais ou a seu valor especial?”. Uma vez que se reconhece que textos literários possuem distintos traços, você os trata como documentos históricos, e procura neles as causas factuais: a vida do autor, o quadro social e cultural, as intenções atestadas e as fontes. **É um paradoxo: explicar pelo contexto a literatura que se interessa precisamente porque escapa desse contexto e sobrevive a ele.** (COMPAGNON, 2010, p. 14 – 22)

Por essa razão, o nosso autor fonte, Tolkien, enquanto literato possui obras que escapam do contexto e que sobrevivem sendo lido e relido pelos (bons) leitores (bons, enquanto que usualmente não se interessam pelas questões de contexto ao terem contato com as suas obras). É este o grande impasse no trato de uma literatura como as obras fantásticas do autor inglês. A história é uma construção que como tal coloca em análise tanto o presente como o passado. A objetividade é uma tentativa ilusória, pois enquanto historiador, ele sempre estará engajado nos discursos através das quais ele constrói o objeto histórico. Sem estar consciente disto, a história é uma projeção ideológica: algo posto por autores como Foucault e Rancière. Assim o historiador que toma a literatura como objeto de estudo, se vê muito “solto” sem uma base de apoio, pois os contextos são construções narrativas ou representações.

Dentro deste prisma, tentamos construir a seguinte formulação da pesquisa sendo que o foco dessa dissertação foi considerar os escritos teóricos de Tolkien sobre as histórias de fadas como uma fonte importante de análise para seus escritos literários – embora, não usamos exemplos de sua aplicação direta em suas obras literárias, ainda que, muito remotamente, algumas citações foram indispensáveis. Entendemos que Tolkien e suas ideias sobre a literatura enquadram-se a uma tradição que não se remete

aos cânones adotados pela poética clássica, mas sim, ao debate inaugurado pelo kantismo e pelos autores românticos do século XIX a respeito do que é a literatura. Nossa intenção foi, também, tentar buscar uma nova perspectiva sobre Tolkien que não se adéqüe necessariamente aos levantes de sua biografia ou às grandes questões de “seu” tempo.

Por isso, a investigação fez-se a partir de três momentos: no primeiro capítulo, salientamos porque as interpretações correntes sobre a obra de Tolkien estão quase sempre traçadas por caminhos semelhantes entre si e perceptíveis. Esta é uma tradição interpretativa que revela muitas das vezes, as intenções por trás da teoria, submetendo-a um “padrão” ao conhecimento das artes. Destarte, destacamos os passos iniciais da teoria literária mobilizada por Tolkien em seu *Sobre Histórias de Fadas*, comparando-os à abordagem de alguns autores e seus ensaios sobre a obra de Tolkien enquanto alegoria: o que seria, portanto, uma alegoria e por que ela se torna problemática em nossa análise? Destacamos alguns autores que convergem em uma defesa desta interpretação alegórica da literatura que trata da mitologia, como Hans-Georg Gadamer, Giambattista Vico e Georg W. F. Hegel entre os principais autores dessa tradição interpretativa.

Diante disso, em um exame mais minucioso, tornou-se possível notar as inconsistências presentes no enquadramento da concepção tolkieniana de literatura a este cânone interpretativo centrado no conceito de alegoria. Por outro lado, algumas pistas do próprio pensamento do autor demonstram-nos a pertinência em tratar sua concepção a respeito da literatura a partir de outro viés interpretativo. Por isso, no nosso segundo capítulo, buscamos em algumas proposições encontradas na “Crítica da faculdade de juízo” de Immanuel Kant, a delimitação de uma possibilidade que “destrona” a interpretação eminentemente alegórica e que, por sua vez, busca outro meio de pensar essas questões colocadas em torno da concepção de literatura em Tolkien. Entendemos que o kantismo – sobretudo a partir de sua “Crítica da faculdade do juízo” – foi retomado por autores românticos do século XIX e trouxe novos elementos para interpretar o que é a literatura, o que é o juízo estético sobre a beleza e, ao mesmo tempo, estabeleceu um franco questionamento aos cânones da poética clássica a respeito das hierarquias de gênero, de caracteres dos personagens e da própria “finalidade moral” dos textos poéticos e/ou literários.

Entendemos, ao longo de nossa investigação, que é a partir de colocações de Kant sobre o juízo de gosto estético e sua aplicação à arte/literatura que podíamos traçar

argumentos que corroboram para a definição que Tolkien faz a respeito da criação escrita de um “mundo secundário” – o qual ele chama de “subcriação”. Num segundo momento, partimos para uma discussão mais intensa com aspectos da tradição interpretativa alegórica, situando nosso ponto-chave em dois elementos do pensamento kantiano exposto na terceira crítica: o belo e o sublime. No pensamento kantiano, o belo e o sublime são aspectos derivados da diferença entre juízo estético e juízo lógico ou de conhecimento – o que coloca, de certa maneira, uma ruptura com a tradição acadêmica inspirada na interpretação alegórica da literatura.

Chegamos ao terceiro capítulo, aduzindo inicialmente aspectos dos escritos de Samuel T. Coleridge – um autor considerado romântico – para ambientarmos a crítica a mais um conceito que aparece em Tolkien: “a suspensão da credulidade” enquanto reação do leitor. Ao contrário do que se poderia admitir Tolkien não segue a ideia de que a “suspensão da credulidade” seria o elemento-chave para a interpretação da literatura fantástica. Neste aspecto, conseguimos perceber que a concepção tolkieniana de literatura não segue todos os elementos da tradição inaugurada pelo romantismo, mas que se estabelece justamente na suspensão da relação entre o que é “real” e o que é “ficcional”, que é própria de uma discussão a respeito da estética como desierarquização entre estas instâncias – novamente, talvez mais próxima de Kant e dos românticos alemães do que de Coleridge. Tratamos, portanto, sobre a ideia de literatura em Tolkien a partir desta contraposição entre a tradição alegórica e discursiva, de um lado, e a noção estético-literária derivada de aspectos do pensamento kantiano/romântico, de outro. Para isso, foi importante resgatar quais são os conceitos e critérios empregados pelos diversos autores para demonstrar porque a ideia de literatura em Tolkien pode ser bastante diferente do que a tradição interpretativa baseada na alegoria propõe.

O que seria a história literária então, senão, uma colagem de textos e discursos fragmentados ligados a diferentes tempos, alguns mais históricos, outros mais literários que são, sejam como forem, como um teste a que é submetido o cânone transmitido pela tradição? (COMPAGNON, 2010, p. 220)

Por fim, é quando fechamos nossa investigação dialogando com dois autores contemporâneos que tratam da ideia de literatura a partir da ruptura entre a tradição clássica e a mudança inaugurada por Kant e os românticos alemães: em primeiro lugar, Michel Foucault, em seu livro *As Palavras e as Coisas*, onde discute sobre a ideia de representação e seu rompimento na chamada *episteme* moderna – o que nos leva a pontuar as divergências e convergências entre a literatura e as ciências humanas em seu

regime de verdade, onde pudemos esclarecer os pontos de “quebra” da tradição da poética clássica; em segundo lugar, discutimos um pouco do pensamento de Jacques Rancière e seu questionamento da literatura com base somente na imaginação do autor, entendendo-a como algo que justamente *escapa* do controle do próprio autor. Essa questão não é que a compreensão de uma obra literária se dê mediante uma explicação simplista, garantindo que teria vindo da imaginação genial do autor, a literatura seria, na visão de Rancière, a expressão de um regime instável entre as palavras e as coisas chamado de “regime estético da arte”. Deste modo, pudemos compreender que a historicidade da obra de Tolkien não se encontra na maneira pela qual o autor “representa” uma época ou um momento histórico com mais ou menos semelhança sob o critério da alegoria, mas sim, na maneira pela qual não é mais possível estabelecer limites claros entre a arte e a não-arte, a ficção e a realidade, as palavras e as coisas.

Projetamos para estudos futuros que, pelas exposições com leituras a partir de Immanuel Kant e dos românticos aqui apresentados teoricamente, que ainda se faz necessário uma situação de Tolkien, uma aplicação de suas ideias, que estão muito mais próximas às abordagens destes do que da tradição aristotélica de mimesis, como uma reflexão e posicionamento histórico. Um conceito amplo e intrinsecamente ligado à Tolkien é o de Eucatástrofe – muito mais próximo ao conceito de sublime do que ao conceito de catarse – e que nos guia como mote de estudo, como uma problemática futura.

Referências:

ALVES, Rubem. **Pimentas: para provocar um incêndio, não é preciso fogo**. São Paulo, 1ª edição, Planeta, 2012.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Tradução Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 2005.

BOSWELL, George W. **Tolkien as Littérateur**. The South Central Bulletin, Vol. 32, No. 4, 1972, p. 188-197. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/3186967>>. Acesso em: Junho de 2016.

BURNS, Marjorie. **J. R. R. Tolkien: The British and the Norse in Tension**. Pacific Coast Philology, Vol. 25, No. 1/2, Nov. 1990, p. 49-59. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/1316804>>. Acesso em: Junho de 2016.

CANDA, Cilene Nascimento. **A arte e a estética em Hegel: Reflexões sobre a autonomia e a liberdade humana**. Theoria – Revista Eletrônica Filosófica, Vol. 03, Nº 06, Ano 201, Jun. 2011, p. 66 – 79. Disponível em: < http://www.theoria.com.br/edicao0611/estetica_hegel.pdf>. Acesso em: Maio de 2016.

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 em: Julho de 2016.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DICIONÁRIO da Língua Portuguesa (aplicativo online para Windows 10). Porto: Porto Editora, 2016.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FRANCO, Sérgio de Gouvêa. **Hermenêutica e psicanálise na obra de Paul Ricoeur**. São Paulo: Loyola, 1995.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método. Vol. 1**. Tradução: Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2015.

GALLEN, Jarl. **A Finlândia, ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Liv. Freitas Bastos, 1971.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**, volume II. São Paulo: EDUSP, 2000.

HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do Espírito**. Petrópolis: Vozes, 1992.

- HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. São Paulo: CosacNaify, 2010.
- KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- KOTHE, Flávio R. **A Alegoria**. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- KYRMSE, Ronald. **Explicando Tolkien**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. Rio de Janeiro: Cultrix, 1974.
- RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. São Paulo: Editora 34, 1995.
- _____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- STARK, Eduardo. Tolkien Brasil. **A opinião de Tolkien sobre As Crônicas de Nárnia de C. S. Lewis**. Disponível em: <<http://tolkienbrasil.com/artigos/colunas/eduardostark/a-opiniao-de-tolkien-sobre-as-cronicas-de-narnia-de-c-s-lewis/>>. Acesso em: 12 de maio de 2016.
- TODOROV, Tzevetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- TOLKIEN, J. R. R. **O Senhor dos Anéis**. Tradução: Lenita Maria Rímoli Esteves, Almiro Pisetta. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001
- _____. **Sobre Histórias de Fadas**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.
- VICO, Giambattista. **A Ciência Nova**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2005.
- WHITE, Michael. **Tolkien: uma biografia**. Tradução: Alda Porto. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002
- ZUCK, John E. **Tales of Wonder: Biblical Narrative, Myth, and Fairy Stories**. Journal of the American Academy of Religion, Vol. 44, No. 2, Jun. 1976, p. 299-308. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1462342>>. Acesso em: 18 jun. 2014.