



A TEORIA DE J. R. R. TOLKIEN FRENTE O CONTO DE FADAS CLÁSSICO

Lucas Bianconi Duarte Novais¹

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

RESUMO

O presente artigo se organiza de modo a destacar os pontos centrais desenvolvidos por J. R. R. Tolkien em seu ensaio *Sobre contos de fada* (*On Fairy-Stories*, 1938), e, a partir deles, analisar o clássico conto “A Gata Borralheira” (1989). Partindo das perguntas “O que são contos de fadas?”, “Qual a sua origem?” e “Qual a sua função?”, o escritor e crítico realiza uma intensa análise de diversas histórias para, assim, fundamentar sua teoria. Nesse sentido, identifica-se a correlação entre os aspectos essenciais levantados pelo autor e a sua presença no referido conto. Desse modo, revela-se a permanência desses elementos, propostos por Tolkien em meados do século XX, na tradicional história, evidenciando a continuidade, ainda que em meio a muitas mudanças, nas fantásticas narrativas dos contos de fadas.

Palavras-chave: J. R. R. Tolkien. Contos de fadas. Crítica literária.

ABSTRACT

This article presents the central topics developed by J. R. R. Tolkien in his essay *On Fairy Tales* (*On Fairy-Stories*, 1938) and, from them, analyzes the classic tale “The Cinderella”. Beginning from the questions “What are fairy stories?”, “What is their origin?” and “What is the use of them?”, the writer and critic performs a deep analysis of several stories to substantiate his theory. In this sense, it is possible to identify the correlation between the essential aspects raised by the author and his presence in the referred tale. Thus, the permanence of these elements proposed by Tolkien in the mid-twentieth century in the traditional story evidences the continuity, even in many changes, in the fantastic narratives of fairy tales.

Keywords: J. R. R. Tolkien. Fairy tales. Literary criticism.

INTRODUÇÃO

John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973), reconhecido mundialmente como o escritor de *O Hobbit* (*The Hobbit*, 1937), *O Senhor dos Anéis* (*The Lord of the Rings*, 1954-1955) e *O Silmarillion* (*The Silmarillion*, 1977) — dentre outras obras —, foi também filólogo e professor universitário. Enquanto acadêmico, pronunciou-se na Conferência Andrew Lang, e de forma mais breve na Universidade St. Andrews, em 1938, expondo suas teorias e considerações a respeito de contos de fada. Fruto desses pronunciamentos e com pequenos acréscimos, publicou, como um dos itens de *Ensaios apresentados a Charles Williams* (*Essays presented to Charles Williams*), Oxford University Press, em 1947, o ensaio *Sobre contos de fada* (*On Fairy-Stories*, 1938), em que organiza e sistematiza os aspectos que compõem sua teoria.

Há algumas perguntas que alguém que vá falar sobre contos de fadas precisa se dispor a responder, ou a tentar responder, não importa o que pense da sua impertinência o povo do Reino Encantado. Por exemplo: O que são contos de fadas? Qual é sua origem? Qual sua utilidade? Tentarei dar respostas a essas

¹ É doutor em Estudos Literários pela UNESP-FCLAr. Email: lucasnovais19@hotmail.com



perguntas, ou as indicações de respostas que consegui coligir — principalmente das próprias histórias, as poucas que conheço dentre a multidão das que existem (TOLKIEN, 2017, p. 3-4)².

Pontuando os questionamentos que procurará responder ao longo de seu texto, Tolkien chama a atenção do leitor para um aspecto inusitado: a opinião do “povo do Reino Encantado” sobre as perguntas levantadas. Assim, de pronto, notamos uma visão nova para o universo dos contos de fadas ao considerar não apenas a existência de criaturas encantadas, mas a apreciação destas em relação à crítica literária que lhes diz respeito. O presente artigo se organiza de modo a destacar os elementos essenciais propostos por J. R. R. Tolkien em sua teoria a partir dos referidos questionamentos e colocá-los frente o clássico conto de fadas *A Gata Borralheira* (1989).

1 O QUE SÃO CONTOS DE FADAS?

O engajamento inicial proposto por Tolkien nos leva à busca por um conceito fechado que defina os contos de fadas; no entanto, como constatado pelo próprio autor, seja pela sua amplitude ou por seu caráter restritivo, tal busca se torna infrutífera. No *Oxford English Dictionary*, *fairy-tale* está registrado desde o ano de 1750, e seu sentido principal consta como (a) um conto sobre fadas, ou de modo geral, uma lenda de fadas, com desdobramentos de sentido, (b) uma história irreal ou incrível, e (c) uma falsidade (TOLKIEN, 2017, p. 4, grifo do autor)³.

Após descartar as duas últimas proposições por abrangerem aspectos demasiadamente vastos, tem-se na primeira uma problemática ao restringir o conto de fadas a uma história sobre fadas. Buscando um melhor modo de compreender tais seres encantados, o autor afirma que é uma noção dominante no mundo moderno atribuir às fadas uma estatura diminuta, mas rejeita o uso do termo sobrenatural para se referir a elas, “pois é o ser humano que é sobrenatural (e muitas vezes de estatura diminuta) em comparação com as fadas, ao passo que elas são naturais, muito mais naturais que ele. Essa é sua sina” (TOLKIEN, 2017, p. 5)⁴. O tratamento dado às fadas como seres naturais se dá, especialmente, pela relação direta dessas criaturas com a natureza, ainda que tal relação ocorra de modo mágico. Mesmo que presentes em muitas histórias, os contos de fadas se revelam não como histórias sobre criaturas mágicas, mas como histórias sobre o Reino Encantado.

A definição de conto de fadas – o que é, ou o que deveria ser – não depende, portanto, de nenhuma definição ou relato histórico sobre elfos ou fadas, mas sim da natureza do Reino Encantado, do próprio Reino Perigoso, e do ar que sopra nessa terra. Não tentarei defini-lo nem descrevê-lo diretamente. É impossível fazê-lo. O Reino Encantado não pode ser captado por uma rede de palavras; pois uma

² No original: There are [...] some questions that one who is to speak about fairy-stories must expect to answer, or attempt to answer, whatever the folk of Faerie may think of his impertinence. For instance: What are fairy-stories? What is their origin? What is the use of them? I will try to give answers to these questions, or such hints of answers to them as I have gleaned - primarily from the stories themselves, the few of all their multitude that I know (TOLKIEN, 2008, p. 27).

³No original: *fairy-tale* is recorded since the year 1750, and its leading sense is said to be {a} & tale about fairies, or generally a fairy legend; with developed senses, (b) an unreal or incredible story, and (c) a falsehood (TOLKIEN, 2008, p. 28, grifo do autor).

⁴ No original: For it is man who is, in contrast to fairies, supernatural (and often of diminutive stature); whereas they are natural, far more natural than he. Such is their doom (TOLKIEN, 2008, p. 28).



de suas qualidades é ser indescritível, porém não imperceptível. Tem muitos ingredientes, mas a análise não necessariamente descobrirá o segredo do todo. [...]. Por ora só direi isto: um “conto de fadas” é aquele que toca ou usa o Reino Encantado, qualquer que seja seu propósito principal, sátira, aventura, moralidade, fantasia. O próprio Reino Encantado talvez possa ser traduzido mais proximamente por Magia? — mas é magia de um modo e poder peculiares, no polo oposto ao dos artificios comuns do mágico laborioso e científico. Há uma ressalva: se houver alguma sátira presente no conto, há uma coisa da qual não se deve zombar: a própria magia (TOLKIEN, 2017, p. 10-11)⁵.

O posicionamento do autor destaca duas terminologias essenciais e correlatas em sua compreensão sobre esses contos: Reino Encantado e Magia. Seguindo os passos de Tolkien, não nos proporemos aqui a definir de modo unívoco o Reino Encantado; mas quando entendido semelhantemente à própria Magia, faz-se notar como este é o atributo central para sua compreensão, não apenas por sua presença, mas também pelo modo como atua: “a magia do Reino Encantado não é um fim em si, sua virtude reside nas suas operações, entre elas a satisfação de certos desejos humanos primordiais” (TOLKIEN, 2017, p. 13)⁶. Diante do exposto, a magia do conto de fadas se mostra o elemento principal da narrativa, atuando a favor das personagens que dela necessitam.

A partir dessa perspectiva, Tolkien exclui dos contos de fadas três categorias de histórias: as fábulas de animais, ainda que admita certa conexão entre ambos os gêneros; aquelas narrativas que usam do sonho como um recurso para explicar a ocorrência dos elementos fantásticos e maravilhosos ali presentes; e as histórias de viajantes, pois as maravilhas muitas vezes apresentadas não pertencem a este mundo mortal, estando somente à distância ou ocultas no espaço e no tempo.

2 QUAL É SUA ORIGEM?

Ao se indagar sobre as origens dos contos de fadas, Tolkien entende que está buscando, na realidade, a origem ou as origens dos elementos fantásticos. Considerando-se inculto para lidar com tal dúvida, o autor ressalta a centralidade da figura do inventor para o surgimento dos contos de fadas.

A história dos contos de fadas provavelmente é mais complexa que a história física da raça humana, e tão complexa quanto a história da linguagem humana. As três coisas — invenção independente, herança e difusão — evidentemente tiveram seu papel na produção da intrincada teia da História. Desemaranhá-la está agora além de qualquer habilidade que não seja a dos elfos. Das três, a *invenção* é a mais importante e fundamental, e, portanto, (não é de surpreender) também a mais

⁵No original: The definition of a fairy-story - what it is, or what it should be - does not, then, depend on any definition or historical account of elf or fairy, but upon the nature of *Faerie*: the Perilous Realm itself, and the air that blows in that country. I will not attempt to define that, nor to describe it directly. It cannot be done. *Faerie* cannot be caught in a net of words; for it is one of its qualities to be indescribable, though not imperceptible. It has many ingredients, but analysis will not necessarily discover the secret of the whole. [...]. For the moment I will say only this: a 'fairy-story' is one which touches on or uses *Faerie*, whatever its own main purpose may be: satire, adventure, morality, fantasy. *Faerie* itself may perhaps most nearly be translated by *Magic*? — but it is magic of a peculiar mood and power, at the furthest pole from the vulgar devices of the laborious, scientific, magician. There is one proviso: if there is any satire present in the tale, one thing must not be made fun of, the magic itself (TOLKIEN, 2008, p. 32-33, grifo do autor).

⁶No original: The magic of *Faerie* is not an end in itself, its virtue is in its operations: among these are the satisfaction of certain primordial human desires (TOLKIEN, 2008, p. 34).



misteriosa. No fim, as outras duas terão de levar de volta a um inventor, ou seja, um criador de histórias. A *difusão* (empréstimo no espaço), seja de um artefato ou de uma história, só remete o problema da origem a outro lugar. No centro da suposta difusão há um lugar onde outrora viveu um inventor. O mesmo ocorre com a *herança* (empréstimo no tempo). Assim, acabamos chegando apenas a um inventor ancestral. Se acreditarmos que às vezes ocorreu a criação independente de ideias, temas e esquemas semelhantes, estaremos simplesmente multiplicando o inventor ancestral, mas sem com isso compreender mais claramente o seu dom (TOLKIEN, 2017, p. 20-21, grifo do autor)⁷.

Salientando a importância do inventor para o conto de fadas, Tolkien o define como um subcriador. Tal conceito, central para a compreensão da teoria tolkieniana a respeito dos contos de fadas, será retomado e desenvolvido em momento posterior; mas já aqui notamos a importância daquele que inventa, cria as histórias de fadas, para que elas venham a existir.

Afirmando a existência da relação entre os contos de fadas e a mitologia — relação essa que se constrói pela fantasia — Tolkien discorda da crítica de Andrew Lang e assevera o vínculo que há entre mitologia e religião: “No entanto essas coisas [, mitologia e religião,] de fato ficaram enredadas — ou talvez tenham sido separadas há muito tempo e desde então tenham voltado devagar, tateando, através de um labirinto de erros, através da confusão, rumo à refusão” (TOLKIEN, 2017, p. 25)⁸. Conforme exposto, apesar de separadas, religião e mitologia estão em busca de se fundirem novamente, mesmo que ainda haja um sombrio labirinto entre elas. Sendo Tolkien um autor e crítico católico, tal junção é essencial para a compreensão da sua perspectiva sobre os contos de fadas, seja pelas terminologias por ele utilizadas, ou ainda pela forma como este vê e analisa o mundo encantado.

Na sequência de sua abordagem, Tolkien apresenta as três faces existentes nos contos de fadas: a Mística, voltada para o Sobrenatural; a Mágica, voltada para a Natureza; e o Espelho de desdém e compaixão, voltado para o Homem. A face essencial do Reino Encantado é a do meio, a Mágica” (TOLKIEN, 2017, p. 25)⁹. Portanto, temos ressaltada a relação inexorável e fundamental que há entre a magia, a natureza, e os contos de fadas, desde sua origem.

3 QUAL SUA UTILIDADE?

⁷ No original: The history of fairy-stories is probably more complex than the physical history of the human race, and as complex as the history of human language. All three things: independent invention, inheritance, and diffusion, have evidently played their part in producing the intricate web of Story. It is now beyond all skill but that of the elves to unravel it.1 Of these three *invention* is the most important and fundamental, and so (not surprisingly) also the most mysterious. To an inventor, that is to a storymaker, the other two must in the end lead back. *Diffusion* (borrowing in space) whether of an artefact or a story, only refers the problem of origin elsewhere. At the centre of the supposed diffusion there is a place where once an inventor lived. Similarly with *inheritance* (borrowing in time): in this way we arrive at last only at an ancestral inventor. While if we believe that sometimes there occurred the independent striking out of similar ideas and themes or devices, we simply multiply the ancestral inventor but do not in that way the more clearly understand his gift (TOLKIEN, 2008, p. 40-41).

⁸ No original: Yet these things have in fact become entangled - or maybe they were sundered long ago and have since groped slowly, through a labyrinth of error, through confusion, back towards re-fusion (TOLKIEN, 2008, p. 44).

⁹ No original: Even fairy-stories as a whole have three faces: the Mystical towards the Supernatural; the Magical towards Nature; and the Mirror of scorn and pity towards Man. The essential face of Faerie is the middle one, the Magical (TOLKIEN, 2008, p. 44).



Discorrendo sobre as funções dos contos de fadas na contemporaneidade, Tolkien afirma que, “na verdade, a associação entre crianças e contos de fadas é um acidente de nossa história doméstica” (TOLKIEN, 2017, p. 33)¹⁰, e mesmo as adaptações feitas especialmente para o público infantil se revelam um processo perigoso, ainda quando necessário. “Os contos de fadas assim banidos, eliminados de uma arte plenamente adulta, no fim estariam arruinados; na verdade, na medida em que foram assim banidos, foram arruinados” (TOLKIEN, 2017, p. 34)¹¹. Não se pode, desse modo, compreender a função dos contos de fadas considerando particularmente as crianças, ainda que elas apresentem uma clara facilidade infantil na crença literária e na consequente “suspensão voluntária da incredulidade”.

O que acontece de fato é que o criador da história mostra ser um “subcriador” de sucesso. Ele faz um Mundo Secundário no qual nossa mente pode entrar. Dentro dele, o que ele relata é “verdade”, concorda 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 de novo no Mundo Primário, olhando de fora o pequeno Mundo Secundário malgrado (TOLKIEN, 2017, p. 36)¹².

O subcriador se revela, assim, responsável por criar um novo mundo, o Mundo Secundário, no qual a narrativa transcorre, regido por leis e regras próprias. Os fatos e acontecimentos presentes nesse mundo, não obedecem às limitações que são próprias do Mundo Primário, no qual habitamos, mas seguem aquilo que é a “verdade” própria desse mundo. O inventor de histórias não pode romper as leis dispostas no mundo criado, pois isso acarretaria a incredulidade daquele que ouve/lê, perdendo-se o encanto, a magia, deslocando o ouvinte/ leitor para fora desse novo mundo, e fazendo-o contemplá-lo à distância, fracassando enquanto arte. Tolkien prossegue sua teoria destacando que, além de seu atributo artístico, os contos de fadas têm seu valor por proporcionarem quatro coisas.

Ora muito bem. Se os adultos devem ler contos de fadas como um ramo natural da literatura — nem brincando de ser crianças, nem fingindo que estão escolhendo para crianças, nem sendo meninos que não querem crescer —, quais são os valores e as funções dessa espécie? Esta é, penso eu, a última e mais importante pergunta. Já aponte para algumas das minhas respostas. Antes de tudo: se forem escritos com arte, o valor primordial dos contos de fadas será simplesmente aquele valor que, como literatura, eles compartilham com outras formas literárias. Mas os contos de fadas também oferecem, em grau ou modo peculiar, estas coisas: Fantasia, Recuperação, Escape, Consolo, coisas de que as crianças por via de regra precisam menos que os mais velhos. Hoje em dia a maioria delas é muito

¹⁰ No original: Actually, the association of children and fairy-stories is an accident of our domestic history (TOLKIEN, 2008, p. 50).

¹¹ No original: Fairy-stories banished in this way, cut off from a full adult art, would in the end be ruined; indeed in so far as they have been so banished, they have been ruined (TOLKIEN, 2008, p. 51).

¹² No original: What really happens is that the story-maker proves a successful 'subcreator'. He makes a Secondary World which your mind can enter. Inside it, what he relates is 'true': it accords with the laws of that world. You therefore believe it, while you are, as it were, inside. The moment disbelief arises, the spell is broken; the magic, or rather art, has failed. You are then out in the Primary World again, looking at the little abortive Secondary World from outside (TOLKIEN, 2008, p. 52).



comumente considerada nociva para todos. Vou considerá-las brevemente, e começarei pela *Fantasia* (TOLKIEN, 2017, p. 44, grifo do autor)¹³.

3 1 FANTASIA

A definição de Fantasia proposta pelo autor foge do conceito de Imaginação — entendido como o poder de dar a criações ideais a consistência interna da realidade —, mas busca englobar tanto a Arte Subcriativa quanto a estranheza e o maravilhamento na Expressão que surge da Imagem, característicos do conto de fadas. É dessa maneira que o autor faz uso do termo Fantasia, ou seja, num sentido que combina com seu uso mais antigo e elevado, como equivalente de Imaginação, os conceitos derivados de “irrealidade” (ou seja, de dessemelhança com o Mundo Primário), de liberdade da dominação dos “fatos” observados, em suma, do fantástico. Assim, estou não só consciente mas contente com as conexões etimológicas e semânticas de *fantasia* com *fantástico*, com imagens de coisas que não somente “não estão presentes de fato”, mas que na verdade nem podem ser encontradas em nosso mundo primário, ou que geralmente se crê que não podem ser encontradas nele. Mas, mesmo admitindo isso, não consinto o tom depreciativo. O fato de as imagens serem de coisas que não são do mundo primário (se é que isso é possível) é uma virtude, não um defeito. Creio que a fantasia (neste sentido) não é uma forma inferior de Arte, e sim superior, de fato a mais próxima da forma pura, e portanto (quando alcançada) a mais potente (TOLKIEN, 2017, p. 46, grifo do autor)¹⁴.

O conto de fadas é visto, assim, como a mais subcriativa das histórias, na medida em que é a que mais se afasta do Mundo Primário, tendo justamente nesse afastamento seu maior atributo, e desafio, por ser mais difícil de se construir “a consistência interna de realidade”. Nesse sentido, o conto de fadas se revela o espaço privilegiado no qual o ser humano exerce sua capacidade criativa, fantástica, como afirma o próprio Tolkien: “a Fantasia continua sendo um direito humano: fazemos em nossa medida e a nosso modo derivativo, porque somos feitos, e não apenas feitos, mas feitos à imagem e semelhança de um Criador” (TOLKIEN, 2017, p. 54)¹⁵.

¹³ No original: Very well, then. If adults are to read fairy-stories as a natural branch of literature - neither playing at being children, nor pretending to be choosing for children, nor being boys who would not grow up - what are the values and functions of this kind? That is, I think, the last and most important question. I have already hinted at some of my answers. First of all: if written with art, the prime value of fairy-stories will simply be that value which, as literature, they share with other literary forms. But fairy-stories offer also, in a peculiar degree or mode, these things: Fantasy, Recovery, Escape, Consolation, all things of which children have, as a rule, less need than older people. Most of them are nowadays very commonly considered to be bad for anybody. I will consider them briefly, and will begin with *Fantasy* (TOLKIEN, 2008, p. 58-59, grifo do autor).

¹⁴ No original: in a sense, that is, which combines with its older and higher use as an equivalent of Imagination the derived notions of 'unreality' (that is, of unlikeness to the Primary World), of freedom from the domination of observed 'fact', in short of the fantastic. I am thus not only aware but glad of the etymological and semantic connections of *fantasy* with *fantastic*: with images of things that are not only 'not actually present', but which are indeed not to be found in our primary world at all, or are generally believed not to be found there. But while admitting that, I do not assent to the depreciative tone. That the images are of things not in the primary world (if that indeed is possible) is a virtue not a vice. Fantasy (in this sense) is, I think, not a lower but a higher form of Art, indeed the most nearly pure form, and so (when achieved) the most potent (TOLKIEN, 2008, p. 60, grifo do autor).

¹⁵ No original: Fantasy remains a human right: we make in our measure and in our derivative mode, because we are made: and not only made, but made in the image and likeness of a Maker (TOLKIEN, 2008, p. 66).



3 2 RECUPERAÇÃO, ESCAPE E CONSOLO

A Recuperação, o Escape e o Consolo são três aspectos que, segundo Tolkien, se revelam essenciais na composição de contos de fadas e no conjunto de experiências fundamentais para o homem. A partir dessa abordagem, tais contos se mostram um mecanismo que nos ajuda a vivenciar essas realidades. Destarte, a recuperação é vista como uma retomada para ver as coisas como elas devem (ou deveriam) ser vistas — como coisas separadas de nós. Muitas vezes, ao se familiarizar como uma realidade, somos tentados a não observar a singularidade que lhe é própria, nos apossando dela. Nesse sentido, através dos contos de fadas, somos convidados a enxergar a retomarmos uma visão clara sobre o mundo.

Precisamos voltar a olhar o verde e nos surpreender de novo (mas não nos ofuscar) com o azul, o amarelo e o vermelho. Precisamos encontrar o centauro e o dragão, e talvez depois contemplar de repente, como os antigos pastores, os carneiros, os cães, os cavalos — e os lobos. Os contos de fadas nos ajudam a realizar essa recuperação. Nesse sentido só o gosto por eles pode nos tornar, ou manter, infantis (TOLKIEN, 2017, p. 55)¹⁶.

O Escape, por sua vez, é entendido como a fuga que temos do Mundo Primário para o Secundário, que se dá de modo particular pelo distanciamento das regras que regem esses dois mundos. Por fim, o Consolo, o Final Feliz, a *eucatástrofe*, se revela o mais importante atributo dos contos de fadas na teoria tolkieniana.

Mas o “consolo” dos contos de fadas tem outro aspecto além da satisfação imaginativa de antigos desejos. Muito mais importante é o Consolo do Final Feliz. Eu quase me arriscaria a afirmar que todos os contos de fadas completos precisam tê-lo. No mínimo eu diria que a Tragédia é a forma verdadeira do Drama, sua função mais elevada; mas o contrário vale para o conto de fadas. Já que ao que parece não temos uma palavra que expresse esse contrário — vou chamá-lo de *Eucatástrofe*. O conto *eucatastrófico* é a forma verdadeira do conto de fadas, e sua função mais elevada.

O consolo dos contos de fadas, a alegria do final feliz, ou mais corretamente da boa catástrofe, da repentina “virada” jubilosa (pois não há fim verdadeiro em nenhum conto de fadas); essa alegria, que é uma das coisas que os contos de fadas conseguem produzir supremamente bem, não é essencialmente “escapista” nem “fugitiva”. Em seu ambiente de conto de fadas — ou de outro mundo — ela é uma graça repentina e milagrosa; nunca se pode confiar em que volte a ocorrer. Ela não nega a existência da *discatástrofe*, do pesar e do fracasso; a possibilidade destes é necessária à alegria da libertação; ela nega (em face de muitas evidências, por assim dizer) a derrota final universal, e nessa medida é *evangelium*, dando um vislumbre fugaz da Alegria, Alegria além das muralhas do mundo, pungente como o pesar.

A marca de um bom conto de fadas, do tipo mais elevado ou mais completo, é que, por mais desvairados que sejam seus eventos, por mais fantásticas ou terríveis suas aventuras, ele pode proporcionar à criança ou ao homem que o escuta, quando chega a “virada”, uma suspensão da respiração, um golpe e um sobressalto no coração, próximos às lágrimas (ou de fato acompanhados por elas), tão penetrantes

¹⁶ No original: We should look at green again, and be startled anew (but not blinded) by blue and yellow and red. We should meet the centaur and the dragon, and then perhaps suddenly behold, like the ancient shepherds, sheep, and dogs, and horses — and wolves. This recovery fairy-stories help us to make. In that sense only a taste for them may make us, or keep us, childish (TOLKIEN, 2008, p. 67).



quanto os de qualquer forma de arte literária, e com uma qualidade peculiar (TOLKIEN, 2017, p. 65-66)¹⁷.

4 EPÍLOGO

Concluindo suas considerações sobre as histórias de fadas, Tolkien realça a importância da alegria como marca do verdadeiro conto de fadas — como se observa pela referência anterior —, e explicita de modo direto a relação entre mitologia e religião que se constrói em sua teoria, resgatando os pontos centrais desenvolvidos por ele e presentes nas narrativas da vida de Cristo.

Eu me arriscaria a dizer que, abordando a História Cristã deste ponto de vista, por muito tempo tive a sensação (uma sensação alegre) de que Deus redimiu as corruptas criaturas-criadoras, os homens, de maneira adequada a esse aspecto da sua estranha natureza, e também a outros. Os Evangelhos contêm um conto de fadas, ou uma história de tipo maior que engloba toda a essência dos contos de fadas. Contêm muitas maravilhas — peculiarmente artísticas, belas e emocionantes, “míticas” no seu significado perfeito e encerrado em si mesmo; e entre as maravilhas está a maior e mais completa eucatastrofe concebível. Mas essa história entrou para a História e o mundo primário; o desejo e a aspiração da subcriação foram elevados ao cumprimento da Criação. O Nascimento de Cristo é a eucatastrofe da história do Homem. A Ressurreição é a eucatastrofe da história da Encarnação. Essa história começa e termina em alegria. Tem preeminentemente a “consistência interna da realidade”. Nunca se contou uma história que os homens mais quisessem descobrir que é verdadeira, e não há nenhuma outra que tantos homens céticos tenham aceito como verdadeira por seus próprios méritos. Pois a Arte dela tem o tom supremamente convincente da Arte Primária, isto é, da Criação. Rejeitá-la leva à tristeza ou à ira (TOLKIEN, 2017, p. 69)¹⁸.

¹⁷ No original: But the 'consolation' of fairy-tales has another aspect than the imaginative satisfaction of ancient desires. Far more important is the Consolation of the Happy Ending. Almost I would venture to assert that all complete fairy-stories must have it. At least I would say that Tragedy is the true form of Drama, its highest function; but the opposite is true of Fairy-story. Since we do not appear to possess a word that expresses this opposite - I will call it *Eucatastrophe*. The *eucatastrophic* tale is the true form of fairytale, and its highest function.

The consolation of fairy-stories, the joy of the happy ending: or more correctly of the good catastrophe, the sudden joyous 'turn' (for there is no true end to any fairy-tale):¹ this joy, which is one of the things which fairy-stories can produce supremely well, is not essentially 'escapist', nor 'fugitive'. In its fairy-tale - or otherworld - setting, it is a sudden and miraculous grace: never to be counted on to recur. It does not deny the existence of *dyscatastrophe*, of sorrow and failure: the possibility of these is necessary to the joy of deliverance; it denies (in the face of much evidence, if you will) universal final defeat and in so far is *evangelium*, giving a fleeting glimpse of Joy, Joy beyond the walls of the world, poignant as grief.

It is the mark of a good fairy-story, of the higher or more complete kind, that however wild its events, however fantastic or terrible the adventures, it can give to child or man that hears it, when the 'turn' comes, a catch of the breath, a beat and lifting of the heart, near to (or indeed accompanied by) tears, as keen as that given by any form of literary art, and having a peculiar quality (TOLKIEN, 2008, p. 75-76, grifo do autor).

¹⁸ No original: I would venture to say that approaching the Christian Story from this direction, it has long been my feeling (a joyous feeling) that God redeemed the corrupt making-creatures, men, in a way fitting to this aspect, as to others, of their strange nature. The Gospels contain a fairy-story, or a story of a larger kind which embraces all the essence of fairy-stories. They contain many marvels - peculiarly artistic,¹ beautiful, and moving: 'mythical' in their perfect, self-contained significance; and among the marvels is the greatest and most complete conceivable eucatastrophe. But this story has entered History and the primary world; the desire and aspiration of sub-creation has been raised to the fulfillment of Creation. The Birth of Christ is the eucatastrophe of Man's history. The Resurrection is the eucatastrophe of the story of the Incarnation. This story begins and ends in joy. It has pre-eminently the 'inner consistency of reality'.



5. ANÁLISE DO CONTO “A GATA BORRALHEIRA”

“A Gata Borralheira” é um dos mais tradicionais contos de fadas presentes na literatura e cultura mundial. Assim como destacado por Tolkien no desenvolvimento de sua teoria sobre o surgimento dos contos de fadas, a origem desse conto é um mistério, mas seus elementos centrais estão dispostos em diferentes histórias espalhadas ao redor do globo. Para a análise aqui desenvolvida, escolheu-se a versão dos Irmãos Grimm, disposta no livro *Os contos de Grimm* (1989).

Em seu leito de morte, a esposa de um homem rico chamou sua única filha para perto de si e a orientou a ser uma menina boa e devota, pois assim Deus sempre a valeria e a própria mãe intercederia por ela do céu. Um tempo após a morte de sua mulher, o homem se casa com outra que traz consigo duas filhas belas e alvas de feição, mas feias de coração. A pobre enteada começa a ser tratada com maldade pelos habitantes da casa que a subjugam e desrespeitam como a uma empregada, tendo seus belos vestidos tomados e não possuindo sequer uma cama para dormir. Certo dia, seu pai iria viajar para uma feira e pergunto a suas filhas o que elas desejariam que ele lhes trouxesse; enquanto as irmãs pediram lindos vestidos, pérolas e pedras preciosas, Borralheira disse, apenas: “Pai, o primeiro raminho que no caminho de volta roçar o teu chapéu, quebra-o e traze-o para mim” (GRIMM, 1989, p. 14); e assim aconteceu. O pai retornou e trouxe a cada filha o presente solicitado, entregando a Gata Borralheira um raminho de nogueira. Ela o tomou para si e o plantou próximo ao túmulo de sua mãe. De tanto chorar, suas lágrimas regaram o ramo que cresceu e se tornou uma grande árvore. Três vezes ao dia, todos os dias, a pobre menina ia até lá, chorava e rezava, e todas as vezes que exprimia um desejo um passarinho branco, que sempre estava ali, lhe jogava o que ela desejara.

Por meio da contextualização inicial aqui descrita, tem-se a impressão de que o Mundo Secundário, inventado pelo subcriador, se assemelha ao Mundo Primário. No entanto, o choro da menina que rega o broto a ponto de torná-lo uma árvore e a presença do pássaro branco que traz a ela tudo o que deseja revelam o ambiente fantástico no qual a narrativa está inserida. Esses mesmos elementos também destacam a íntima conexão entre a magia e a natureza, possuindo como realizador dos desejos da Borralheira — papel comumente atribuído à fada madrinha — uma ave, portanto, um ser natural. Além disso, tal composição afasta o mundo subcriado do nosso mundo, característica fundamental dos contos de fada na teoria tolkieniana, enaltecendo a fantasia presente nos acontecimentos narrados que, por mais que mágicos, são plenamente aceitos pelas leis que regem esse Mundo Secundário. Disposto dessa maneira, o conto proporciona àquele que o lê o escape para esse universo imaginário.

Certo dia, o rei deu uma festa que deveria durar três dias para a qual todas as moças bonitas do reino foram convidadas a fim de que seu filho escolhesse uma noiva entre elas. Apressadamente, as duas irmãs mandaram a pobre Borralheira as arrumar e preparar suas roupas, mas ela ficou muito triste, pois também gostaria de ir. A madrasta propôs, assim, uma série de afazeres que, caso a enteada terminasse a tempo, poderia participar da festa. Após realizar cada tarefa, a madrasta ordenava-lhe uma nova, que, com o auxílio mágico de diferentes aves, ela cumpria. Mesmo depois de executar tudo o que lhe era imposto, a Gata Borralheira foi proibida por sua madrasta de comparecer, porque ela não possuía uma roupa adequada. Com a partida das três, a boa menina foi

There is no tale ever told that men would rather find was true, and none which so many sceptical men have accepted as true on its own merits. For the Art of it has the supremely convincing tone of Primary Art, that is, of Creation. To reject it leads either to sadness or to wrath (TOLKIEN, 2008, p. 77-78).



ao túmulo de sua mãe e pediu: “Sacode teus ramos, querida noqueira,/ Joga ouro e prata sobre a borralheira” (GRIMM, 1989, p. 16). O passarinho jogou um vestido de ouro e prata, e sapatinhos bordados de seda e prata. Sem perder tempo, ela vestiu-se e foi para a festa.

Torna-se claro, nesse momento do enredo, que essa é uma narrativa sobre o Reino Encantado, evidenciado pela presença de personagens típicas como o rei e o príncipe, estando este último em busca de uma bela dama para se casar. Ademais, faz-se interessante ressaltar o papel desempenhado pelos pássaros no enredo, consonante à teoria tolkieniana, que afirma a não obrigatoriedade da presença de fadas em um conto de fadas. Nesse sentido e retomando a teoria do autor, o que caracteriza essas histórias é o ambiente no qual a narrativa transcorre, que deve, obrigatoriamente, ser o Reino Encantado. Assim como apresentado por Tolkien, podemos perceber que, mesmo que ainda em seu início, o clássico conto “A Gata Borralheira” se constrói a partir da articulação entre a magia — tem em vista sua intrínseca relação com a natureza — e o Reino Encantado.

Chegando lá, a Gata Borralheira não foi reconhecida por sua madrasta e suas irmãs, que achavam que ela ainda estava em casa realizando as tarefas. O filho do rei foi ao seu encontro, tomou-a pela mão, e dançou com ela; não dançou com mais ninguém e também não permitiu que mais ninguém dançasse com ela. Quando quis ir para casa, conseguiu escapar do príncipe escondendo-se no pombal e deixando suas roupas no túmulo de sua mãe. Ao chegarem em casa, a madrasta e as irmãs viram ali a Borralheira, com suas vestes surradas como de costume. No segundo dia, após a partida das irmãs e da madrasta, a menina foi novamente à noqueira, recebendo agora um vestido ainda mais lindo. Chegando à festa, o príncipe já a esperava para dançarem juntos. À noite, Borralheira queria ir embora, e mais uma vez teve de fugir do príncipe, agora pelo jardim. Como já fizera na noite anterior, o pai desconfiara de que essa bela e misteriosa dama poderia ser sua legítima filha. Quando chegaram em casa, as três novamente encontraram a pobre menina com seu avental. No dia seguinte, os pais e as meninas partiram, deixando para trás a enteada, que pela terceira vez foi até a noqueira, recebendo um vestido tão suntuoso e cintilante como nenhum dos anteriores, e um sapatinho de ouro puro, espantando a todos na festa com sua beleza. O príncipe já a esperava, e dançou apenas com ela. Caindo a noite, ela quis ir embora e, apesar do desejo do príncipe de acompanhá-la, como já ocorrera nas duas noites anteriores, ela fugiu ligeira. Dessa vez, no entanto, ele lhe prepara uma armadilha, untando com piche os degraus da escada inteira; assim, ao fugir, seu sapatinho esquerdo ficou preso.

Com o sapatinho em mãos, o príncipe se dirigiu ao rei afirmando que só se casaria com aquela em que coubesse o sapatinho. As duas irmãs ficaram muito felizes, pois possuíam pés bonitos. A mais velha entrou no quarto junto de sua mãe e provou o sapatinho, mas esse não lhe servia no dedão. A mãe recomendou-a que cortasse o dedo, porque, sendo rainha, não precisaria mais andar a pé. Após decepá-lo e disfarçar a dor, vestiu o sapatinho e foi ao encontro do príncipe que a pôs como noiva em seu cavalo; todavia, ao passar pelo túmulo da mãe da Borralheira, duas pombinhas estavam pousadas na noqueira e cantaram avisando-o que havia sangue no sapatinho, e que essa não era a noiva almejada. Voltando à casa, devolveu a noiva falsa e pediu a outra irmã que provasse o sapatinho. Ela o fez, mas este não lhe serviu no calcanhar. Do mesmo modo como fez com a outra filha, a mãe a recomendou que cortasse seu calcanhar, fazendo com que o sapatinho servisse em seu pé. Após tomá-la em seu cavalo, ao passar pela noqueira, lá estavam as duas pombinhas que mais uma vez cantaram avisando o príncipe de que havia sangue no sapatinho, e que aquela não era a noiva desejada. A postura da mãe e das irmãs diante do sapatinho que não lhes servia chama a atenção do leitor para o fato deste não ser um conto destinado ou adaptado ao



público infantil. Como afirmado por Tolkien, os contos de fadas não são voltados exclusivamente para as crianças, possuindo atributos e funções essenciais aos adultos.

Mais uma vez, o príncipe retornou à casa com a noiva falsa. Devolvendo a segunda irmã, ele perguntou à mãe se não havia outra menina além dessas, ao que o marido respondeu que há a “pequena e insignificante” Gata Borracheira, mas que não poderia ser ela a noiva. Mesmo com a alegação da madrasta de que ela era muito suja e não poderia ser vista por ninguém, devido à insistência do príncipe, trouxeram-lhe a menina, após esta lavar o rosto. O sapatinho lhe serviu perfeitamente, e levantando-se, olhou para o príncipe, que a reconheceu e afirmou: “Esta é a noiva verdadeira!” (GRIMM, 1989, p. 23). A madrasta e as irmãs empalideceram de raiva, mas o príncipe a tomou para si em seu cavalo e, quando passaram pela noqueira, as duas pombinhas brancas arrulharam confirmando ser ela a noiva certa. Na conclusão da história, tem-se presente a virada repentina, jubilosa e mágica, característica fundamental e função mais elevada dos contos de fadas: o consolo, o final feliz, a *eucatástrofe*.

CONCLUSÃO

Destarte, por meio da apresentação aqui disposta dos elementos centrais desenvolvidos por J. R. R. Tolkien em seu ensaio *Sobre contos de fada* e da posterior análise do conto “A Gata Borracheira”, nota-se a aderência entre as proposições do autor e a clássica narrativa. Nesse sentido, e recordando o fato de que Tolkien não foi apenas um crítico, mas também um escritor de literatura fantástica, salienta-se que, ainda que haja rupturas e divergências entre textos de diferentes épocas, fazem-se presentes também elementos que fundamentam e sustentam essas produções, evidenciando o constante diálogo entre as diferentes faces do fantástico. Tal multiplicidade não deve ser entendida de modo excludente e normativo, categorizando aquilo que é e o que não *fantasy*, mas permitem uma abertura constante para as novas, e porque não mágicas, formas de se construir essa Arte.

REFERÊNCIAS

GRIMM, Irmãos. A Gata Borracheira. In: GRIMM, Irmãos. **Os Contos de Grimm**. Trad. Tatiana Belinky. São Paulo: Paulus, 1989, p. 13-23.

SAYERS, Dorothy Leigh. **Essays Presented to Charles Williams**. Oxford: Oxford University Press, 1947.

TOLKIEN, J. R.R. **Árvore e folha**. Trad. Ronald Eduard Kyrmse. 3º ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

TOLKIEN, J. R. R. **O Hobbit**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012a.

TOLKIEN, J. R. R. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fonte, 2001.

TOLKIEN, J. R. R. **O Silmarillion**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

TOLKIEN, J. R. R. On Fairy-stories. In: FLIEGER, Verlyn; ANDERSON, Douglas Allen (eds.). **Tolkien On Fairy-stories** Expanded Edition, with Commentary and Notes. London: HarperCollins, 2008.

TOLKIEN, J. R. R. **The hobbit**. London: HarperCollins, 2012b.

TOLKIEN, J. R. R. **The Lord of the Rings**. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2004a.



TOLKIEN, J. R. R. **The Silmarillion**. New York: HarperCollins e-books, 2004b. *E-book*.