



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de São José do Rio Preto

Mirane Campos Marques

Uma história que não tem fim: um estudo sobre a fantasia literária

São José do Rio Preto
2015

Mirane Campos Marques

Uma história que não tem fim: um estudo sobre a fantasia literária

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Teoria da Literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattner

São José do Rio Preto

2015

Marques, Mirane Campos.
Uma história que não tem fim : um estudo sobre a fantasia
literária / Mirane Campos Marques. -- São José do Rio Preto, 2015
202 f.

Orientador: Álvaro Luiz Hattner
Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de
Mesquita Filho", Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura fantástica - História e crítica - Teoria, etc. 2. Fantasia
na literatura. 3. O maravilhoso na literatura. 4. Tolkien, J. R. R., John
Ronald Reuel, 1892-1973 - Crítica e interpretação. 5. Ende, Michael,
1929-1995. A história sem fim - Crítica e interpretação. I. Hattner,
Álvaro Luiz. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 8-344.09

Mirane Campos Marques

Uma história que não tem fim: um estudo sobre a fantasia literária

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Teoria da Literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattnher

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattnher
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof^a Dr^a Karin Volobuef
UNESP – Araraquara

Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi
UNESP – Araraquara

Prof^a Dr^a Fernanda Aquino Sylvestre
Universidade Federal de Uberlândia

Prof^a Dr^a Renata Kabke Pinheiro
Universidade Federal de Pelotas

São José do Rio Preto
02 de março de 2015

RESUMO

Este trabalho propõe uma revisão e uma delimitação do gênero fantasia que se dará fundamentalmente por meio do diálogo com as noções de “contos de fadas” e de “fantasia” tal como formuladas por J. R. R. Tolkien (2013) em seu ensaio “Sobre contos de fadas”. Em termos de revisão, procuraremos o cotejo entre a teoria do autor de *O senhor dos anéis* e críticos tais como Manlove (1982, 1990), Laetz e Johnston (2008), Stableford (1990), Attebery (1980, 1990, 1992). No que tange à delimitação, interessar-nos-á particularmente o contraponto com a concepção do gênero maravilhoso proposta por Todorov (2007). Tal postura contribuirá para a afirmação da fantasia como um gênero mais bem delineado e coerente, contribuindo, também, para a coesão do próprio maravilhoso, gênero demasiado amplo que congrega obras muito heterogêneas. A fantasia surgirá, desse modo, como um dos limites do maravilhoso, justamente quando os elementos “sobrenaturais” da narrativa possuem o que Tolkien chama de “consistência interna de realidade”, constituindo um “Mundo Secundário”. Portanto, enquanto no maravilhoso encontra-se uma integração (e harmonização) entre o “natural” e o “sobrenatural”, a fantasia implicará uma disjunção entre duas realidades, dois Mundos. Segundo essa concepção, propomos uma leitura de *A história sem fim*, de Michael Ende, focada, por um lado, nos procedimentos narrativos que favorecem a construção da fantasia, e, por outro, no aspecto metalinguístico que ocupa uma posição central no romance do escritor alemão. A abordagem da obra de Ende, dessa forma, deverá simultaneamente permitir o contato entre a teoria sobre a fantasia e a obra literária e favorecer conexões com outras narrativas (como *As crônicas de Nárnia*, *O senhor dos anéis*, *O silmarillion*, *Mestre Gil de Ham* e a série *Harry Potter*) que dela se aproximam, contribuindo, conseqüentemente, para uma melhor delimitação do próprio gênero fantasia.

Palavras-chave: fantasia; maravilhoso; J. R. R. Tolkien; *A história sem fim*; gênero.

ABSTRACT

This work proposes a revision and delimitation of the fantasy genre that will fundamentally occur through the dialogue with the notions of "fairy tales" and "fantasy" as formulated by J. R. R. Tolkien (2013) in his essay "On Fairy Stories". In terms of revision, it will be done a comparison between The Lord of the Rings author's theory and the ones by critics such as Manlove (1982, 1990), Laetz and Johnston (2008), Stableford (1990), Attebery (1980, 1990, 1992). Regarding delimitation, it will interest us, particularly, the counterpoint with the marvelous as thought by Todorov (2007). This posture will contribute to fantasy's affirmation as a better lineate and coherent genre, contributing also to the cohesion of the marvelous itself, since it is a broad genre that brings together several heterogeneous works. Thus fantasy will appear as one of marvelous' limits, precisely when the narrative's "supernatural" elements have what Tolkien calls "internal consistency of reality", constituting a "Secondary World". Therefore, while in the marvelous it is found an integration (and harmonization) between "natural" and "supernatural," fantasy imply a disjunction between two realities, two worlds. According to this conception, this work proposes a reading of Micahel Ende's *The Neverending Story* focusing, on the one hand, in the narrative procedures that favor the fantasy construction, and, on the other hand, in the metalinguistic aspect that occupies a central position in the German writer's novel. Therefore, the approach of Ende's work must simultaneously allow the contact between fantasy's theory and literary work as well as foment connections with other narratives with similar procedures (such as *The Chronicles of Narnia*, *The Lord of the Rings*, *The Silmarillion*, *Farmer Giles of Ham* and the Harry Potter series), consequently contributing to a better definition of the fantasy genre itself.

Keywords: fantasy; marvelous; J. R. R. Tolkien; *The Neverending Story*; genre.

Agradecimentos (Thanks)

Eu ia escrever os agradecimentos em inglês porque 90% das pessoas que eu quero agradecer só falam inglês ou entendem a língua, mas eu fiquei com preguiça e eu nem sei se pode, então... mas vai haver partes em inglês por questões de motivos.

Todo mundo amou meus agradecimentos da dissertação de mestrado, por ser idiota, diferente, essas coisas, o que põe muita pressão sobre minha pessoa para esse agradecimento. Não esperem nada demais e, antes de começar esse, gostaria de dizer que tiraria pelo menos 50% das pessoas do meu agradecimento da dissertação.

Bem, vamos lá... em primeiro lugar agradeço a Deus por ter me dado forças para terminar essa tese que eu achei que jamais existiria. Obrigada, Deus! Por isso e por todo o resto.

Agradeço minha família por ter me apoiado para chegar até aqui, mas não TODA a família, isso seria injusto. Só quem me criou, basicamente (tia, tio, Dalva, Paula, maridos, filhos e netos). E um pouco meu pai que resolveu aparecer ultimamente.

Agradeço também a família do Fer, que também já é minha família. Tadeu, Di, Gu, Bi e um beijo especial pra Dona Dora que deixou a gente aqui nesse mundão e pra Dona Lurdes que veio pra mais perto da gente. Um beijão pro resto do pessoal também.

Ah! Meus times... o Corinthians foi campeão da Libertadores e do Mundial em 2012. Viu, minha dedicatória deu sorte. Vamos esperar que o Liverpool faça o mesmo. Vocês destroem o meu coração, mas eu não vivo sem vocês, seus inúteis. Beijos da mamãe.

Agora os amigos. Da última vez não quis citar nomes porque podia correr o risco de esquecer alguém e blá blá blá, mas que se dane. Paty, Jaine, Renato, Júlio, Flávia, Mie e André. Obrigada por acharem que eu tinha capacidade de fazer isso.

Agradeço também meu amigo Gabriel Giglio, grande autor de fantasia alcoólica, e suas inspirações do Além.

Agradeço ao meu querido Aquati, professor e amigo, que não sabe escolher time, mas é um anjo sem asas nesse mundo. Também aqui um beijo pra Sônia e que ela aproveite bem a aposentadoria.

Obrigada ao meu orientador mais que lindo e perfeito Álvaro Hattner por ter me aturado por quase DEZ anos. Pobre alma. Desculpa por tudo, professor, você é incrível e o melhor orientador que eu poderia querer.

Agradeço também a minha banca maravilhosa, que fez com que eu me sentisse no Conselho de Elrond. Obrigada a todos: Karin Volobuef, Aparecido Donizete Rossi, Fernanda Aquino Sylvestre e Renata Kabke Pinheiro.

Agradeço também a CAPES por ter patrocinado meu trabalho, espero não ter baixado o nível de qualidade de vocês.

Agora vem a parte em inglês, mas depois voltaremos para o português para agradecer o que eu chamo de G3.

First of all SORRY. I don't really KNOW English, I never really learned so... sorry for my mistakes.

I want to thank all my followers on Tumblr. They are great people and put up with my bullshit all the time. Thank you guys.

I want to thank Andreja, Mojca and October, my first friends on Tumblr ever.

Also Sarah and Mitchi, my precious, who never cease to amaze me with a talk, a story or a Thorin drawing.

My book club friends: Marian, Ashley, Hailey and Laura. I promise I will be back annoying you guys soon.

Kaya, Annaliese and Kira that are always cheering me up.

Karla, Bea, Elena and Narmina, my darlings, always talking to me and being supportive.

Bilbo, Emily, Nora, Delilah and Courtney with their beautiful blogs that make my life better. Thank you so much for everything. I love you guys!

Out of Tumblr thank you to my Liverpool friend – who is not from Liverpool – Sam Birch.

Now... I know it might seem stupid but I need to thank Richard Armitage. All The Hobbit cast and staff actually but specially him. He made Thorin SO real and he is so great in general. Seriously everything he does is amazing, all the Johns and Harry Kennedy... ALL OF THEM. Thank you! Thank you for existing, thank you for being an actor and thank you for making Thorin even more majestic and passionate than he already was (sorry Tolkien but you have to agree Richard made him more ~~handsome and hot~~ interesting). As I said all the cast was great and I will not put every name in here because you know... it would become the final credits of the movie. Seriously, all of you guys were amazing. The dwarves I didn't even care in the book (I'm sorry for that) became my babies and the ones I already cared are now mine and you can't take them from me. And Lee Pace... you majestic human tree. I'll stop here but I just wanted

to say that you guys were fantastic and I'm sure Tolkien would have loved it (I know because he is my friend and talk to me). Thank you. Also (can I swear here? Because I kinda want to say f*ck you... oh well...) f*ck you for breaking my heart with The Battle of the Five Armies. I KNOW I knew what would happen but I wasn't prepared to see it. All the crying... Eru have mercy. Still in this matter let's thank the cast of The Lord of the Rings as well... where all this began.

Also thanks to the Feanoreans (Maedhros and Maglor specifically). You guys are being of great help lately. Not Fëanor himself that little shit (but I still love you). Actually thanks to you all: Noldor, Vanyar, Teleri, Valar, Maiar, The Seven Fathers of the Dwarves and their houses, Men, Hobbits, Dragons, not so Dragon (I'm looking at you Glaurung, sorry), Eagles, Balrogs, all the creatures and Eru himself.

Going back to casts I also want to thank the cast of all Marvel movies because you guys are awesome! Don't disappoint me in Age of Ultron.

Now back to Portuguese for the G3.

Fernando. Oh Eru! O que seria da minha vida sem o Fer? Literalmente nada. Sem ele não teria dissertação de mestrado, nem tese de doutorado, nada. Não teria Mirane. Porque é esse ser de luz e time ruim que cuida de mim em todos os aspectos da minha vida. Nem tem como agradecer porque ele é tudo. Ferzinho, muito obrigada por me aguentar e por todo o resto, só você pra saber o quanto é difícil isso. Te amo mais do que o Fëanor ama as Silmarils e se o Melkor se meter com você eu viro o Fingolfin, furo o pé dele e te roubo de volta.

Blaublau. O melhor de todos. Eu nem deveria ficar falando do Blaublau por aqui senão as ursinhas vão saber onde ele está, mas eu preciso agradecer o melhor urso, com o melhor gosto pra tudo nesse e em todos os mundos. Te amo mais que tudo, meu melhor amigo! E muito obrigada por ter contado "aquelas" histórias pro Tolkienzinho. Obrigada também aos "amigãos", que aumentaram em número. Sem bagunça, hein, Oromë! Chandler, Pan e Inimigo Épico, vocês também aparecem aqui, viu, mesmo torcendo pro time errado. Aslam, médico da galera toda, Snoop levando a culpa de tudo, Joey quietinho como quem não quer nada. Des e Phoebo, Luisito, Jamie, Nienna, Fingolfin, Beorn, Molly e Jack. Obrigada a todos! Obrigada aos "amiguinhos" também, mas nem dá pra colocar o nome de todo mundo. Amo vocês.

Tolkienzinho. Não tenho o que falar. Sério. Precisa? Eu devo minha vida a ele. Lembrar daquela semana de agosto de 2002 que iria mudar minha vida para sempre ainda me dá borboletas no estômago. Pelo menos eu espero que seja borboletas e não

dragões. Obrigada professor e melhor escritor que já existiu nesse mundo. Tudo isso que você, alma desavisada, está para ler, tudo o que fiz nos últimos dez anos, dez? não! treze anos, pro bem ou pro mal, foi fruto do meu amor por esse ser de luz e histórias. Como não poderia ser diferente, para fechar: Tolkienzinho é um gênio.

Dedico esta tese ao Liverpool Football Club,
meu time de coração e sofrimento, e a
J. R. R. Tolkien, rei de tudo.

“Mordor, Gandalf, is it left or right?”

Frodo Baggins

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. OS CAMINHOS DO BELO REINO	19
1.1. Passagens que se bifurcam	19
1.2. “Farejando por toda a pedra”	28
1.3. Os limites do reino	46
1.4. O coração do Belo Reino	52
1.5. Um galho da árvore das histórias (aproximação à fantasia)	61
2. FANTASIA	69
2.1. Histórias sem fim	69
2.1.1. Narrador e contador de histórias	86
2.1.2. Uma no cravo, outra na ferradura	94
2.1.3. O “fautor”	109
2.2. Metalinguagem, criação e arte	118
2.2.1. Duplicação e estrutura	118
2.2.2. Leitura e leitor em <i>A história sem fim</i>	145
2.2.3. Fantasia: Lá e de volta outra vez	152
2.2.4. A arte da criação	160
CONCLUSÃO	183
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	194

INTRODUÇÃO

A questão dos gêneros literários é uma das mais discutidas pelos estudiosos de literatura e com o passar do tempo nota-se que o enfoque das obras, sob esse ponto de vista, passa de norma a algo que é inoportuno, até que, na atualidade, se assumam um posicionamento mais apaziguador. Passa-se, desse modo, da concepção clássica de gênero, visto como um modelo a ser seguido, para uma verdadeira rebelião contra a teoria clássica, promovida pelo movimento alemão pré-romântico conhecido como *Sturm und Drang*. Este movimento tenta destacar a importância da individualidade e da autonomia de cada obra literária, concebendo a criação poética como uma “irrupção irreprimível da interioridade profunda do poeta, como revolta e não como aceitação de modelos e de regras” (AGUIAR E SILVA, 1968, p. 214). Mais recentemente, segundo Todorov (2007), principalmente a partir da década de 1970, temos uma visão que não nega a particularidade de cada obra, mas que também não se esquece de que todo texto se coloca em diálogo com outras produções literárias. A teoria dos gêneros moderna deixa de lado a tipologia prescritiva e atemporal, buscando entendê-los como “um instrumento operacional, descritivo, dotado de relatividade histórica, e que não tem por escopo impor limites às livres manifestações da produção textual em suas inovações e variantes” (CAMPOS, 1977, p. 11). O gênero passa, então, a ser entendido como uma espécie de “horizonte de expectativa” que não lhe nega a individualidade, mas, simultaneamente, indica sua relação com a tradição, com a “série histórica” e com as “regras do jogo nela prevalentes”.

O próprio Todorov (2007) é um dos participantes desse “esforço” para uma revitalização da discussão acerca dos gêneros literários e nos apresenta uma teoria sobre o gênero fantástico e seus vizinhos, o maravilhoso e o estranho. Em sua teoria, o fantástico surge como um tipo de texto bem delimitado, compreendendo histórias em que, em um mundo como o nosso, introduz-se um evento que, a princípio, não pode ser explicado pelas leis desse mesmo mundo. Por consequência, insere-se nessas narrativas uma vacilação entre uma explicação “racional” e uma “sobrenatural”.¹ Em outros termos, em um caso, entende-se que estamos diante de uma ilusão dos sentidos, de algo imaginado, de um engano, e que, na verdade, o ocorrido pode ser explicado segundo as leis desse mundo e, no outro caso, verifica-se que o acontecimento “diferente”, de fato,

¹ O conceito de sobrenatural neste trabalho segue o exposto por Todorov em *A introdução à literatura fantástica*, para quem a noção de sobrenatural remete àquelas ocorrências que não podem ser explicadas (ou que não são aceitas) pelas ciências naturais.

ocorreu e, portanto, a “realidade é regida por leis desconhecidas para nós.” (2007, p. 30). Desse modo, sua teoria sobre o fantástico destaca-se, por um lado, por fincar-se em elementos textuais (embora haja certa contestação sobre se isso é realmente feito em suas formulações) e, por outro, por promover um recorte (considerado, às vezes, limitador) bastante específico no conjunto daquelas narrativas que eram, de modo genérico e dependendo da formação de cada autor, intituladas ora fantásticas, ora maravilhosas, ora estranhas, ora fantasias, etc.

Se essa delimitação contribui para a construção de um gênero fantástico bastante coerente, o mesmo não se pode dizer de seus gêneros vizinhos, em especial, no que diz respeito ao maravilhoso. É como se esse gênero se transformasse em uma espécie de quarto de despejo, contendo tudo o que sobeja nos seus vizinhos; como resultado, o maravilhoso ainda se debate em um mar de textos heterogêneos que, recorrentemente, muito pouco tem a ver um com o outro. O próprio Todorov (2007, p. 59) parece admitir essa ideia ao dizer que o maravilhoso, assim como o estranho, não tem limites claros, a não ser aquele que diz respeito ao fantástico. O crítico búlgaro define esses dois gêneros justamente como limites do fantástico; este duraria apenas enquanto se mantém a vacilação do leitor implícito, pois se este opta por uma das duas possibilidades, se ele decide que as leis que regem a nossa realidade permanecem valendo e explicam os acontecimentos, a obra se torna “estranha”; e se, por outro lado, não se pode explicar, segundo as leis daquilo que entendemos como natureza, os eventos que se sucederam, estaríamos diante de uma obra maravilhosa.

Essa abertura permitida pela noção de maravilhoso, tal como cunhada por Todorov, nos coloca diante de um problema: como trabalhar, dentro desse conceito, com obras tão díspares como “Chapeuzinho vermelho”, “Cinderela” e os demais contos de fadas tradicionais e textos como *O senhor dos anéis*, de J. R. R. Tolkien, a série *Harry Potter*, de J. K. Rowling, ou mesmo textos como *Sir Gawain e o cavaleiro verde e Percival*; *O Mágico de Oz*, de L. Frank Baum e *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato; ou ainda *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, *Peter Pan*, de J. M. Barrie, e narrativas como a série *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer, *Drácula*, de Bram Stoker, e *Frankenstein*, de Mary Shelley, entre outros. Têm-se, desse modo, a configuração de um gênero tão amplo que diz muito pouco a respeito das obras particulares contempladas no seu “rol” de textos. Tendo em vista essa problemática, surgem outras classificações ou nomenclaturas que buscam dar conta dessa multiplicidade de obras, entre elas, destaca-se a noção de “fantasia”.

Tendo em vista essa questão, este trabalho se dividirá fundamentalmente em duas partes: a primeira, centrada na apresentação e na discussão do conceito de “fantasia”, busca subsídios para a delimitação da fantasia enquanto um gênero literário; a segunda, focada na análise de textos nos quais o gênero fantasia se manifesta ou com o qual dialoga terá como eixo norteador a leitura de *A história sem fim*, de Michael Ende, publicado em 1979.

Na primeira parte, portanto, partiremos de uma discussão a respeito da confusão entre “fantasia” e “fantástico” e das noções de “modo”, “gênero” e “fórmula” tal como proposta por Attebery (1992). Tal discussão abrirá as portas para a apresentação de diferentes teorias sobre a fantasia, particularmente, as de Manlove (1982, 1990, 2004), Laetz e Johnston (2008), Stableford (1990a, 1990b) e Attebery (1980, 1990, 1992). As essas formulações serão contrapostas a de Todorov (2007) e a de Volobuef (1993), buscando jogar novas luzes no gênero fantasia através do contato com manifestações que lhe são próximas, ou seja, as do fantástico, do estranho, do maravilhoso (e dos contos de fadas, populares ou artísticos). Nesse ponto, interessar-nos-á a apresentação das formulações de Tolkien (2013) em “Sobre contos de fadas” porque cremos que, nesse ensaio, o escritor inglês, muitas vezes, parece levar os seus leitores a um erro fundamental de leitura, pois, logo no início, promove um deslocamento, quase imperceptível, da noção de “conto de fadas” para a de “histórias de fadas”. De fato, embora parta de um questionamento da noção de “conto de fadas” (*fairy-tale*), Tolkien não se propõe a falar exatamente sobre os contos populares, aqueles, por exemplo, compilados pelos irmãos Grimm ou por Perrault e estudados por críticos como Jolles (1976) e Propp (1984). O autor de *O hobbit* está, na verdade, se referindo a um tipo específico de narrativas que ele intitula “histórias de fadas”, cuja concepção é fundamental para a definição da “fantasia”, enquanto gênero literário.

Dessa maneira, a partir do diálogo e do contraponto entre os diversos pontos de vistas elencados, pretendemos nos aproximar de um conceito para o gênero fantasia que se delimitará, por um lado, em torno da noção de Mundo Secundário e de fantasia propostas por Tolkien; e, por outro, pelo contraponto com a teoria todoroviana a respeito do maravilhoso. Propõe-se, portanto, a definição de um gênero aparentado com o maravilhoso e, conseqüentemente, com os contos de fadas, mas distinto deles, podendo-se, aliás, dizer que a fantasia é, simultaneamente, a exacerbação e a contraparte do maravilhoso. Exacerbação no sentido de que é o maravilhoso levado a outro nível, com a construção de um mundo coerente, diverso do Mundo Primário, ou seja, um

mundo no qual as leis desse não explicam todos os fenômenos e no qual podemos encontrar seres e acontecimentos, aqui impossíveis. Contraparte porque enquanto o maravilhoso representaria uma espécie de integração, de harmonia, entre o “sobrenatural” e o Mundo Primário, a fantasia implica o outro, ou seja, ela exige a percepção das diferenças entre o “mundo real” e o “Mundo Secundário”, que se tenha em conta o fato de eles não serem a mesma coisa, mesmo quando se interpenetram. O maravilhoso, em certo sentido, como se pode ver em relação aos contos de fadas, está mais preso ao “Mundo Primário”, ainda é sua representação estilizada, enquanto a fantasia está livre para alçar voo e criar outro mundo.

Pensando nessa concepção de fantasia, nossa análise de *A história sem fim*, por um lado, estará focada nos procedimentos literários que favorecem a construção da fantasia, ou seja, a (sub)criação de um Mundo Secundário em que a imaginação se combina com a irrealidade, levando-nos ao contato com um mundo criado, livre da “dominação dos fatos reais”. Trata-se, portanto, de um elemento fundamental para a definição do gênero fantasia que, embora possa se consolidar segundo diferentes recursos, será uma constante nas obras integrantes do escopo de tal forma literária. Desse modo, interessar-nos-á, por vezes, realizar um contraponto entre a maneira como o Mundo Secundário (e, conseqüentemente, a fantasia) se impõe na obra de Ende e em outras narrativas, tais como *O senhor dos anéis*, a série *Harry Potter* e *As crônicas de Nárnia*. A apreciação de tais narrativas também favorecerá a inspeção dos limites do gênero, considerando-se a circunstância de, na teoria tolkieniana, quanto mais distante do Mundo Primário mais “pura” é a fantasia. Nesse sentido, utilizando-se das formulações de Stableford, Nogueira (2013, p. 17) vai falar na distinção entre as fantasias imersivas, aquelas em que o leitor é mergulhado no Mundo Secundário sem aviso prévio e sem incredulidade; na fantasia de portal, aquela em que um ou mais personagens atravessam de um mundo (Primário) para outro (Secundário); e na fantasia intrusiva, cujo Mundo Secundário está encapsulado no Primário. Observa-se, aqui, uma trajetória que vai sucessivamente aproximando a fantasia do maravilhoso; no último caso poder-se-á pensar em um ponto limite ou mesmo em uma sobreposição.

Por outro lado, *A história sem fim* apresenta um elemento particularmente instigante: a presença constante da metalinguagem. Não é preciso, neste momento, ir além da fábula do romance para se observar sua onipresença: trata-se da história de um garoto que rouba um livro, começa a lê-lo e, em certa altura, se vê participando, de fato, da história lida por ele. Trata-se, portanto, de uma narrativa que dramatiza o próprio

processo de leitura; este coloca em questão o papel do leitor dentro do texto, sugerindo, inclusive, a leitura da obra como uma alegoria da leitura. Não se resume a isso, no entanto, o seu caráter metalinguístico, pois, dentro do romance, estão latentes (talvez até patententes) reflexões sobre a fantasia e sobre a arte (e a necessidade) de contar (ou inventar) histórias. Essas questões nos interessarão intensamente, realizando, na medida do possível, um diálogo com a presença desses elementos em outras narrativas do gênero. Assim, realizaremos um cotejo entre a narrativa de Ende e obras como *O Silmarillion*, *O senhor dos anéis* e *Mestre Gil de Ham*, de Tolkien; *As crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis; e a série *Harry Potter* de J. K. Rowling.

O segundo capítulo de nosso estudo será, por sua vez, dividido em duas partes. A primeira pretende demonstrar os procedimentos narrativos que contribuem para a construção do Mundo Secundário, ou seja, para a criação, no texto, de outro mundo, diferente do nosso, mas, ainda assim, verossímil, coerente. A respeito do romance de Ende, destacaremos a presença de um narrador onisciente e intruso que parece controlar completamente a narrativa e que, ao dar tal impressão, se apresenta como uma figura de autoridade. Nesse sentido, o narrador de *A história sem fim* se aproxima, por exemplo, daquele que percebemos em *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*, de C. S. Lewis,² inclusive no que diz respeito à função tutorial que ele desempenha e à grande presença de comparações que, de certa maneira, contribuem para que o leitor se familiarize com os elementos “irreais” constantes na história. Além disso, ambas as narrativas incluem personagens que transitam entre mundos, podendo ser consideradas como próximas das “fantasias de portal” (embora, no caso do livro de Ende, o “portal” é, na realidade, uma ação: ler). Para demarcar a diferença desses mundos surge, em *A história sem fim*, um recurso gráfico instigante que consiste na utilização de cores diferentes, vermelho e verde, para demarcar quando a história se passa no Mundo Primário e no Mundo Secundário, respectivamente.

Procurando estabelecer o diálogo com outras obras que manifestam o gênero fantasia realizaremos uma análise de noção de “fautor” (TACCA, 1983, p. 39) em *A sociedade do anel* e *Mestre Gil de Ham*, de J. R. R. Tolkien, buscando demonstrar como essas obras se apropriam de recursos que poderiam ser chamados de “realistas” para construir a fantasia.

² Cf. MARQUES, 2011.

Já a segunda parte enfocará os evidentes traços metalinguísticos presentes em *A história sem fim*, ou seja, elementos que apontam para si mesmo, um discurso que se desdobra e toma a si próprio como tema. O mais evidente, talvez, seja o que tematiza a importância da leitura e, mais ainda, a importância da imaginação e da fantasia em um mundo que se vê cada vez mais apático, mais desumanizado. A história de um garoto que dá vida a uma história “de fantasia” por meio da leitura (e acaba se tornando parte dela) pode ser lida como uma metáfora (ou como uma alegoria) do próprio processo de leitura que implica um trabalho ativo do leitor. Contudo, os elementos autorreflexivos da obra de Ende não se esgotam aqui; nota-se, ainda, a presença de histórias dentro da história que remeteria à noção de *mise en abyme*. Como decorrência, caracteriza-se uma estrutura narrativa relativamente fragmentada e que pode, em termos analíticos, ser dividida em diferentes instâncias: primeiro, uma narrativa bipartida que se foca, simultaneamente, na que destaca Bastian como leitor da jornada de Atreú (da qual Bastian seria uma espécie de comentarista porque suas reações funcionariam no sentido de estabelecer no interior do romance as reações de um “leitor modelo”); e na própria história de Atreú. Posteriormente, ambas as narrativas se unem quando se revela que Atreú, na verdade, procurava por Bastian. Para desenlaçar os fios implicados nessa tessitura relativamente complexa procuraremos um diálogo com as formulações de Propp (1984) a respeito dos “contos de magia russos”. Além disso, observam-se, no texto de Ende, reflexões que contribuem para a discussão em torno das especificidades das noções de fantasia, maravilhoso e fantástico, particularmente nas conversas entre Atreú e o Lobisomen e, depois, entre Atreú e a imperatriz Criança.

Pensando nesses aspectos metalinguísticos enfocaremos a questão da nomeação presente em *A história sem fim* e procuraremos um diálogo com a noção de “subcriação”, tal como referida por Tolkien (2013), uma vez que ela carrega consigo a ideia de que o homem possui um elemento criador que lhe seria inato e que, em certa medida, seria uma das manifestações de sua humanidade. No pensamento de Tolkien, ao que parece, essa problemática estará vinculada a um forte sentimento religioso no qual, quando se constitui como criador, o homem se aproximaria do Criador. Independentemente disso, pode-se notar que tanto em *O silmarillion*, de Tolkien, quanto em *O sobrinho do mago*, de C. S. Lewis, a própria criação dos Mundos Secundários se impõe como arte, particularmente porque em ambos os textos a criação se dá por meio de uma canção.

Esperamos que tal organização possa, simultaneamente, dar uma ideia da multiplicidade de realizações com a qual nos deparamos dentro de um único gênero e indicar que a própria inclusão dessas obras sob o “rótulo” de fantasia é, mesmo com uma maior delimitação do gênero, problemática, uma vez que a tendência dos textos literários é escapar a regras e normas, impondo sua singularidade. Acreditamos, no entanto, que esta pesquisa deverá possibilitar: primeiro, uma revisão e revitalização do conceito de fantasia a partir de um contraponto com o gênero maravilhoso, definido por Todorov (2007), o que deverá permitir a organização de uma teoria da fantasia mais coesa; e, segundo, um estudo de obras que, embora muito populares (em especial por causa de adaptações cinematográficas), ainda carecem de estudos, principalmente desde um ponto de vista propriamente literário.

1. OS CAMINHOS DO BELO REINO

1.1. Passagens que se bifurcam

Na entrada intitulada “Fantasy Literature and Fairy Tales”, do *The Oxford Companion to Fairy Tales* (2000, p. 150), Jack Zipes afirma que a noção de “fantasia” é uma das mais ambíguas utilizadas pela crítica literária. Em parte, um dos problemas para quem pretende discutir esse conceito diz respeito ao fato de o mesmo termo ser utilizado para conceituar instâncias (ou ordens) distintas. Brian Attebery (1992, p. 2), por exemplo, se refere à fantasia como um modo, como uma “fórmula” e como gênero.³ Para ele, modo se refere a uma das duas possibilidades fundamentais da literatura (talvez seja melhor dizer, da ficção): por um lado, uma tendência para a imitação da realidade, intitulada “mode of imitation” (p. 3) ou “mimetic”; por outro, a propensão para a invenção: “In fantasy, characters can, as Frye says, do anything: fly, live forever, talk to animals, metamorphose into cockroaches or gods. [...] If the world were a simpler place and its rules less ambiguous, we might say that mimesis tells what is and fantasy what isn't.”⁴ (ATTEBERY, 1992, p. 3). A fantasia, enquanto “formula”, seria um produto comercial cujo sucesso está vinculado à sua consistência e previsibilidade (p.2). O gênero fantasia, em contrapartida, é tido como uma categoria intermediária entre esses dois polos, entendida como variável e favorável ao desenvolvimento artístico, ainda que limitada a um período particular e a uma estrutura convencional.

A teorização de Attebery indica a variedade de sentidos contemplados pelo termo, embora projete, por sua vez, mais problemas do que respostas. Basta que se faça um cotejo entre a noção de mimese por ele apresentada e a tradicional teoria aristotélica que caracteriza a literatura como imitação e que, mesmo assim, afirma que “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas que podiam acontecer, possíveis do ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade.” (ARISTÓTELES, 1992, p.28). Nesse sentido, a noção de mimese de Aristóteles vai além ou engloba os dois modos propostos por Attebery e revela, no texto deste, um teor esquemático que não se desculpa pela hipótese de um mundo menos complexo e ambíguo. A verdade

³ Em inglês: “mode”, “formula”, “genre”.

⁴ “Na fantasia os personagens podem, como Frye diz, fazer de tudo: voar, viver eternamente, falar com animais, metamorfosear-se em baratas ou deuses. [...] Se o mundo fosse um lugar mais simples e tivesse regras menos ambíguas poderíamos dizer que a mimese conta o que existe e a fantasia o que não existe”.

parece ser que, em termos literários, a separação entre esses dois modos se torna artificial, como argumenta, aliás, Plank:

If we admit that the existence of *fantasy* is as one term of the dialectic fantasy/reality, we must also admit that the existence of *reality* is as one term of dialectic and that the two terms find their synthesis in the imagination that is the epistemological basis for perceptions, that apparatus that constructs the world as world, whether that world is the world of Newtonian science, the world of literature, or the world of dreams and fantasy.⁵(PLANK, 1985, p. 77).

Postula-se ser impossível para a literatura captar esses dois elementos como essencialmente distintos porque ela própria é, em certa medida, invenção e não realidade,⁶ não importando o quão realista ela ou os eventos nela apresentados sejam. É segundo essa perspectiva que Cersowski (1985, p. 23) vai afirmar que “There is no natural reality at all, and there cannot be any supernatural dimension either. Instead, ‘All is fantasy’ [KAFKA, 1951], for everything is constituted through the perspective of an individual.”⁷ Esse tipo de posicionamento admite que tudo é apreendido segundo pontos de vista particulares que transformam a “realidade” ainda que se busque “capturá-la” como ela é. A ideia de que não existe realidade (nem fantasia), no entanto, deve ser relativizada: não se trata de negar a existência da “realidade”, mas de apontar para o fato de que ela só pode ser comunicada enquanto discurso; seu acesso está, em certa medida, condicionado aos discursos, às narrativas, sobre ela.

Ainda no que diz respeito aos postulados de Attebery (1992), há que se objetar que a distinção entre “formula” e “gênero” é frágil e, em certa medida, artificial, uma vez que parece talhada para burlar uma duplicidade que, segundo Todorov (2006, p. 94-95), é própria do texto literário: “Poder-se-ia dizer que todo grande livro estabelece a existência de dois gêneros, a realidade de duas normas: a do gênero que ele transgride, que dominava a literatura precedente; a do gênero que ele cria.” Existe, todavia, segundo o crítico búlgaro, “um domínio feliz onde essa contradição dialética entre a obra e seu gênero não existe: o da literatura de massa. [...] a obra-prima da literatura de massa é precisamente o livro que melhor se inscreve no seu gênero.” (p. 95). Todorov

⁵ Se nós admitirmos que a existência da fantasia é um dos termos da dialética fantasia/realidade, também deveremos admitir que a existência da realidade é um dos termos dessa dialética e que os dois termos encontram sua síntese na imaginação que é a base epistemológica das percepções, aquele aparato que constrói o mundo como mundo, seja esse mundo o da ciência newtoniana, o da literatura ou o mundo dos sonhos e da fantasia.

⁶ Embora seja uma realidade, ela é, acima de tudo, linguagem.

⁷ Não há nenhuma realidade natural e não pode haver nenhuma dimensão sobrenatural também. Pelo contrário, ‘Tudo é fantasia’, pois tudo é constituído por meio de uma perspectiva individual.

transforma, dessa maneira, a obediência de um texto às normas do seu gênero em um indicativo de sua qualidade literária ao mesmo tempo em que determina que aquelas obras mais respeitadoras dos “limites” dos gêneros são “literatura de massa”, termo que se coloca no outro lado do espectro em relação à “(alta) literatura”. Embora tal proposição de Todorov surja no ensaio “Tipologia do romance policial”, pode-se observar que esse posicionamento ecoa também em seu livro sobre o fantástico em que, para ele, por um lado, todo texto “manifesta propriedades comuns ao conjunto dos textos literários, ou a um dos subconjuntos da literatura (a que precisamente chamamos, um gênero)”; e, por outro, “um texto não é somente o produto de uma combinatória preexistente (combinatória constituída pelas propriedades literárias virtuais); é também uma transformação desta combinatória” (TODOROV, 2007, p. 11).

Nota-se, portanto, uma espécie de coincidência entre a noção de “literatura de massa” de Todorov e a de “fórmula” de Attebery (1992), sendo o traço fundamental que une os dois conceitos uma maior codificação e convencionalidade, uma ênfase nas propriedades compartilhadas com o gênero com que ele se relaciona ou dialoga, ou, ainda, em termos todorovianos, que ele “manifesta” (TODOROV, 2007, p.26). É a existência (ou a predominância) de elementos já codificados, ou seja, aspectos que favorecem o reconhecimento do gênero e, portanto, direcionam (e acionam) expectativas no leitor que funciona como um gancho para que Attebery (1992) (e, em certo sentido, Todorov) estabeleçam o vínculo com o mercado, “transformando” narrativas em produtos. Esse tipo de visão, muitas vezes, deixa de mencionar que a “alta literatura” é também um produto (participa do mercado). Além disso, o próprio termo “fórmula”, utilizado por Attebery (1992), parece pressupor a ideia de uma receita para se escrever, como criar um produto rentável, o que, na verdade, impõe questionamentos do tipo: se há uma receita porque não são todos os textos que se transformam em *bestsellers*? Em que medida a noção de originalidade subalterna a esse conceito de gênero (e de literatura) ainda se sustenta?

A discussão suscitada pela divisão em três instâncias proposta por Attebery mostra alguns dos problemas enfrentados por quem se embrenha nos caminhos da fantasia. Sistematizando, pode-se dizer que, de início, são três as dificuldades que todo debate sobre essa questão levanta: primeiro, a problemática da relação entre ficção e realidade se fará, de alguma maneira, sempre presente; segundo, a noção de gênero está sempre “defasada” em relação às obras que o manifestam devido ao fato de que, como diz Todorov (2007, p. 10), “*toda obra modifica o conjunto dos possíveis, cada novo*

exemplo muda a espécie”; terceiro, a relação com a sociedade capitalista faz com que certas categorias que são mais adequadas ao mercado do que à literatura propriamente dita interfiram na apreciação e no julgamento de certos gêneros. Sobre isso cabe destacar a descrição de Farah Mendlesohn (2003, p. 1) sobre a ficção científica: “a mode of writing which has seemed to exist at variance from the standards and demands of both the literary establishment and the mass market (because, whatever else it is, sf literature is not *popular*, even while ‘sci-fi’ movies pack the cinemas)”.⁸ Apesar da conceituação da ficção científica novamente se dar aqui mediante a referência ao mercado, o postulado de Mendlesohn revela que, mesmo nos gêneros frequentemente (e quase que automaticamente) associados com a dita “cultura de massa”, há uma tendência ao esvaziamento da noção de “massa”, porque tais narrativas não são tão “populares” quanto essa classificação deixa entrever.

Dessas três questões suscitadas pela tripartição de fantasia proposta por Attebery as duas primeiras interessam-nos mais efetivamente e a terceira tangencialmente. Em parte devido a isso, da divisão em três âmbitos (ou de três sentidos) para o termo “fantasia”, rejeitamos, imediatamente, a noção de “fórmula”, chegando, assim, a duas instâncias que, segundo Filipe Furtado (2010), são referentes a “duas ordens diferentes de conceitos no domínio dos estudos literários”: o “modo” e o “gênero”.

Antes de discutirmos a fantasia como “modo” vale a pena realizar uma desambiguação que tem a ver com a questão terminológica. Attebery (1992) após indicar os três âmbitos a que se aplica a palavra propõe uma diferenciação entre “fantasia” e “fantástico”, como afirma Carlos Nogueira Filho (2013, p. 21), “Attebery apresenta o último como usado para indicar o modo, enquanto o primeiro é utilizado para designar o gênero”. Essa relativamente simples distinção, no entanto, ganha relevo porque acaba por facilitar o trânsito entre as teorizações que se servem dos termos “fantasia” e “fantástico”, colocando, no contexto dos estudos em língua inglesa, por exemplo, Brian Attebery (1980, 1990, 1992), Manlove (1982, 1990, 2004), Laetz e Johnston (2008), de um lado do espectro, o dos estudiosos do gênero “fantasia”, enquanto autores como Jackson (1981), Eric Rabkin (1978), Christine Brooke-Rose (1981), do outro, o dos que refletem sobre o “modo fantasia” ou fantástico. No âmbito dos estudos literários em línguas de origem latina, particularmente em português, no

⁸“um modo de escrever que parece ter existido num altercação entre os padrões e as demandas tanto da literatura quanto do mercado de massa (porque, seja o que for, a ficção científica não é *popular*, mesmo que os filmes de ficção científica lotem os cinemas)”.

entanto, o termo “fantasia” não é tão recorrente, preferindo-se o termo “fantástico” para se referir ao “modo” que se opõe a outro, “realista”.⁹ Além disso, em parte devido ao influente livro de Todorov, *Introdução à literatura fantástica*, “fantástico” se refere também a um gênero bastante específico que faz fronteira tanto com o “maravilhoso” quanto com o “estranho”. Não é de se estranhar, portanto, que Attebery (1980, p. 3) vá criticar o gênero fantástico, como definido por Todorov, por utilizar a nomenclatura “fantasia” para indicar apenas um subtipo menor de fantasia. Na realidade, o escritor búlgaro não se refere à fantasia, mas ao fantástico. Logo, quando Attebery (1992, p. 20) afirma que “Todorov has confused matters greatly in *The Fantastic*”¹⁰ pode-se, de fato, dizer que a confusão é de Attebery, pois como ele próprio argumenta “‘*La littérature fantastique*’ is an entirely different genre”.¹¹

Em termos do que vem sendo, em português, chamado de “modo fantástico” Furtado (2010) afirma que ele “abrange [...] pelo menos a maioria do imenso domínio literário e artístico que, longe de se pretender realista, recusa atribuir qualquer prioridade a uma representação rigorosamente ‘mimética’ do mundo objectivo.” Essa definição do “modo fantástico” não fica tão longe daquela de Attebery (1992, p. 3) citada anteriormente e em relação a qual objetamos que postulava uma visão um tanto simplista ao não explicitar o fato de que mesmo na narrativa mais “realista”, mais imitativa, comparece a imaginação, ou, segundo Schwartz (1985, p. 27), “Art is no longer Sthendal’s mirror on the highway of life, reflecting accurately and unbiasedly all that passes”.¹² Diríamos, aliás, que a arte, e especificamente a literatura, nunca foi tal reflexo, pois entre ela e a realidade se situa a linguagem.

Acreditamos que, ao contrário do que propõe Attebery (1992, p. 2) ao dizer “A mode is a way of doing something, in this case, of telling stories”,¹³ a noção de “modo”, mais do que se referir a um jeito de contar histórias indica uma maneira de se relacionar com o “real”, com a “realidade”. Por isso, faz-se instigante a diferenciação, proposta por C. S. Lewis, entre “realismo de representação” e “realismo de conteúdo”. Para ele, ninguém se recusaria a chamar de realistas procedimentos como “as especificações exatas de tamanho que são dadas pela mensuração direta em *Gulliver*” (LEWIS, 2009, p. 53), a “comparação com objetos bem conhecidos na *Divina comédia*” ou a cena da

⁹ Cf. Furtado (2010).

¹⁰ “Todorov confundiu as coisas em *Introdução à literatura fantástica*”.

¹¹ “*La littérature fantastique* é um gênero totalmente diferente”.

¹² “A arte não é mais um espelho dos caminhos da vida como dizia Sthendal, refletindo precisamente e imparcialmente tudo o que acontece”.

¹³ “Um ‘modo’ é uma maneira de fazer alguma coisa, nesse caso, de contar histórias”.

obra de Chaucer em que o frade “enxota o gato do banco onde ele mesmo pretende se sentar”. Em todos esses casos, segundo Lewis, há “realismo de representação”, ou seja, “a arte de tornar algo mais próximo de nós, tornando-o palpável e vívido, por meio de detalhes precisamente observados ou nitidamente imaginados” (p. 53). No entanto, embora se perceba essas notas realistas, essas histórias, em si, não o são, pelo menos no sentido de algo provável. É essa perspectiva que determina o “realismo de conteúdo”, logo, para o escritor britânico, “Uma ficção é realista de conteúdo quando é provável ou ‘fiel à realidade’” (p. 54). Nota-se, portanto, que os dois realismos são independentes, uma narrativa pode ter um e não ter o outro:

Podemos encontrar o de representação sem o de conteúdo, como no romance medieval; ou o de conteúdo sem o de representação, como na tragédia francesa (e em algumas tragédias gregas); ou os dois realismos juntos, como em *Guerra e paz*; ou nenhum realismo, como em *Orlando furioso* ou em *Rasselas* ou *Cândido*. (LEWIS, 2009, p. 55)

A argumentação de Lewis possibilita a percepção de que o elemento próprio do contar histórias é o “realismo de representação”, podendo ser definido como uma série de procedimentos (o autor britânico dá aqui um valor diferencial aos elementos descritivos) cujo objetivo é dar aos textos consistência enquanto os constrói como uma “realidade”. Aqui, o fundamental são os recursos utilizados para criar a impressão de “realismo”, mesmo quando não há “realismo de conteúdo”. No caso do “realismo de conteúdo” patenteia-se que os eventos e circunstâncias apresentadas sejam similares aos que poderíamos observar em nosso mundo. Nessa concepção, chamada pelos autores de “modo mimético” ou “imitativo” ou “realista”, destaca-se a relação entre o que é apresentado pela literatura e o que se acredita que pode (ou não) acontecer no “mundo real”.

O fantástico, segundo esse ponto de vista, é a “outra coisa” em relação ao “realismo de conteúdo” ou ao “modo imitativo”, representando, em certa medida, uma liberdade, mesmo quando provisória, das amarras da realidade. Se a própria definição dessas “duas gigantescas esferas” (FURTADO, 2010) – por um lado, a “realista” ou “icástica” e, por outro, a “fantástica” ou “fantasiosa” – é relativa (ou seja, está em função de um elemento “externo” com a qual se relaciona), não deve causar estranheza, portanto, o fato de um dos únicos fatores que unem todos os textos fantásticos tenha, como afirma Furtado (2010), uma “índole extra-literária”; nem que, dependendo da

própria noção (mutante) de realidade, ambas as esferas estejam em constante movimento, ora aumentando, ora diminuindo seu escopo.

O denominador comum a todas as obras do modo fantástico, segundo Furtado (2010), é a noção de sobrenatural: “no seu sentido mais comum e mais lato, deixa subentender que as entidades ou ocorrências por ela qualificadas ultrapassam a natureza conhecida, situando-se, de algum modo, num plano simultaneamente exterior e superior.” Esse conceito, contudo, como nota o crítico português, “tem servido ao longo de eras para referir uma multidão heterogênea de elementos, desde as fadas, os espectros ou as divindades [...] aos casos de percepção extrasensorial e às figuras monstruosas de lendas populares como o lobisomem ou o vampiro”. Contígua a essa tendência para contemplar os mais diversos elementos sobrenaturais está o fato de o modo fantástico incluir os mais diversos tipos de narrativas e gêneros, uma vez que essa heterogeneidade própria do modo fantástico “provides a range of possibilities out of which various combinations produce different kinds of fiction in different historical situations.”¹⁴ (JACKSON, 1981, p.7).

Da necessária perspectiva relacional presente no conceito de modo fantástico como o “outro” em relação à realidade (e ao modo realista), alguns críticos, entre eles Jackson e também, em certo sentido, Attebery, ressaltam uma “negative subjunctivity”:¹⁵ “fantasy is fantasy because it contravenes the real and violates it. The actual world is constantly present in fantasy, by negation... fantasy is what *could not have happened*”¹⁶ (JACKSON, 1981, p.22). A esse tipo de colocação pode-se objetar que, talvez, o melhor seja dizer que há, no modo fantástico, uma “‘subjuntividade’ positiva”, pois ele contempla aquilo que está ausente (faltando?) no “mundo real” e, quiçá, no “modo realista”. Além disso, é importante ressaltar que, do ponto de vista dos textos pertencentes ao modo fantástico, mais importante do que a possibilidade do elemento sobrenatural existir no “mundo real” é a sua pertinência no seu próprio tecido literário. Em outros termos, a relação entre o texto e a noção de “realidade” (ligada ao “mundo real”) em muitas obras não é necessária, pois o texto cria sua própria realidade. Ademais, da perspectiva do crítico, o cotejo entre literatura e “mundo real” só é essencial de um ponto de vista que considere a noção de mimese fundamental na arte.

¹⁴ “fornece um arsenal de possibilidades das quais surgem várias combinações, produzindo diversos tipos de ficção em diferentes situações históricas”.

¹⁵ “‘subjuntividade’ negativa”.

¹⁶ “fantasia é fantasia porque ela infringe e viola o real. O mundo real está constantemente presente na fantasia, através de sua negação... fantasia é o que *não poderia ter acontecido*”.

Se a ideia de “realismo de conteúdo” nos aproximou, por contraste, da noção de “modo fantástico”, a de “realismo de representação” nos permite lançar uma hipótese para ser, ou não, comprovada mais à frente: as narrativas que manifestam a fantasia enquanto gênero tendem a lançar mão de procedimentos e recursos que garantem uma representação realista, mesmo que o seu conteúdo não o seja.¹⁷

Da discussão acima percebe-se que a definição do “modo fantástico” não é, de forma alguma, pacífica e que, em certo grau, depende mais de uma questão de “bom senso” do que de conceitos bem delimitados. Ao ser delineada em função da relação com a percepção da realidade, a ideia de “modo fantástico” se torna um tanto quanto escorregadia ou elástica. Nesse sentido, Schwartz (1985, p. 28), ao comentar a proliferação dos textos fantásticos atualmente, chama a atenção para o fato de que “in an era in which technological innovations and bizarre human occurrences contribute a sense of fantasy to our everyday reality, where the bounds of realism seem more elastic than firm, a rediscovery of the fantastic becomes all the more appropriate.”¹⁸ O próprio desenvolvimento científico e filosófico de nossa época traz uma série de problemáticas que contribuem tanto para o alargamento das noções de “realidade”, quanto para uma relativização desse próprio conceito através da impressão de impossibilidade de se conhecer verdadeiramente qualquer coisa:

One such problem is the inability to know anything for certain. Truth in the sense of comprehensive understanding of what is or what was, is certainly beyond our grasp, and even our ability to ascertain the accuracy of basic facts is questionable. Einsteinian relativity brings home the unknowability of truth through its elimination of any absolute point of reference.¹⁹(SCHWARTZ, 1985, p. 29-30).

Além de ser um conceito escorregadio nesse sentido, a noção de “modo fantástico” traz outra dificuldade para o estudante de literatura: é demasiado ampla. Ela

¹⁷ Pode-se imaginar que esta é uma afirmação óbvia. Porém, observa-se ainda críticos que realizam objeções a essa ideia. Pensamos, aqui, por exemplo, no comentário de Christine Brooke-Rose (1981, p. 254) de que “The techniques of realism, when invading the marvelous, have a very curious effect. For they not only weigh down and flatten out the narrative like iron, they actually change its genre, or come very near to doing so”. [As técnicas do realismo, quando invadem o maravilhoso, têm um efeito curioso. Porque elas não apenas funcionam como um peso que achata e torna a narrativa pesada, mas também acabam por mudar o seu gênero, ou passam perto disso].

¹⁸ “numa era em que as inovações tecnológicas e as ocorrências humanas bizarras contribuem para a inserção de um senso de fantasia para nossa realidade cotidiana, em que os limites do realismo parecem mais elásticos do que firmes, a redescoberta da fantasia se torna ainda mais apropriada.”

¹⁹ Um desses problemas é a inability de se conhecer qualquer coisa com certeza. A verdade, no sentido de um entendimento compreensivo do que é ou do que foi, certamente está além de nosso alcance e mesmo a nossa habilidade de aferir a exatidão de fatos elementares é questionável. A relatividade einsteiniana traz para cena a impossibilidade de conhecer a verdade por meio da eliminação de qualquer ponto de referência absoluto.

acaba por coincidir com a maior parte da produção literária, abrangendo obras tão distintas quanto: *Iliada* e *A Odisséia*, de Homero; os contos de fadas; *A metamorfose*, de Kafka; *O senhor dos anéis* e *Mestre Gil de Ham*, de Tolkien; *Perelandra* e *As crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis; *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll; *Histórias extraordinárias*, de Edgar Allan Poe; *Leyendas*, de Gustavo Adolf Bécquer; *Drácula*, de Bram Stoker; *Frankenstein*, de Mary Shelley; *A volta do parafuso*, de Henry James; *Cem anos de solidão* e “Um homem muito velho com asas enormes”, de Gabriel García Márquez; *O cão dos Baskerville*, de Arthur Conan Doyle; *O manuscrito de Saragoça*, de Jean Potocki; *Aurélia*, de Nerval; *Crepúsculo*, de Sthephanie Meyer; *Eu, robô*, de Asimov; *Sir Gawain and the Green Knight*; *Beowulf*; *O médico e o monstro*, de Stevenson; *A confissão de Lúcio*, de Mario de Sá-Carneiro; *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo; *O Iluminado* e *A tempestade do século*, de Stephen King; “A lenda do cavaleiro sem cabeça”, de Washington Irving; *Entrevista com o vampiro*, de Anne Rice; *Guerra Mundial Z*, de Max Brooks; “O jovem Goodman Brown”, de Nathaniel Hawthorne; *Hamlet*, de Shakespeare; *O mestre e margarida*; de Mikhail Bulgakov; *Fausto*, de Goethe; *A menina que roubava livros*, de Markus Zusak; *A sombra do vento*, de Carlos Ruiz Zafón; “O sapateiro e a força maligna”, de Tchekov; *O auto da barca do inferno*, de Gil Vicente; *Metamorfoses*, de Ovídio; *O asno de ouro*, de Apuleio; *Fábulas*, de Esopo; “Tlön, Uqbar; Orbis, Tertus”, de Jorge Luis Borges; *Cachorrinho Samba na floresta*, de Maria José Dupré; a *Bíblia*; entre outros.

Como pode ser observado na sequência de textos arrolados acima, a percepção de aspectos que fogem do que admitimos fazer parte da realidade ou, em outras palavras, a presença de elementos sobrenaturais agrupa obras demasiadamente heterogêneas. A noção de gênero viria, então, como uma espécie de socorro, pois permitiria a “delimitação”, ou a composição, de grupos menores (de textos), de maneira que as obras compartilhem mais traços. É nesse sentido que vale retomar a ideia de Attebery (1992, p. 3) do gênero como uma categoria intermediária, não entre modo e fórmula, mas entre o “modo” e a obra particular. Desse modo, conforme aponta Todorov (2007, p. 94), é o contato com os textos literários e a sua descrição que deve fornecer os elementos para se deduzir os gêneros a partir de “esquemas lógicos abstratos”. Afirmamos que o gênero se situa entre o modo e a obra; isso não é, contudo, exato, Todorov (2007), por exemplo, vai dizer que o gênero é um intermediário entre a literatura e o texto específico. Essa diferença, na verdade, indica uma questão intrigante, pois há uma tendência a se formularem gêneros ligados ao “modo fantástico”, mas não

ao “modo realista”. Explicamos: há gêneros, como se vê em *Introdução à literatura fantástica*, de Todorov, por exemplo, em que a presença do sobrenatural é um elemento fundamental e, logo, todos eles remetem ao “modo fantástico”. Num contraponto, parece não haver gêneros em que o “realismo de conteúdo” seja um aspecto essencial. A exceção, talvez, fosse a caracterização do gênero policial por certos autores que, valorizando o *fair play*, recriminavam o recurso a elementos sobrenaturais para explicar os casos, mesmo que em narrativas como “Os crimes na rua Morgue” esses elementos se impusessem.

1.2. “Farejando por toda a pedra”

Em termos de gênero, a fantasia vem sendo objeto de teorizações e, embora, como afirma Nogueira Filho (2013, p. 8), o esforço para estabelecê-la como tal seja relativamente recente, remontando às últimas quatro ou cinco décadas, pode-se encontrar já instigantes contribuições à discussão. Assim, procuraremos apresentar as formulações de Manlove (1982, 1990), Laetz e Johnston (2008), Stableford (1990a, 1990b) e Attebery (1980, 1990, 1992).

Em “On the Nature of Fantasy”,²⁰ Manlove (1982, p. 16) postula que seu objetivo não é agradar a todos os gostos, pois o que lhe interessa é a delimitação de um tipo particular de literatura. Tendo em vista esse objetivo, o autor recupera a definição do gênero já apresentada em seu livro *Modern Fantasy: Five Studies* (1978): “*A fiction evoking Wonder and containing a substantial and irreducible element of supernatural or impossible worlds, beings or objects with which the mortal characters in the story or the readers become on at least partly familiar terms.*”²¹ (MANLOVE, 1982, p. 16-17, grifo do autor). É essa definição que Manlove vai decompor em partes a fim de explicitar os elementos componentes da fantasia.

O primeiro item necessário ao gênero, portanto, é ser uma *ficção*. Dessa maneira, aquelas narrativas que “provam” (ou buscam provar) a existência do sobrenatural – tal como *The Coming of the Fairies*, de Conan Doyle – não são fantasias porque se querem verdade e não verossímeis.

²⁰ “Sobre a natureza da fantasia”.

²¹ “Uma ficção evocando maravilha e contendo um substancial e irredutível elemento sobrenatural ou ainda mundos, seres ou objetos impossíveis com os quais os personagens mortais [humanos?] da história ou os leitores se tornam, ao menos em parte, familiares.”.

A seguir, a atenção recai sobre o trecho “*o sobrenatural ou mundos, seres ou objetos impossíveis*”, cujo significado, segundo Manlove (p. 8), procura cobrir tudo aquilo que está além de qualquer extensão, mesmo remota, do nosso plano de realidade ou de pensamento. Tal definição lhe permite uma distinção entre fantasia e ficção científica, pois ressalta naquela um sentimento de impossibilidade e de “otherness”²² que não estaria presente nesta. Segundo Manlove, obras como *Duna*, de Frank Herbert, ou a trilogia *Fundação*, de Asimov, não tratam necessariamente de outros mundos, uma vez que os planetas e galáxias ali apresentados “are possible worlds [...] set in our universe and describe the sorts of events and civilizations that conceivably could exist, whether now or in the future.”²³ (p. 18). As fantasias, por sua vez, podem ocorrer no “mundo empírico”, mas este deve estar justaposto ao sobrenatural ou deve ser transfigurado por ele.

Concebe-se, portanto, que por sobrenatural ou impossível deve-se entender “*of another order of reality from that in which we exist and form our notions of possibility.*”²⁴ Sendo assim, Manlove (p. 19) acrescenta que, se o sobrenatural se torna possível (por qualquer motivo), deixamos o reino da fantasia e entramos no da ficção científica. Por isso, também não são fantasias as histórias que exploram o “*might-have-been*”²⁵, ou seja, aquelas que se utilizam da noção de mundos paralelos, tais como os textos que apresentam viagens no tempo para estabelecer diversas possibilidades de mundos, pois eles se baseiam na ideia de uma infinidade de mundos possíveis, mas essa possibilidade está sempre ligada a uma atualização do nosso mundo (p. 20).

Passa-se, desse modo, ao cotejo do trecho “*elemento substancial ou irredutível*”. “Substancial” remete tanto ao fato de que o sobrenatural deve ter um impacto na história – como exemplo ele cita *Medusa*, de E. H. Visiak, que estaria mais preocupado com a descrição da viagem do que com a “horível fascinação do monstro” (p. 20) –, quanto ao fato de esse elemento dever ser o elemento central do livro. Exclui, assim, do âmbito da fantasia seja a *Iliada* e a *Eneida* – que estariam, nos termos de Manlove, “primariamente preocupados com o desenrolar do destino humano” –, seja *Hamlet*, onde o sobrenatural não seria mais do que um postulado, um artifício para a encenação de um estado moral (p. 21). Por “irredutível” deve-se compreender que o sobrenatural não pode ser

²² “alteridade”.

²³ “são mundos possíveis [...] localizados no nosso universo e descrevem eventos e civilizações que poderiam existir, seja hoje ou no futuro.”

²⁴ “de outra ordem de realidade que não aquela onde existimos e formamos nossas noções de possível”.

²⁵ “poderia ter sido”.

totalmente explicado, ou melhor, não pode ser “a disguised projection of something within our ‘nature’.”²⁶ (p. 21). Em outros termos, como o fantástico todoroviano, a fantasia, para Manlove, não pode ser simplesmente alegórica (excluindo as fábulas moralizante e de animais), nem pode ser explicada como “a symbolic extension of the purely human mind”²⁷ (p. 21), ou seja, mecanismos como o sonho e a imaginação estão excluídos, pois reduzem, explicam, o sobrenatural; segundo tal ponto de vista, portanto, *Alice*, de Carroll, não seria uma fantasia. O mesmo ocorre com os romances góticos em que o sobrenatural se revela um evento meramente natural ou um truque de luz (p. 22).

O elemento “evocação da maravilha” é o de mais difícil abordagem da teoria de Manlove. A “maravilha” é, para ele, gerada na fantasia, simplesmente pela presença do sobrenatural e, talvez, seja melhor falar em “maravilhamento” (ou ainda “espanto”), uma vez que, para o autor, tal noção cobre “from crude astonishment at the marvellous, to a sense of ‘meaning-in-the-mysterious’ or even of the numinous.”²⁸ (p. 22). Mais uma vez Manlove promove um cotejo da fantasia com a ficção científica a qual, segundo ele, tem tanto potencial quanto a fantasia para a estranheza (“estrangeness”), considerada pelo autor como um pré-requisito para a maravilha. (p. 22). Contudo, a fantasia seria mais contemplativa do que a ficção científica na qual a “contemplation of that strangeness is rarely allowed full scope; the setting is absorbed by an insistent narrative of war, the struggle for survive, or discovery and consequences, the dominant leitmotifs of the genre.”²⁹(p. 23). O teor contemplativo da fantasia ecoa também no fato de ela geralmente estar ligada ao passado (particularmente, segundo Manlove, ao mundo medieval ou cristão), enquanto a ficção científica está vinculada ao futuro.

Por meio da designação “com os quais os personagens mortais da história ou os leitores se tornam, ao menos em parte, familiares”, Manlove estabelece a diferença entre as histórias de horror (em que surge o sobrenatural) e a fantasia. Segundo ele, na fantasia o leitor se familiariza, se acostuma, com o mundo maravilhoso e os personagens humanos se relacionam com seres e objetos do além. Há, por assim dizer, um amortizamento do choque (que se suporia haver frente ao estranho), enquanto no horror “the supernatural is left entirely alien, for the point is the shock, the frisson [...]”.

²⁶ “uma projeção disfarçada de algo da nossa ‘natureza’.”

²⁷ “uma extensão simbólica da mais pura mente humana”.

²⁸ “desde o cru espanto (ou admiração) com o maravilhoso até um sentido de ‘estar na presença do misterioso’ ou ainda do divino”.

²⁹ “contemplação do estranho raramente ganha espaço, pois o ambiente é insistentemente obliterado pela narrativa de guerra, pela luta pela sobrevivência, pelas descobertas e suas consequências, temas dominantes no gênero”.

Some of the most effective stories use familiar or domestic situations to make that rage at once more terrifyingly near and more dreadfully ‘other’.”³⁰ (p. 24-25).

Para Manlove, sua definição de fantasia é ampla o suficiente para contemplar escritos desde o início da história humana: mitos, contos de fadas, lendas, a parte da viagem da *Odisséia*, romances medievais, a demanda do Graal e ainda livros como *Metamorfoses*, de Ovídio; *Divina comédia*, de Dante; *Orlando furioso*, de Ariosto, entre outros. Não se trata, ainda segundo o autor, de obras homogêneas, pois o gênero, como tantos outros, é elástico, sendo composto por textos de diversos períodos históricos.

Essa concepção de fantasia, como indica Manlove (1980), estava já presente em *Modern Fantasy: Five Studies*, entretanto, no “posfácio”³¹ de “On the Nature of Fantasy”, o autor apresenta alguns comentários adicionais a respeito do gênero, entre os quais gostaríamos de salientar dois. Primeiro, Manlove oferece uma explanação a respeito das postulações chegando à conclusão de que “Clearly, then, while Todorov’s definition may be useful in isolating a class of literature, it has very little value in describing fantasy as we know it.”³² (1980, p. 28). Esse comentário de Manlove, na realidade, é bastante esclarecedor: por um lado, ele resolve uma confusão terminológica, pois no fragmento de Todorov citado em seu artigo não há, em nenhum momento, o uso do termo “fantasy”, apenas “fantastic”.³³ Pode-se pensar, portanto, que os termos não são sinônimos e não podem ser intercambiáveis e, portanto, uma definição do fantástico, de fato, poderia ter pouco uso para a definição da “fantasia”. Por outro lado, a concepção todoroviana de fantástico – que está vinculada ao final do século XVIII e ao século XIX, limitando-se aos escritores de narrativas góticas, E. T. A. Hoffman, Poe, Gautier e Nerval (p. 28) – leva Manlove a postular que “if one may risk the assumption, would place ‘fantasy’ where Todorov puts his genre of ‘the marvellous’, that is, where

³⁰ “o sobrenatural é deixado completamente alheio, porque o fundamental é o choque, o frisson [...]. Algumas das mais efetivas histórias se servem de situações familiares ou domésticas para fazer com que esse choque seja simultaneamente ainda mais terrivelmente próximo e o ‘outro’ ainda mais pavoroso.”

³¹ “Afterword”.

³² “É evidente, então, que se a definição de Todorov pode ser útil em isolar um tipo de literatura, ela tem muito pouco mérito em termos de descrever a fantasia do modo como a conhecemos”.

³³ Reproduzimos o trecho citado: “The **fantastic**... lasts only as long as a certain hesitation: a hesitation common to reader and character, Who must decide whether or not what they perceive derives from ‘reality’ as it exists in the common opinion. At the story’s end, the reader makes a decision even if the character does not; he opts for one solution or the other, and thereby emerges from the **fantastic**. If he decides that the laws of reality remain intact and permit an explanation of the phenomena described, we say that the work belongs to another genre: the uncanny. If, on the contrary, he decides that new laws of nature must be entertained to account for the phenomena, we enter the genre of the marvelous.

“The **fantastic** therefore leads a life full of dangers, and may evaporate at any moment.” (TODOROV *apud* MANLOVE, 1980, p. 27, grifo nosso).

we are dealing with the unambiguously supernatural almost from the outset.”³⁴ (p. 28). Uma suposição semelhante a esta, como veremos mais a frente, estará presente em nossas formulações acerca da literatura de fantasia.

O segundo comentário de Manlove, por sua vez, objetiva contestar os postulados de W. R. Irwin em *The Game of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy* (1976) que aproxima a leitura de fantasias com o “simples” jogo em oposição do que ocorreria com o romance. Segundo Irwin:

Romance is not an intellectual game, and... it fosters a credence different from that which fantasy requires. In a romance the reader is induced to lose his sense of fact; in a fantasy he is persuaded to play the new system of “facts,” which he has willfully and speculatively accepted, against the established facts, which he only pretends to reject.³⁵ (1976, p. 67).

O que está em jogo, aqui, aliás um fato recorrente em algumas teorizações sobre a fantasia, é uma tentativa de contrapor a fantasia e o que, provavelmente, Irwin chamaria de “literatura séria”, mas segundo argumentos que não se sustentam. Sua argumentação é particularmente contraditória: em um primeiro momento ele atribui ao leitor de fantasia uma característica apenas compreensível como uma perspectiva crítica, no sentido de que esse leitor, evidentemente, tem consciência de que aquilo que lê é ficção e sua leitura parte desse pressuposto. O leitor de romances, por outro lado, segundo se infere dessa formulação, só pode ser um ingênuo que toma como verdadeira a ficção e, evidentemente, perde de vista a “realidade”. Acreditamos contudo, que, como Manlove (1980, p. 29) afirma, os autores de fantasia “hope that the Power with which they bring to life a Gormenghast, an Arcturus or a Middle-earth will make us feel at once that it does and does not exist.”³⁶ Essa ambiguidade está por trás de toda ficção, independentemente de ser escrita no “modo realista” ou no “modo fantástico”; ela é um constructo discursivo que não se submete à prova de verdade, mas, unicamente, de sua própria verossimilhança. Seu compromisso fundamental não é com o “mundo real”, mas com ela mesma. Pode-se estabelecer uma analogia entre essa duplicidade da leitura da ficção e o que Martin Esslin afirma ocorrer no teatro:

³⁴ “se se quiser arriscar uma suposição, colocaria a fantasia no lugar em que Todorov enquadra o ‘maravilhoso’, ou seja, onde se lida com o sobrenatural sem a vacilação quase desde o começo”.

³⁵ O romance não é um jogo intelectual, e... ele alimenta uma crença diferente daquela que a fantasia requer. Em um romance o leitor é induzido a perder seu senso dos fatos; numa fantasia ele é persuadido a jogar com um novo sistema de “fatos” que ele deliberada e especulativamente aceitou em detrimento dos fatos estabelecidos que ele apenas finge rejeitar.

³⁶ “espera que ele tenha dado a Gormenghast, a Arcturus ou à Terra-Média força suficiente para fazer com que nós sintamos que eles simultaneamente existam e não existam.”

embora o teatro seja uma casa de ilusão, essa ilusão nunca é integral. [...] Nós, que já somos mais aptos à apreciação do drama, conseguimos, na realidade, sentir prazer simultaneamente em dois níveis: ao assistir Otelo ficamos profundamente comovidos pelos infortúnios do herói, porém no próprio momento em que as lágrimas nos vêm aos olhos quando ele é destruído, estamos também, quase esquizofrenicamente, dizendo-nos a nós mesmos: “Como foi brilhante o modo pelo qual Olivier sustentou aquela pausa! Com que beleza ele conseguiu atingir aquele efeito pelo mero levantar de uma sobancelha! (ESSLIN, 1978, p.99-100).

Ora, segundo se observa, Esslin ressalta que se estabelece, no teatro, um jogo semelhante àquele apontado por Irwin na fantasia. O espectador deve simultaneamente se deixar levar pelos acontecimentos, mas sempre ter em mente o fato de estar frente a uma ficção. Essa é, na realidade, – acreditamos – uma característica de toda a literatura, portanto, a ideia de Irwin de que “fantasy is a result of intellectual play. The capacity for play is an amiable human characteristic... But human play is a diversion, and after the game is over, the ‘serious business of living’ must be resumed.”³⁷ (IRWIN, 1976, p. 197) deveria ser aplicada a toda e qualquer literatura. Resumindo: a distinção entre romance e fantasia não é nem pertinente nem convincente, contudo, cremos que a relação entre jogo e literatura (de fantasia ou não) faz sentido. Aliás, levando em consideração a definição de Huizinga de “jogo” poder-se-á dizer que ela até comporta a divisão, presente no argumento de Irwin, entre diversão e “vida séria”. Segundo o estudioso holandês, “o jogo é uma função que facilmente poderia ser dispensada, é algo supérfluo. Só se torna uma necessidade urgente na medida em que o prazer por ele provocado o transforma numa necessidade” (2005, p. 10-11). Por outro lado, ainda conforme Huizinga,

em sua qualidade de distensão regularmente verificada ele [o jogo] se torna um acompanhamento, um complemento e, em última análise, uma parte integrante da vida em geral. Ornamenta a vida, ampliando-a, e nessa medida torna-se uma necessidade tanto para o indivíduo, como função vital, quanto para a sociedade, devido ao sentido que encerra, à sua significação, a seu valor expressivo, a suas associações espirituais e sociais, em resumo, como função cultural. (p. 12).

A noção de jogo, portanto, não deveria vir como a demarcação da diferença entre uma “literatura séria” e uma “literatura de fantasia” porque, enquanto forma de

³⁷ “a fantasia é o resultado de um jogo intelectual. A capacidade de jogar (ou brincar) é uma característica humana adorável... Mas o jogo (ou a brincadeira) é uma diversão e, após acabar o jogo deve-se retornar ao ‘negócio sério da vida’”.

representação, o jogo está presente em ambas. Além disso, não há nada no conceito de fantasia que o contraponha à seriedade, aliás, nem no de jogo, pois, como nota Huizinga, a “consciência do fato de ‘só fazer de conta’ no jogo não impede de modo algum que ele se processe com a maior seriedade” (2005, p. 11). Se, contudo, fosse necessário levantar uma hipótese sobre o motivo que leva Irwin a postular essa diferença, talvez, diríamos que ela se coloca no bojo de um movimento, já muito antigo, contra a ficcionalidade da literatura. Luis Costa Lima (1989), em *O controle do imaginário*, demonstra como as teorizações sobre a literatura, ainda na Idade Média, recriminam aquilo que a literatura tem de mais específico: sua ficcionalidade. A princípio, essa necessidade, segundo o crítico brasileiro, de se suprimir a imaginação está ligada aos preceitos religiosos e de classe; mais tarde, porém, conforme afirma Lima (p. 44), esse veto parece se manter, tendo, contudo, um outro motivador: o culto da razão (visto como capaz de fixar as normas eternas). Essa luta não se liga apenas a indagações estéticas, mas, segundo ele, à própria forma de organização do poder na sociedade do século XVIII, não mais regida pelo teocentrismo medieval. Na França do século XVIII, diz o crítico, a subordinação da poesia à razão parece estar fortemente vinculada a uma explicação política: os membros do estamento superior da sociedade absolutista viam na imaginação a presença de uma mente bárbara, indisciplinada, não-civilizada.

Outro estudo sobre a fantasia, o de Brian Laetz e Joshua Johnston (2008), coloca, já no título, a mesma preocupação que nos move: “O que é fantasia?”³⁸ Segundo os autores é mais fácil lembrar seres que compõem o rol dessas narrativas (como magos, elfos, dragões, trolls) do que, de fato, compreender a fantasia enquanto categoria.

Em primeiro lugar, para Laetz e Johnston (p. 161), deve-se ter em mente que a fantasia é um gênero que ultrapassa os limites da literatura, estendendo-se ao cinema e outras mídias como prova, por exemplo, a adaptação de *O senhor dos anéis* para as telonas. Fora isso, os autores propõem, logo no início, cinco aspectos da fantasia. Primeiro, as fantasias (“fantastic narratives”) são essencialmente ficcionais. Note-se, desde já, o fato de que se usa, aqui, “fantástico” como sinônimo de “fantasia”. Segundo,

³⁸ “What is Fantasy?”.

é fundamental que os elementos que caracterizam uma obra como “fantasia” (como magos e dragões) sejam centrais na obra, não podendo, portanto, ser detalhes ou aspectos secundários. (p. 162). Terceiro, “the sort of content that can make a work fantastic must not solely be viewed as symbols for things that are not fantastic. In other words, these elements cannot just be taken as allegorical.”³⁹ Quarto, esses elementos centrais não podem ser ridicularizados ou satirizados num texto de fantasia e nem podem – quinto aspecto – ser meramente absurdos. (p. 162-163).

Estabelecidas essas cinco coordenadas, Laetz e Johnston rejeitam duas noções que lhes parecem ser comumente relacionadas com o gênero. Primeiro, que a fantasia está essencialmente relacionada com a imaginação (p. 163). Infelizmente, os autores não explicitam em que sentido tomam a palavra “imaginação”, embora depreenda-se que eles a vinculem com uma ideia que beira a de “criação original”. Ou seja, para a imaginação ser um traço característico do gênero seria necessário que todas as obras apresentassem criações únicas o que, no entanto, não ocorre, pois, conforme afirmam os autores, como em todos os gêneros, as fantasias paradigmáticas inspiram incontáveis imitadores que se servem dos elementos “originais” daquelas obras (p. 163). Essa associação entre imaginação e “originalidade” parece obliterar que mesmo os textos paradigmáticos, estão em diálogo com a tradição que os precede e realizam seus construtos a partir da intertextualidade, entendida aqui como “a própria condição da literatura – que todos os textos são tecidos com os fios de outros textos, independentemente de seus autores estarem ou não cientes.” (LODGE, 2010, p. 106).

Outra noção que Laetz e Johnston rechaçam é a de que a fantasia necessariamente envolve magia. Segundo eles, é fácil pensar numa fantasia que relate uma guerra entre cavaleiros e dragões, mas que não tenha nem magos, nem feitiços, nem magia, nem bruxas (p. 163). Embora se possa argumentar que, na presença dos dragões, haja, em certo sentido, a presença de magia (como uma metonímia), essa análise levará os autores a argumentar que a fantasia necessariamente envolve o sobrenatural. A presença do sobrenatural, por sua vez, abrirá espaço para a discussão da relação da fantasia com a mitologia e com a ficção religiosa.

Para distinguir mitologia e fantasia os autores afirmam que uma “plausible hypothesis is that works of fantasy are inspired, directly or indirectly, by myths, legends

³⁹ “o conteúdo que torna uma obra fantástica não pode ser simplesmente visto como um símbolo de algo que não é fantástico. Em outras palavras, esses elementos não podem ser simplesmente entendidos como alegóricos”.

and folklore.”⁴⁰ No entanto, o fato de a fantasia se inspirar nos mitos não a diferencia dele, pelo contrário, aproxima-a. Dessa maneira, Laetz e Johnston criam regras para que uma narrativa inspirada em mitos seja uma fantasia: por um lado, “there must be no significant groups that believe in the relevant content at the time of the work’s composition”⁴¹ (p. 166), e, por outro, “either this content must have been believed by the people whose myth it derives from or the audience believes that these people believed in it.”⁴²(p. 166). Essas condições buscam responder duas questões instigantes, mas, provavelmente, criam mais problemas do que fornecem respostas. A primeira condição está preocupada com situações do tipo: uma vez que há quem acredite em fantasma (ou Deus, ou Diabo, ou espíritos, vampiros, lobisomens, etc.) poderiam ser as narrativas com fantasmas (ou Deuses, ou Diabos, ou espíritos, etc.) consideradas sobrenaturais? A segunda regra estabelece a condição de mito das fontes.

Em seguida procura-se a diferença entre fantasia e, de um lado, a ficção científica e, do outro, o horror. No caso da fantasia, explicam Laetz e Johnston (p. 166), o conteúdo sobrenatural não pode ser naturalizado na obra, ou seja, assim como para Manlove (1980), esses autores postulam que, se o sobrenatural se torna possível, ele deixa de ser fantasia. Quanto ao horror, utilizando-se do exemplo do filme *O duende (Leprechaun, 1993)*, eles afirmam que quando o sobrenatural tem como função primária assustar a audiência, como ocorre na película de Mark Jones, estamos diante de uma obra de horror, mesmo que todas as criaturas ali apresentadas sejam retomadas da mitologia (LAETZ; JOHNSTON, 2008, p. 166).

Há ainda outro aspecto que, segundo os críticos, seria comum às fantasias: a aventura, repleta de jornadas (“quests”) para salvar um mundo, um reino ou uma princesa (p. 167). Estranhamente, no entanto, como narrativas em que falta aventura, eles citam os livros da série *Harry Potter* nos quais, para Laetz e Johnston, “In terms of plot, [...] are basically just mysteries, with a dose of coming-of-age school drama.”⁴³ Embora, de fato, haja algum mistério e o drama adolescente (afinal, os personagens são adolescentes!), dificilmente se pode dizer que esses elementos são mais significativos para a história do que o confronto com Voldemort e a tentativa de não permitir a

⁴⁰ “hipótese plausível é que as obras de fantasia são inspiradas, diretamente ou indiretamente, em mitos, lendas e folclore”.

⁴¹ “não deve haver um grupo significativo que acredite no conteúdo relevante no momento da composição da obra”.

⁴² “ou este conteúdo deve ter feito parte da crença do grupo a que o mito pertence ou a audiência acha que essas pessoas realmente acreditam nesses mitos”.

⁴³ “Em termos de enredo, [...] são basicamente somente mistérios, com uma dose de drama escolar adolescente”.

reconstrução de seu “império de terror”; e embora durante toda a série Voldemort apareça mais como uma sombra de um antigo terror do que uma ameaça real, sabemos desde o primeiro livro que o verdadeiro confronto de Potter será com o bruxo das trevas e não com outros personagens usados por ele como simples instrumentos.

Essas considerações permitem aos autores arredondarem sua teoria tendo por base a seguinte definição:

fantastic narratives are fictional action stories with prominent supernatural content that is inspired by myth, legends, or folklore. Further, this content is believed by few or no audiences members and is believed by audiences to have been believed by another culture. Moreover, it is not naturalized, solely allegorical, merely parodic, simply absurd, or primarily meant to frighten audiences.⁴⁴ (p. 167).

Laetz e Johnston fazem questão de indicar que sua teoria sobre fantasia intencionalmente exclui qualquer menção a “wonder”, distinguindo-se, portanto, da teoria de Manlove. Isso se explica, segundo os autores, pelo fato de inúmeros “filmes B” e “romances de segunda categoria” (“seconde-rate novels”) não produzirem tal efeito (p. 168). Trata-se de uma objeção que – embora faça sentido em relação à negação da necessidade de “imaginação” – traça um percurso cíclico, pois postula a existência de obras de fantasia, independentemente da concepção do gênero “fantasia”. Em outros termos, indica que existem obras pertencentes ao gênero antes de ele se formular, as quais devem ser por ele contempladas.

Além disso, Laetz e Johnston (2008) indicam, por fim, a posição ambígua das “histórias de animais”, considerada pelos autores como “a staple of children’s fiction”⁴⁵ (p. 170). Segundo os autores, apesar de muitas narrativas que contemplam animais falantes e inteligentes satisfazerem todos os critérios por eles apresentados, seu pertencimento ao gênero é questionável porque parece estranho colocar uma obra como *Babe – o porquinho atrapalhado* (*Babe*, 1995) ao lado de *O hobbit*, por exemplo. Essa situação os leva a soluções extravagantes, como dizer que as histórias de animais são “fantasias infantis” (“children’s fantasy”) e não fantasias escritas para adultos. Postula-se, aqui, sem uma conceituação adequada, uma diferenciação entre “fantasia” e “fantasia infantil” que só traz para o âmbito do gênero as dificuldades de delimitação

⁴⁴ “narrativas fantásticas são histórias ficcionais de ação com proeminente conteúdo sobrenatural inspirado em mitos, lendas ou folclore. Esse conteúdo é acreditado por poucas pessoas, ou nenhuma, e os espectadores têm que acreditar que essas histórias eram acreditadas por outra cultura. Além disso, o sobrenatural não é naturalizado, unicamente alegórico, meramente paródico, simplesmente absurdo ou ter como objetivo primário assustar o público.”

⁴⁵ “uma marca da ficção infantil”.

que se insinuam no âmbito da literatura como um todo, pois, na realidade, as definições de “literatura infantil” ainda são problemáticas.

Brian Stableford (1990a) afirma que uma das dificuldades para se definir a “fantasia” é o fato de ela ter características menos específicas e limites mais amplos do que os dois outros gêneros de “ficção imaginativa” dos quais ela se distingue: o horror e a ficção científica. Em suas palavras, numa primeira instância, a fantasia parece mais fácil de ser caracterizada por uma série de negações: é uma ficção não mundana e não pertencente a nenhum dos outros dois gêneros de ficção “supramundana” (“supramundane”) (p. 63). Tal configuração ao definir a fantasia como uma categoria residual – que engloba a sobra dos outros gêneros – é, no entanto, como propõe o crítico, um engano. Segundo ele,

There *is* a meaningful sense in which we can speak of a fantasy genre emerging in the nineteenth century, possessed of some degree of coherency in spite of its hybrid nature. What we see when we look at the work of the period is not a amorphous mass but an assembly of text grouped around certain themes, which evolves certain characteristic methods in the course of progress. (STABLEFORD, 1990a, p. 63, grifo do autor).⁴⁶

Assim como Laetz e Johnston (2008), Stableford (1990a) chama atenção para a relação entre o gênero fantasia e a tradição literária com a qual ela dialoga. Para o autor, as narrativas de fantasia “emprestam” material do folclore, em particular, dos contos de fada que teriam sido adaptados e moldados por Perrault e pelos irmãos Grimm, à causa moralizante burguesa e ao propósito de “civilizar” as crianças (p. 63); do romance de cavalaria, que apenas teria começado a escapar da camisa de força das alegorias moralistas e pietistas a ele imposta pela Igreja durante a Idade Média; das fantasias orientais, popularizadas com as traduções das *Mil e uma noites*; da mitologia, em especial, grega e romana, que já enriquecera a textura literária clássica e, conseqüentemente, a herança ideológica da Europa Ocidental. Convém notar, contudo, que, diferentemente do postulado por Laetz e Johnston (2008), Stableford (1990a, p. 63)

⁴⁶ “*Existe* um sentido significativo a que podemos nos referir para falar no gênero fantasia surgindo no século XIX, contendo algum grau de coerência a despeito de sua natureza híbrida. O que vemos ao olhar as obras do período não é uma massa amorfa, mas um grupo de textos amontoados em torno de certos temas, que desenvolvem certos métodos característicos em sua trajetória.”

não determina que a fantasia deva retomar ou ser inspirada pelos mitos e lendas, apenas indica haver um jogo intertextual entre ambos e que, com o desenvolvimento do gênero no século XIX, a fantasia passa a ter uma feição própria.

Voltando-se, especificamente, para o significado de “fantasia”, Stableford afirma que, quando utilizada como um rótulo para o mercado publicitário moderno (“as a label for a modern publishing category”) tal categoria aparece num sentido estreito, ou limitado, para se referir a

what J. R. R. Tolkien, in his classic essay “On Fairy-Stories” [7-62], describes as Secondary World fantasies: stories set in imaginary worlds whose spatial and temporal connection with the real world are frankly mysterious, but whose nature contents are intelligibly related to it.⁴⁷(STABLEFORD, 1900a, p. 63).

Segundo o crítico, essa foi a definição adotada na série *Ballatine Adult Fantasy*, criada por Lin Carter, coleção pioneira, nos termos de Stableford, na colonização do mercado dessa categoria editorial com o livro *Imaginary Worlds* (p. 63). Ainda Segundo Stableford, tanto para Carter quanto para Tolkien, as fantasias mais puras seriam aquelas que se passam em um Mundo Secundário, mas, conforme propõe o estudioso (ainda se utilizando das formulações de Tolkien e Carter), a noção de fantasia deve também contemplar histórias nas quais os personagens se deslocam, indo e voltando, entre os limites dos dois mundos (p. 63-64). Uma definição ainda mais ampla deve, para Stableford, levar em consideração as histórias em que uma parte do nosso mundo (“mundane world”) é brevemente transformada pela influência de um Mundo Secundário, mesmo se este não tenha (formalmente) um lugar na narrativa (p. 64). Deve-se ressaltar, aqui, dois elementos que contrapõem essa definição à de Manlove (1980) e à de Laetz e Johnston (2008), – acrescentaríamos, também, à de Tolkien (2006). Primeiro, para Stableford (1990a, p.64), a fantasia comporta narrativas cujos elementos sobrenaturais são ligados ou explicados como sonhos ou alucinações, ou seja, o elemento sobrenatural não é, nos termos de Manlove (1980), “irredutível”. Segundo, considera como parte do escopo da tradição fantástica (usa o termo como sinônimo de fantasia) aquelas obras em que se encontram pequenas e limitadas transformações associadas ao deslocamento de um único objeto ou personagem de um Mundo

⁴⁷ “o que J. R. R. Tolkien, em seu clássico ensaio ‘Sobre histórias de fadas’, descreve como fantasias de Mundo Secundário: histórias localizadas em mundos imaginários cujas conexões espaciais e temporais com o mundo real são francamente misteriosas, mas cujos conteúdos naturais estão concebivelmente relacionados a ele”.

Secundário (p. 64), contradizendo a ideia de Laetz e Johnston (2008) de que o conteúdo sobrenatural deve ser fundamental, não pode ser um detalhe ou algo acessório.

O que no entender de Carter, prossegue Stableford (1990a, p. 64), diferencia o Mundo Secundário do Primário pode ser resumido em uma palavra: magia. Nas palavras de Lin Carter (1973, p. 6): “But what I mean by the word ‘fantasy’ is a narrative of marvels that belong to neither the scientific nor the supernatural. The essence of this sort of story can be summed up in one word: magic.”⁴⁸ A aceitação da noção de “mágica” e de narrativas em que esse seria um elemento fundamental, no entanto, conforme diz Stableford (1990a, p. 64), parece causar estranhamento em algumas pessoas que têm dificuldade em aceitar que outros possam estar interessados em histórias maravilhosas em uma época em que não mais se acredita em mágica. Essa ambiguidade, ainda segundo Stableford, “sometimes invites a simplistically uncharitable interpretation, which makes a taste for fantasy symptomatic of a failure to cope with the rigors of real life.”⁴⁹ (p. 64). Os adeptos dessa perspectiva simplificadora, geralmente, apoiam sua crítica na ideia de que a crença em magia é própria de uma mentalidade primitiva e ignorante e que, portanto, as narrativas mágicas só fazem sentido para crianças e, ainda assim, apenas até elas se tornarem adultas o suficiente para entender a realidade, sendo que “modern adults ought to have ‘grown out of such silly fancies, and can sustain an interest in supramundane fiction only if they too are simpleminded”.⁵⁰ Stableford se opõe vigorosamente a esse tipo de comentário, afirmando que ele é ridículo, pois seria uma estupidez assumir que a leitura de narrativas fantásticas requer a aceitação da mágica como sendo real.

A perspectiva adotada por Stableford estabelece, portanto, algumas relações com o posicionamento, anteriormente referido, de Manlove (1980), em especial no que tange a sua crítica aos postulados de Irwin (1976). Chama a atenção, contudo, que, apesar de se colocarem em lugares opostos da discussão, Stableford (1990a) e Irwin (1976) por vezes compartilham, em certo sentido, um ponto de vista semelhante. Em outros termos, Stableford defende uma ideia e Irwin outra, contrária, mas os dois olham para o objeto (a fantasia) de um lugar parecido. Assim, para Stableford, utilizando-se da noção

⁴⁸ “Mas ao que eu quero me referir com a palavra ‘fantasia’ é a uma narrativa de maravilhas que não pertencem nem ao científico nem ao sobrenatural. A essência desse tipo de história pode ser resumida em uma única palavra: mágica.”

⁴⁹ “às vezes leva a uma interpretação simplista e cruel, fazendo com que o gosto por fantasia seja tomado como sintomático de uma falha em lidar com a dureza da vida real.”

⁵⁰ “adultos modernos devem ser obrigados a deixar de lado essas tolas extravagâncias e que só aqueles que são ingênuos podem manter um interesse pela ficção sobremundana.”

tolkieniana de “recuperação”, a fantasia oferece aos homens uma perspectiva única: “we cannot see reality clearly enough if we are trapped within it, and that only when we can perform the imaginative trick of moving outside the actual can we properly appreciate its bounds. This is the fundamental task of literature of fantasy”⁵¹ (1990a, p. 65). Em outros termos, a visão de outro mundo permitiria, ao leitor, ver o nosso mundo de uma maneira distinta. Dessa maneira, argumenta o crítico, dar uma história de fantasia para uma criança ler “its not at all a matter of granting them temporary license to believe absurdities. It is instead an entirely appropriated means of helping them to arrive at a sensible distinction of the real and the unreal.”⁵² (p. 65). Nesse sentido, pode-se dizer que, assim como afirma Manlove a respeito de Irwin, Stableford vê, aqui, seu objeto como ligado a uma “atividade essencialmente terapêutica” (MANLOVE, 1980, p. 28).

Pensando ainda nas funções que, segundo Tolkien, são próprias das fantasias Stableford examina o “escape” e a “consolação”. Enquanto Tolkien vê o escape como uma liberação e não uma falha moral (STABLEFORD, 1990a, p. 65), Stableford afirma que, para esse posicionamento ser verdadeiro, o escapismo da fantasia não pode se contentar em tirar o leitor de uma situação de opressão; ele precisa também propor algum objetivo. Esse objetivo, ainda segundo o crítico, deve estar relacionado com a “consolação”:

The consolatory goal which fantasy should have Tolkien calls “eucatastrophe,” by which he means a climatic affirmation of both joy and right: pleasure alloyed with moral confidence. This does not mean that fantasy cannot be tragic, it often is. But it does mean that fantasy should not be despairing (as speculative fiction and horror fiction sometimes are); in this view, the work of fantasy is essentially committed to the cause of moral rearmament.⁵³(p. 65).

Essa característica da fantasia permite a Stableford estipular uma distinção entre a fantasia e a ficção de horror. Para ele, enquanto o horror tende a valorizar a ameaça e

⁵¹ “não podemos ver a realidade claramente se estamos presos dentro dela e que, apenas quando pudermos realizar o truque imaginativo de nos deslocarmos para fora do real, poderemos apreciar devidamente os seus limites. Essa é a tarefa fundamental da literatura de fantasia”.

⁵² “não se trata de forma alguma de uma questão de garantir uma licença temporária para se acreditar em absurdos. É, pelo contrário, uma forma inteiramente apropriada de ajudá-los a construir uma distinção sensível entre o real e o irreal”.

⁵³ “O objetivo consolatório que a fantasia deve ter é chamado por Tolkien de ‘eucatóstrofe’, ou seja, uma afirmação tanto da alegria quanto da justiça: prazer aliado com confiança moral. Isso não significa que uma fantasia não pode ser trágica, ela geralmente o é. Porém significa que a fantasia não deve ser desesperadora (como a ficção especulativa e a de horror algumas vezes são); segundo essa perspectiva, a obra de fantasia está essencialmente comprometida com a causa do rearmamento moral”.

construir o suspense em torno da questão da possibilidade de salvação, e da restauração da normalidade por meio do final feliz (p. 66), a fantasia

conceals beneath its relative lightness of tone a greater ambition; in fantasy, normality is never enough, and though the preferable ideal may in the end turn out to be unattainable – or attainable only at a terrible price – fantasy nevertheless moves in search of eucatastrophe, in the hope of improving the quality of life. The horror genre contains the fiction of fear; the fantasy genre contains the fiction of hope.⁵⁴ (p.66).

Nesse texto, intitulado “The nineteenth century, 1812-99”, Stableford procura indicar, ainda, algumas principais linhas definidoras da fantasia no século XIX, mas deixa a sensação de que só o século XX tornará a fantasia um gênero mais bem codificado. Nesse sentido, destaca-se outro de seus estudos, denominado “From Baum to Tolkien, 1900-56” (1990b, p. 124), em que ele afirma que, para definir a fantasia do século XIX, a metáfora central é a noção do sonho do qual o personagem, no final das contas vai acordar (aliás, o uso literal desse procedimento é bastante comum); o ocorrido no Mundo Secundário, nesses casos, deve ser visto como um tipo de alegoria cuja significação reside no Mundo Primário. Em um contraponto, a trajetória do gênero no século XX, segundo o crítico, aponta para o fato de os Mundos Secundários se tornarem robustos, perdendo a fragilidade dos sonhos que marcara a época anterior (p. 125). Além disso, “What readers and/or characters can carry back from them is decidedly not limited to matters of moral instruction (though those too may be important), the Secondary World itself is something of value to be kept, retained and used again.”⁵⁵ (p. 124).

Attebery parte da constatação da abrangência do termo fantasia que inclui obras tão distintas como *Conan the Barbarian* e *Cosmicomics*. Segundo ele, fantasia é tanto uma “fórmula” quanto um “modo”: “in one incarnation a mass-produced supplier of

⁵⁴ “esconde por trás de sua relativa leveza de tom uma grande ambição; na fantasia a normalidade não é nunca suficiente e, embora o ideal preferível possa ser, ao fim, impossível de ser alcançado – ou só possa ser alcançado a um preço terrível –, a fantasia segue, ainda assim, sua busca pela eucatástrofe, na esperança de melhorar a qualidade de vida. O gênero horror contém a ficção do medo; o gênero fantasia contempla a ficção da esperança”.

⁵⁵ “O que os leitores e/ou personagens podem trazer de volta desses Mundos decisivamente não é limitado a questões de instrução moral (apesar de que isso também pode ser importante), o Mundo Secundário por si mesmo é algo cujo valor pode ser guardado, mantido e reutilizado”.

wish fulfillment, and in another a praise – and prize-worthy means of investigating the way we use fictions to construct reality itself.”⁵⁶ (ATTEBERY, 1992, p. 1). Essa amplitude do conceito, contudo, muitas vezes o torna sem significado. Esse é um dos problemas, na opinião de Attebery, da noção de fantasia enquanto “modo” (que ele passa a chamar de modo fantástico (cf. p. 11), pois coloca lado a lado obras tão díspares quanto *Alice no País das Maravilhas*, *Sonhos de uma noite de verão*, *O asno de ouro*, *A Odisséia*, *Paraíso perdido* e *A divina comédia*. Em contrapartida, a ideia de “fórmula” aponta para um número limitado de histórias de origem recente e apelo e audiência especializada.

É em um espaço intermediário entre as noções de “fórmula” e “modo” que Attebery procura estabelecer o gênero fantasia instigado pelo fato de que “some fantasists do remake the language as they speak it, that they follow conventions but not slavishly, is my primary justification for looking for a middle ground between mode and formula. This middle ground is the genre of fantasy.”⁵⁷ (p. 10). Pensando dessa maneira, Attebery vai associar a história do gênero fantasia com a crescente imposição de restrições ao modo fantástico. Segundo ele, a fantasia moderna tem sua origem nos contos de fadas coletados, no século XVIII, pelos irmãos Grimm, sendo a primeira restrição do gênero referente às maneiras de contar e ao cenário próprios dessas narrativas. A partir de então, ainda conforme diz Attebery (1992, p. 10), cada um dos escritores de fantasia remodelou o gênero (adicionando novas restrições): George MacDonald popularizou um tipo específico de herói; William Morris introduziu um vocabulário e um estilo particulares; Lord Dunsany uma forma específica de nomear lugares e personagens; Tolkien demonstrou que essas histórias se coadunam bem com uma certa estrutura narrativa. Quanto melhor se delimitava o gênero, mais se produziam textos que o manifestavam, o que, nas palavras de Attebery, torna a escrita mais fácil para os autores novatos e mais difícil para aqueles que pretendem, como seus predecessores, reformular o gênero.

A fim de conceituar fantasia, então, Attebery (1992, p. 12) propõe uma abordagem intitulada como “fuzzy sets”, ou seja, a definição não de acordo com as limitações, mas de acordo com o centro. Segundo o crítico, tal teoria, descrita por

⁵⁶ “por um lado, uma encarnação do fornecimento, produzido em massa, do divertimento, e, por outro, um elogio e um digno modo de investigação dos meios pelos quais usamos a ficção para construir a própria realidade”.

⁵⁷ “o fato de que alguns escritores de fantasia modificam a linguagem enquanto a utilizam e que eles seguem convenções, mas não as deixam escraviza-los, é a minha principal justificativa para buscar um terreno intermediário entre o modo e a fórmula. Esse terreno intermediário é o gênero fantasia”.

George Lakoff e Mark Johnson (1980), propõe que uma categoria como “pássaros” está ligada a exemplos prototípicos centrais como rolinhas e pombas, circundados por outros tipos mais ou menos distantes e, por vezes, problemáticos como “galinha” e “morcego”. Em termos de fantasia, para o autor, prototípico é *O senhor dos anéis*:

with the popular acceptance of Tolkien’s version of the fantastic, a new coherence was given to the genre. His was not the first modern fantasy [...] His may not be the best fantasy [...]. But Tolkien is the most typical, not just because of the imaginative scope and commitment with which he invested his tale but also, and chiefly, because of the immense popularity that resulted.⁵⁸ (p. 12).

Utilizando-se de um procedimento semelhante ao de André Jolles (1976, p. 182) – que, para conceituar os contos de fadas, afirma: “Conto é uma narrativa da mesma espécie das que os irmãos Grimm reuniram em seus *Kinder-und Hausmärchen*” – Attebery (1992, p. 14) propõe uma maneira de caracterizar a fantasia segundo a qual fazem parte desse gênero textos que se aproximam de *O Senhor dos anéis*. Dessa maneira, o crítico aponta três maneiras fundamentais pelas quais as obras por ele reconhecidas como fantasia se assemelham ao texto de Tolkien.

A primeira, diz respeito ao fato de que o conteúdo essencial das histórias é o impossível ou uma violação do que se supõe serem as leis naturais. A segunda, é que a estrutura da fantasia é cômica, uma vez que se inicia com um problema e termina com sua resolução (ATTEBERY, 1992, p. 15). Para ele, embora a morte, o desespero, o horror e a traição possam aparecer numa fantasia, não podem, nunca, ser a palavra final da narrativa. Segundo Attebery, no entanto, muitas fantasias não têm o tradicional “final feliz:

Much fantasy does not have what we could call a “happy ending”. Indeed, the fantasist often seems to start with the idea of such resolution and then to qualify it, finding every hidden cost in the victory. Le Guin’s *Ged* pays a price in each of the three volumes of her *Earthsea* trilogy: first his pride, then his self-sufficiency, and finally his powers and nearly his life. Similarly, Frodo is rewarded, at the end of *The Lord of the Rings*, with pain and exile, while Sam faces a diminished world bereft of elven magic.⁵⁹ (ATTEBERY, 1992, p. 15).

⁵⁸ “com a aceitação popular da versão tolkieniana do fantástico uma nova coerência foi dada ao gênero. Sua obra não foi a primeira fantasia moderna [...] E pode não ser a melhor [...]. Mas é a mais típica, não apenas por causa da imaginação e do comprometimento que ele investiu em sua história, mas também, e principalmente, por causa da imensa popularidade que dela resultou.”

⁵⁹ “Muita fantasia não tem o que poderíamos chamar de “final feliz”. Na realidade, os escritores de fantasia geralmente dão a impressão de que a narrativa se encaminha para esse desfecho e, então, o

De qualquer forma, contudo, em termos de estrutura, em todos esses casos, o problema inicial é resolvido, caso ele não fosse não teríamos a completude estrutural típica da fantasia, mas uma forma truncada como a do absurdo e do horror. Nesse sentido, conforme aponta Attebery, a estrutura de *The Lord of the Rings* remete para a dos contos de fadas, sendo que esse final invariável “as a deliberated choice of form in a manifestly unreal setting, it says more about the ways we seek for order than about our expectations of finding it in the real world”⁶⁰ (p. 15). Dessa maneira, as obras de fantasia nos remeteriam à noção de “moral ingênua” tal qual traçada por Jolles (1976, p.198) e que opõe o universo do conto de fadas ao mundo “porque as coisas se passam nessas histórias como gostaríamos que acontecessem no universo, como *deveriam* acontecer”.

Essa estrutura, diz Attebery, está intrinsecamente relacionada com o que Tolkien chama de “eucatástrofe” e que é responsável, ainda segundo o crítico, pela terceira propriedade compartilhada pelas fantasias: a maravilha (ou maravilhamento). Attebery retoma essa nomenclatura de Manlove, mas também ressalta que ela está presente nas formulações de Tolkien sob outras denominações: “joy” (“alegria”) ou consolação. Para Attebery (1992, p. 16) é possível associar esse conceito à noção de “strangement” (estranhamento) que, por sua vez, se articularia tanto com o termo “desfamiliarização” (*ostranenie*), chave nos postulados de Chklovsky, quanto à palavra “alienation” (alienação), utilizada por Brecht. No que tange às considerações tolkienianas, Attebery nota ainda que a noção de recuperação é importante porque está ligada a uma crítica ao tédio, à rotina, à falsa sofisticação e à perda de fé: “To dispel (or dispell) it, it is necessary to see things in new ways, but rather than making familiar objects seem disconcerting or alien, he thought fantasy could restore them to the vividness with which we first saw them.”⁶¹ (ATTEBERY, 1992, p. 16).

1.3. Os limites do reino

mitigam, demonstrando cada doloroso custo escondido na vitória. Em cada um dos volumes da trilogia *Earthsea*, de Ursula Le Guin, Ged paga um preço: primeiro, seu orgulho, depois sua autonomia e, por fim, seus poderes e quase sua vida. Se maneira similar, no final de *O senhor dos anéis*, Frodo é recompensado com sofrimento e exílio, enquanto Sam enfrenta um mundo desprovido da magia élfica.”.

⁶⁰ “como uma escolha formal deliberada em um ambiente manifestamente irreal, acaba por dizer mais sobre as maneiras pelas quais nos buscamos a ordem do que sobre as nossas expectativas de encontrá-la no mundo real”.

⁶¹ “Para dispensá-la (ou desenfeitá-la) é necessário ver as coisas de maneiras novas, mas em vez de fazer objetos familiares parecerem desconcertantes ou estranhos, ele pensou que a fantasia poderia restituir às coisas a vivacidade que elas tinham à primeira vista.”

Apresentadas algumas teorias que se referem especificamente à noção de fantasia enquanto gênero, parece ser o momento de dar um passo atrás, parar e olhar para os lados a fim de encontrar um melhor entendimento da posição da noção de “fantasia” no contexto literário. Essa pausa permitirá, fundamentalmente, o diálogo com estudos que ainda se vinculam ao “modo fantástico” mas que, seja por uma questão de nomenclatura, seja por uma questão de natureza, não se confundem (ou não deveriam fazê-lo) com a fantasia. Nesse sentido, interessar-nos-ão, em particular, os postulados de Todorov (2007), seja pelo fato de ser um texto de referência, seja pelo fato de ele abrir caminhos e favorecer comparações, seja porque acaba por realizar uma tipologia geral para os textos que se utilizam de elementos sobrenaturais (embora, talvez, somente o fantástico se imponha como um gênero coerente); e as formulações de Karin Volobuef (1993), em especial, no que tange aos contos de fadas artísticos.

Em *Introdução à literatura fantástica*, Todorov (2007, p. 9) começa seu estudo dizendo que a noção de gênero se define pelo ponto de vista adotado e que, portanto, comporta diferentes generalidades. Há, por exemplo, quem se utilize dessa noção apenas para se referir à divisão entre lírica, épica (narrativa) e drama. Há também aqueles que propõem a subdivisão desses gêneros em outros, mais específicos. Há ainda quem afirme que a categoria “gênero” é obsoleta, pois toda obra é “essencialmente única, singular, vale pelo que tem de inimitável, de diferente de todas as outras obras, e não por aquilo que as torna semelhante.”.

Essa questão destaca, segundo Todorov (p. 11), a posição ambígua de todo texto literário, pois, por um lado, não se pode ignorar que toda obra mantém uma relação com a tradição literária, ou seja, que apresenta elementos comuns a outros textos sem os quais, provavelmente, não seria inteligível; por outro, o texto não é só uma combinação de elementos pré-existentes, mas é (ou deve ser) uma transformação da combinatória.

Ainda em relação ao conceito de gênero, Todorov (p. 18) postula a distinção entre “gêneros históricos”, que seriam o resultado da observação da realidade literária, e “gêneros teóricos”, que partem de uma dedução teórica. Sua concepção de fantástico estará vinculada a esta última possibilidade. O crítico ainda remete para a diferença entre “gêneros elementares” e “gêneros complexos”, sendo que aqueles se caracterizam por um só traço, enquanto estes pela coexistência de vários.

Dessas considerações, Todorov (p. 26) conclui que a relação entre as obras e os gêneros é bastante delicada e que, dificilmente, uma obra irá encarnar fielmente “seu” gênero. Prefere, portanto, dizer que as obras manifestam este ou aquele gênero, podendo, inclusive, manifestar este *e* aquele gênero. Desse modo, o crítico búlgaro afirma que também a observação de obras não pode confirmar ou negar uma teoria dos gêneros (teórica). Segundo ele,

Se me dizem: tal obra não entra em nenhuma de suas categorias, portanto suas categorias são más, poderia objetar: seu *portanto* não tem razão de ser; as obras não devem coincidir com as categorias as quais têm apenas uma existência construída; uma obra pode, por exemplo, manifestar mais de uma categoria, mais de um gênero. (2007, p. 26)

Todorov (p. 30) chega, então, à sua teoria do fantástico ao indicar que ele se coloca numa espécie de situação limite, marcando-se por uma ambiguidade fundamental:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabo, sílfides, nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas por nós. (2007, p. 30)

O fantástico, no entanto, se dá no momento da hesitação (termo chave da teoria todoroviana), enquanto ambas as respostas são possíveis. Escolher entre elas quer dizer deixar o reino do fantástico. Isso explica, em parte, o aspecto fugidio, diáfano, desse gênero que poderia ser caracterizado como uma espécie de gato de Schrödinger literário.

A partir da leitura de “O manuscrito de Saragoça”, Todorov enfoca a questão da hesitação ao se perguntar quem é que vacila entre uma explicação racional e uma sobrenatural. Nas palavras do crítico é Alphonse, o protagonista:

É ele quem, ao longo de toda a intriga, terá que escolher entre duas interpretações. Mas se o leitor fosse alertado sobre a ‘verdade’, se soubesse em que terreno está pisando, a situação seria completamente diferente. O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. (TODOROV, 2007, p. 37).

Postula-se, assim, a primeira condição do fantástico: a hesitação do leitor. Atenta-se também ao fato de que, embora a maior parte das narrativas represente essa hesitação (por meio dos personagens), ela não é obrigatória. Essa, a segunda condição, pode, portanto, estar ausente.

A terceira condição, poder-se-á dizer, radica numa noção próxima à da “irredutibilidade” proposta por Manlove (1982). Está ligada, como propõe Todorov (2007, p. 38), a uma “maneira de ler” que não pode ser nem “poética”, nem “alegórica”. Em outros termos, o foco deve ser o trecho narrativo e a tensão entre as duas possibilidades de explicação dos fatos, a história não pode ser vista nem como um pretexto (indicando, portanto, outro que ela metaforicamente retoma), nem como “simplesmente” um jogo de imagens.

Apresentada a teoria, Todorov se propõe a considerar algumas ideias geralmente associadas ao fantástico. Primeiro, afirma que a noção de sobrenatural é demasiado ampla para delimitar um gênero. Essa noção, contudo, está presente em sua teoria e é, em grande parte, o que caracteriza o maravilhoso. Para o estudioso búlgaro, “Pode-se com efeito classificar como sobrenaturais os acontecimentos; mas o sobrenatural, mesmo sendo uma categoria literária, não é aqui pertinente.” (p. 40). Segundo, diz que, embora o medo esteja frequentemente ligado ao fantástico, ele não é uma condição necessária (p. 41). Por fim, nega que se possa definir tal gênero “como oposto à reprodução fiel da realidade, ao naturalismo.” (p. 42).

O crítico, então, parte para as observações acerca dos dois gêneros vizinhos ao fantástico, o estranho e o maravilhoso. Ambos estão, na teoria de Todorov, ligados ao fim da hesitação, ou seja, a uma das duas respostas possíveis aos eventos sobrenaturais (ou não). Nas suas palavras:

Se ele [o leitor] decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, entramos no gênero maravilhoso. (p. 48).

Segundo essa visão, o fantástico é como a linha divisória entre esses dois gêneros, pois são poucas as narrativas que sustentam a hesitação até o fim. Dessa maneira, Todorov propõe a possibilidade de se pensar em outros dois subconjuntos o “fantástico-estranho” e o “fantástico-maravilhoso” para tratar daquelas obras que apresentam a hesitação, mas também a escolha por uma explicação.

Em termos do “fantástico-estranho”, o teórico nota duas maneiras fundamentais de se justificarem os eventos. Na primeira, percebe-se que, de fato, nada ocorreu: tudo era apenas resultado da imaginação (do sonho, da loucura, do uso de drogas). Na segunda, explica-se racionalmente os fatos que, nesse caso, realmente aconteceram (como acasos, fraudes, ilusões). Logo, esse conjunto de textos se relaciona com o estranho propriamente dito (ou “puro”), que corresponderia àqueles textos nos quais os eventos podem ser explicados pela razão, mas que, nos termos de Todorov (p. 53), “são chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiares.”

Do outro lado, o “fantástico-maravilhoso” termina com a aceitação do sobrenatural e tem, conforme indica Todorov (p. 58), limites incertos em relação ao maravilhoso (“puro”). Este, por sua vez, também não tem limites claros e se caracteriza pelo fato de que os “elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos.” (p. 60).

Todorov (p. 60) faz questão de indicar que existem narrativas maravilhosas em que o maravilhoso (ou seja, o sobrenatural aceito) “recebe ainda uma certa justificação”, considerando-as imperfeitas. Em certa medida pode-se retomar, também aqui, a noção de “irreducibilidade”, de Manlove, pois nesses casos, Todorov parece indicar que o sobrenatural não se sustenta ou que não é substancial. Fala, assim, em um “maravilhoso hiperbólico” (TODOROV, 2007, p. 60) em que os fenômenos sobrenaturais apenas têm dimensões maiores do que aquelas a que estamos acostumados. O sobrenatural poderia, então, ser entendido como “apenas” uma figura de linguagem. O “maravilhoso exótico” remeteria a obras que narram acontecimentos sobrenaturais como naturais baseando-se no fato de que a história se passa em lugares longínquos e estranhos e que, portanto, o leitor não poderia objetar que tais fatos, eventos (ou seres) sejam sobrenaturais. Haveria também o “maravilhoso instrumental” em que o sobrenatural se restringe a um objeto. Por fim, o “maravilhoso científico” ou “ficção científica”, “narrativas em que, a partir de premissas irracionais, os fatos se encadeiam de uma maneira perfeitamente lógica.” (p. 63).

Karin Volobuef (1993), no artigo “Um estudo do conto de fadas”, apresenta uma discussão sobre as noções de conto de fada popular e conto de fada artístico, partindo, por um lado, das considerações de Todorov, Propp e Lüthi, e, de outro, da de Moser.

O conto de fada (popular) é, na acepção de Todorov, uma das manifestações (ou um dos subconjuntos dentro) do maravilhoso. O elemento distintivo do conto de fadas, ainda segundo o teórico búlgaro, não seria o “estatuto sobrenatural”, mas uma certa escritura. Este traço, segundo Volobuef (p. 100), é a capacidade dos contos de fazer com que seres e eventos de natureza mágica sejam aceitos sem criar dúvidas nem questionamentos, pois a narrativa é construída de modo a integrar o sobrenatural no universo do texto.

Em suas formulações, Propp,⁶² por meio da observação das funções dos personagens, chega a uma estrutura composta, como Volobuef resume, por: situação introdutória, problema, procura por solução, prova, êxito na prova, resolução do problema, punição do malfeitor, final ditoso.

Volobuef (1993, p. 101) aponta ainda as contribuições de Lüthi com a formulação de quatro características básicas do conto de fadas. A primeira, “tendência à nitidez”, está vinculada à precisão e clareza com que personagens e eventos são apresentados. Não há espaço para insinuações e ambiguidades. A história é sempre narrada por uma terceira pessoa que não participa dos fatos e que, por isso, é imbuída de uma “aura de objetividade”. A ação, seguindo a ordem cronológica dos fatos, é rápida, concisa, centrando-se no herói, sem longas descrições ou detalhes excessivos. Emoções, afetos e sentimentos dos personagens são evidenciados por meios exteriores (ações, descrições), não havendo meio termo, apenas os extremos (feio, bonito; bom, mau).

A segunda característica é a “propensão à universalidade”, ou seja, a tendência a se preferir o geral em detrimento do particular. Os personagens, por exemplo, recebem nomes genéricos ou comuns ou nem recebem nomes. Além disso, os conflitos em que estão envolvidos “não são peculiares mas representativos dos conflitos de toda a humanidade” (p. 102).

“Representação estilizada da realidade” é a designação da característica seguinte e que diz respeito ao modo pelo qual o universo do conto de fadas se constitui sem sujeitar-se às leis naturais, acrescentando à “realidade” o elemento sobrenatural e garantindo que seja aceito sem sobressaltos pelo leitor. Assim, “longas distâncias são

⁶² Para uma exposição mais detalhada sobre a teoria de Propp cf. MARQUES (2011).

vencidas sem que as dificuldades concretas de tal empresa sejam mencionadas” (p. 102), “sofrimentos, feridas, mortes são citados naturalmente, de modo a não parecerem chocantes”. O tempo também não exerce ação destruidora, muitas vezes sequer implica em mudanças. Além disso, não há determinação temporal, o que não quer dizer que a história se passa em qualquer época, mas que ocorre em um tempo longínquo no passado.

Uma última característica é a “adequação à transmissão oral”, por meio de versos rimados, fórmulas, repetições, recursos que facilitam a memorização e a permanência das histórias.

No que tange ao conto artístico, Volobuef (p. 104) destaca que se trata de um texto que expressa uma individualidade poética e não a de uma coletividade, como acontece no conto popular. Dessa maneira, ele buscaria a originalidade e a profundidade na exploração dos temas, um maior trabalho de linguagem e de estilo, entre outros. Observa-se também uma elaboração dos elementos mágicos, uma preferência pelos traços individualizantes, uma mais aguda complexidade psicológica, e maior detalhamento e versatilidade. Além disso, nota-se a presença de indicadores de época.

Hugo Moser é um crítico que se interessou pelo conto de fadas artístico, indicando, no romantismo alemão, três categorias, conforme sua semelhança com os contos populares. A primeira, como indica Volobuef (p. 105), é o “conto de fadas artístico no estilo do conto popular”, que se constrói a partir de uma grande quantidade de características do conto popular, mas que acrescenta uma perspectiva crítica e é mais elaborado.

Os “contos artísticos portadores de ideias” são a segunda categoria e, talvez, segundo Volobuef, as mais distantes do conto popular porque carregam uma dimensão alegórica. Por fim, as “narrativas maravilhosas” afirmam-se pela complexidade psicológica dos personagens, tensão entre natural e sobrenatural, profusão de detalhes, determinação espacial, etc.

Volobuef destaca ainda que nos contos de fadas artísticos nem sempre o herói tem êxito, pois, por vezes, “vive confrontos peculiares à nossa era moderna, transformando-se em indivíduo alienado e incapaz de se adaptar a um mundo cada vez mais mecanizado.” (p. 106). Além disso, o tempo “redescobre” sua ação modificadora e destruidora e o mundo não é mais “imperecível”. Dessa maneira, “os seres humanos nestes contos carregam a responsabilidade de seu destino.” (p. 106).

1.4. O coração do Belo Reino

Agora que já deambulamos pelas margens do Belo Reino, entrando em contato com teorias que abordam narrativas relacionadas com a fantasia, chega o momento de um primeiro contato com as formulações de Tolkien (2013) acerca das “histórias de fadas” e da noção de fantasia a elas vinculada em seu ensaio “Sobre contos de fadas” que servirão de subsídio para, em um diálogo com as teorias anteriormente apresentadas, nos aproximarmos da fantasia, enquanto gênero.

A primeira constatação do escritor inglês é a de que falar sobre contos de fadas não é um trabalho fácil, mas que todos os que se aventuram a realizá-lo deverão colocar algumas questões fundamentais: O que são contos de fadas? Qual é a sua origem? Qual a sua utilidade? (p. 4).

Na tentativa de responder à primeira questão, Tolkien recorre ao *Oxford English Dictionary* afirmando que ele não faz menção à *fairy-stories* (“histórias de fadas”), apenas a *fairy-tale* (“conto de fadas”) com os seguintes significados: a) conto sobre fadas, lenda de fadas e desdobramentos de sentido; b) história irreal ou incrível; c) falsidade (p. 4). Para Tolkien, os dois últimos sentidos são excessivamente amplos e o primeiro demasiadamente restrito. Considerando que os sentidos mais abrangentes tomariam muito tempo, é do mais limitado que Tolkien parte dizendo que “os contos de fadas não são histórias *sobre* fadas ou elfos, mas histórias sobre o Reino Encantado, *Faërie*, o reino ou estado no qual as fadas existem.” (TOLKIEN, 2013, p. 9). Ainda segundo ele, a maioria dos bons contos de fadas relata as aventuras dos homens no Belo Reino e tem como característica fundamental tocar ou usar o Reino Encantado.

As histórias de fadas, na perspectiva desse estudioso, podem ter as mais variadas finalidades; podem ser satíricas, por exemplo, desde que o encantamento produzido por essas histórias e seus personagens produzam não seja o alvo da sátira, ou seja, um conto de fadas pode ser satírico, mas a sátira não pode recair sobre a “magia” própria desse tipo de narrativa.

Um dos problemas para a definição do conceito de “conto de fadas”, segundo Tolkien, é a promiscuidade e o descuido com o termo, muitas vezes utilizado a respeito de “histórias que não envolvem, nem mesmo mencionam, o Reino Encantado” (p. 11). Isso é particularmente flagrante nas coletâneas que, sob a nomenclatura “contos de fadas”, incluem os textos mais heterogêneos. Tendo em vista essa situação, o autor decide expurgar o gênero, elencando tipos de narrativas não pertencentes às histórias de

fadas. Primeiramente considera que narrativas como “Uma viagem a Liliput”, adaptada de *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, pertence às histórias de viajantes e não às de fadas porque, embora relatem muitas maravilhas, elas “são maravilhas a serem vistas neste mundo mortal, em alguma região do nosso próprio tempo e espaço; somente a distância as oculta” (p. 12-13). Também exclui aquelas narrativas em que o elemento maravilhoso está ligado a artifícios mecânicos e científicos, como ocorre em *A máquina do tempo*, de H. G. Wells. Tolkien, no entanto, faz questão de ressaltar que nesse tipo de histórias observa-se uma característica também presente nos contos de fadas, o encantamento da distância que, na sua opinião, só é enfraquecido pela presença da máquina do tempo “absurda e inacreditável” (p. 13). Nesse sentido, explica-se a “confusão” e se indica que as fronteiras dos contos de fadas são dúbias. De qualquer forma, essas considerações nos aproximam um pouco mais da noção de história de fadas, pois Tolkien antecipa algumas de suas “operações”: “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. Um desses desejos é vistoriar as profundezas do espaço e do tempo. Outro [...] é entrar em comunhão com outros seres” (p. 13).

Outra exclusão está relacionada com o mecanismo do sonho que o escritor inglês considera inadequado nas histórias de fadas. Segundo ele, “se um escritor desperto lhe diz que seu conto é apenas uma coisa imaginada durante o sonho, ele está defraudando deliberadamente o desejo primordial no coração do Reino Encantado: a realização [...] da maravilha imaginada.” (p. 14). Considera-se, portanto, que o conto de fadas genuíno se apresenta como verdadeiro e que não tolera procedimentos que levem a considerá-lo como ficção ou ilusão. Dessa maneira, histórias como *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, não compõe o gênero fantasia. As fábulas de animais, por sua vez, embora, segundo Tolkien (p. 15), estejam próximas aos contos de fadas – em especial no que tange ao desejo de se comunicar com outros seres vivos – na realidade, muitas vezes, abrem espaço para que o animal seja apenas uma máscara sobre o rosto humano, não realizando, portanto, aquela comunhão. Esse seria o caso de contos como “O coração do macaco”, “Os três porquinhos” ou ainda de *Peter Rabbit*, de Beatrix Potter.

Tolkien (p. 18) parte, então, para a discussão acerca da origem dos contos de fadas censurando os pesquisadores (antropólogos e folcloristas, em especial) que tendem a se referir a duas histórias criadas em torno de um mesmo motivo como sendo “a mesma história”. Segundo ele, “Afirmações desse tipo [...] não são verdadeiras em

arte ou literatura. O colorido, a atmosfera, os inclassificáveis detalhes individuais de uma história e acima de tudo o teor geral é que dotam de vida os ossos não dissecados do enredo.” (p. 18-19). Acrescenta, ainda, julgar essa atitude frente aos textos reveladora de pessoas que usam as histórias não como deveriam ser usadas, mas como um objeto do qual se extrai “provas ou informações sobre assuntos que lhes interessam.” (p. 18).

Como o próprio Tolkien afirma, talvez essa seja a questão menos interessante das três propostas. Para o escritor inglês, pode-se dizer que os contos de fadas surgem juntamente com a própria linguagem e, para ele, nesse momento, mais importante do que verificar essas origens longínquas é refutar certas ideias apontadas nos trabalhos de estudiosos dessa área. Uma delas é a teoria de que os contos de fadas são “restos”, diluições, de mitos e, por isso, seriam inferiores a eles. Para Tolkien, isso “parece a verdade quase de cabeça para baixo” (2013, p. 23), pois os estudos nas sociedades ditas “primitivas” comprovam que, muitas vezes, os contos podem até mesmo preceder a constituição de mitologias propriamente ditas.

Prosseguindo em sua crítica em relação ao uso da literatura, Tolkien vai dizer que não importa o fato de as versões recontadas de “Chapeuzinho Vermelho” serem derivadas da de Perrault; interessa, realmente, que aquelas têm final feliz e esta não. Tendo em vista isso, ele se baseia na frase de George W. Dasent (1817-1896), “Temos que nos satisfazer com a sopa que nos servem, e não querer ver os ossos do boi com que foi fervida” (*apud* TOLKIEN, 2013, p. 19), para fazer uma analogia (muito fecunda nesse seu ensaio, pois a partir dela ele promove uma série de desdobramentos) em que a sopa é a história tal como servida pelo autor/narrador e os ossos são as fontes.

Levando em consideração essa analogia, o autor inglês leva mais longe essa imagem ao dizer que essa sopa está em um caldeirão, o “Caldeirão das Histórias”, que está sempre fervendo e ao qual vão se acrescentando novos bocados. Isso explica, por exemplo, o fato de Tolkien considerar boa parte das histórias sobre Artur como mais próximas das “histórias de fadas” do que muitos desses relatos presentes em coletâneas de “contos de fadas”, pois, segundo ele, num dado momento as aventuras de Artur foram colocadas nesse caldeirão. Nesse sentido, ele destaca o papel fundamental dos “cozinheiros” (autores) que escolhem o que tirar do caldeirão e afirma ser mais fácil preferirem um príncipe histórico ou um deus mitológico para compor uma história de amor, por exemplo, do que uma pessoa desconhecida.

Tolkien também demonstra seu desagrado por pesquisas que tomam como objeto a questão de se determinados feitos nos contos realmente eram costumes de dada época, dizendo ser mais importante perceber qual é o efeito provocado por esses feitos na narrativa. Segundo ele, a presença de um sacrifício, ou a prática do canibalismo em um conto pode não ter nada a ver com a sociedade em que foi produzido, mas com um determinado efeito pretendido por seu autor. Tolkien ressalta que elementos antigos presentes nas histórias podem ser eliminados ou substituídos em variantes mais atuais, mas se eles se mantêm é porque têm “significância literária”, causam o efeito desejado. Ainda a esse respeito, ele se opõe às “suavizações” em contos, praticadas, por exemplo, nas edições subsequentes da coletânea dos irmãos Grimm, pois para ele o horror não prejudica os leitores, e é melhor para as crianças ler coisas que estão além do que aquém do seu alcance (TOLKIEN, 2013, p. 44).

Com relação às crianças, Tolkien destaca que o fato de se associar a elas os contos de fadas é um “acidente de nossa história doméstica”. Segundo ele, assim como os móveis velhos (ou fora de moda) são relegados aos sótãos, as histórias de fadas foram designadas ao “quarto das crianças”, particularmente porque os adultos não as querem e não ligam para o uso que se dá a elas. Desse modo, as próprias coletâneas de contos se colocam, segundo o professor inglês, como uma espécie de sótão onde se despejam variadas espécies de história, mas onde, por vezes, um olhar atento pode encontrar algo de valor permanente. Não se trata, portanto, de uma escolha das crianças, pois as crianças não gostam necessariamente mais dos contos de fadas ou o compreendem melhor ou os preferem a outras coisas. Para Tolkien, o gosto pelos contos de fadas é algo humano natural (mas não universal) e, evidentemente, as crianças cumprem esse requisito.

Ainda com relação às crianças, o autor de *O senhor dos anéis* afirma que, ao contrário do que deixam entrever as formulações de Andrew Lang, os contos de fadas não se aproveitam de sua credulidade, como se a falta de experiências dos leitores infantis implicasse uma incapacidade de distinguir o fato da ficção e, portanto, estivessem mais abertos aos feitos maravilhosos. Segundo Tolkien, as crianças, evidentemente, são capazes de “crença literária” (ou ainda da “suspensão voluntária da incredulidade”), mas isso não explica bem o que acontece, pois as verdadeiras (boas) histórias de fadas são construídas de maneira a criar um Mundo Secundário no qual relata-se, de fato, a verdade, pois “concorda com as leis daquele mundo. Portanto acreditamos, enquanto estamos por assim dizer do lado de dentro.” (p. 36). As crianças,

portanto, não são enganadas (aliás, como não o são os leitores adultos desses textos), e, se elas desconfiam da história, se esta lhes parece inverossímil, se a incredulidade assoma, o encanto se rompe e o autor falhou no seu papel de subcriador.

Desse modo, a crença na verdade da história está intrinsecamente ligada à qualidade da narrativa, não importando se os fatos possam ou não acontecer no “mundo real”. Interessa é se ele é verossímil no ambiente em que ocorre. Assim, para Tolkien, se uma criança depois de escutar uma história sobre dragões pergunta: é verdade? O que ela quer dizer é “Gosto disso, mas é contemporâneo? Estou a salvo na minha cama?” (p. 40). Em outros termos, o que é posto em jogo é a relação entre os “mundos”: em nenhum momento se imagina que os dragões da história não sejam de verdade, o que se quer saber é se no contexto atual eles existem. Tolkien, no entanto, concorda com Andrew Lang quando este afirma: “Quem quiser entrar no Reino Encantado deverá ter o coração de uma criancinha”. Segundo ele, por “coração de criancinha” quer-se dizer “humildade e inocência” (p. 42), o que não implica uma admiração isenta de crítica (ou ingênua).

Antes de adentrar na discussão a respeito das funções das histórias de fadas, Tolkien põe em foco a questão do valor dessas narrativas, afirmando que “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.” (p. 44). Esses textos, porém, como afirma o autor inglês, têm mais a oferecer, pois eles possibilitam o acesso à fantasia, à recuperação, ao escape e ao consolo, coisas das quais as crianças precisam menos do que os adultos.

O conceito de “fantasia”, segundo Tolkien (p. 45-46), se constrói a partir de um cotejo com outras duas noções. Por um lado, a de “imaginação”, entendida como o poder mental de criar imagens; e, por outro, a de “arte”, considerada como a realização da expressão que confere à criação uma “consistência interna da realidade”. A fantasia surge, assim, para englobar tanto a noção de arte subcriativa, quanto uma estranheza ou maravilhamento presente na expressão e que deriva da imaginação. Em outros termos, a fantasia, enquanto conceito, precisa englobar a imaginação dotada de coerência interna, mas liberta da dominação dos fatos “observáveis” (ou seja, da verossimilhança em relação ao Mundo Primário). Essa formulação leva o escritor inglês a discordar do tom depreciativo utilizado por alguns críticos literários para se referir ao termo “fantasia”, afirmando que o fato de as imagens constitutivas de tais histórias não refletirem as imagens do Mundo Primário, na verdade, deveria ser encarado como um aspecto

positivo e não negativo, pois a criação, nesse caso, é mais pura e mais potente. Apesar dessa maior potencialidade artística, a fantasia teria uma forte desvantagem: a dificuldade de obter sucesso na construção da coerência interna. Nesse sentido, Tolkien adverte que quanto mais as imagens e os rearranjos se distanciarem do Mundo Primário, mais difícil de se construir essa coerência. Essa dificuldade faz com que muitos autores construam essa nova realidade com material mais “sóbrio” (mais próximo ao Mundo Primário); em decorrência disso, a fantasia muitas vezes se mostra “rudimentar” (p. 47).

Relacionado com a discussão, anteriormente indicada, do repúdio aos artificios “mecânicos”, Tolkien realiza, nesta altura de suas discussões, um reparo, propondo que se diferencie “magia” de “encantamento”, elegendo o segundo termo para se referir ao que acontece em *Faërie*. Para ele, a magia produz, ou finge produzir, uma alteração no Mundo Primário; não é, portanto, arte, mas técnica, pois seu desejo é poder e dominação dos objetos e das vontades (p. 51), enquanto o encantamento se refere ao Mundo Secundário, no qual tanto o autor quanto o espectador podem entrar e satisfazer seus sentidos durante o tempo em que estão dentro, mas em estado puro o encantamento é arte. Para Tolkien, os elfos são feitos do desejo da subcriação (Mundo Secundário), do encantamento. Esse desejo cria Outros Mundos, pois, para os homens, é impossível a satisfação desse desejo neste mundo, e, por isso, a fantasia é imperecível e incorrupta. Portanto, vincula-se com um desejo criativo, próprio do homem, um desejo que, nas palavras do autor de *O hobbit*, é “Incorrupto, não busca ilusão nem feitiço e dominação; busca enriquecimento compartilhado, parceiros no fazer e no deleite, não escravos.” (p. 52)

Tolkien afirma ainda que não há nenhuma contradição entre fantasia e razão: “Quanto mais arguta e clara a razão, melhor fantasia produzirá.” (p. 53). Considera-se, em decorrência disso, um absurdo a ideia de que a fantasia destrói a razão ou a insulta. O escritor inglês insiste no fato de que a fantasia “se fundamenta no firme reconhecimento de que as coisas são no mundo assim como este aparece sob o sol; no reconhecimento do fato, mas não na escravização a ele. Assim fundamentou-se na lógica o absurdo que aparece nos contos e poemas de Lewis Carroll” (p. 53). Ou seja, a construção (e o entendimento) de uma fantasia depende do reconhecimento de seu teor de criação de um Mundo Secundário que se dá, evidentemente, na percepção das diferenças em relação ao nosso mundo. Na teoria tolkieniana, a fantasia é um direito humano que se liga a um caráter derivativo, imitativo no qual o homem se assume como

(sub)criador e, assim, se aproxima do Criador. Trata-se, evidentemente, de uma formulação fortemente relacionada com as convicções religiosas de Tolkien.

Outra função ligada às histórias de fadas é a de recuperação:

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. (p. 55).

Trata-se, portanto, de uma recuperação da sensibilidade, da redescoberta, de uma nova visão do que é familiar, corriqueiro, trivial que passa, então, a ser percebido em sua singularidade, que deixa de ser visto como algo automático. A relação com a criança se dá justamente pela sua típica curiosidade, pelo encantamento de quem vê as coisas pela primeira vez e toma tempo para reparar nos detalhes. Trata-se de uma vontade de conhecer mais do que um mero reconhecimento. Em outras palavras, o “inusitado” da fantasia nos faz olhar de maneira diferente as coisas que nos cercam, nos surpreender com elas e nelas captar aspectos surpreendentes. A relação com a noção de singularização, proposta por Chklovski (1978), é óbvia, pretende-se que uma cadeira, por exemplo, deixe de ser vista como uma simples cadeira (como uma categoria) e passe a ser vista como a cadeira, ali apresentada.

Para Tolkien, as coisas são triviais ou familiares somente porque nos apropriamos mentalmente delas, dizemos que as conhecemos e então deixamos de olhar para elas. Nesse sentido ele vai dizer que a palavra, cunhada por G. K. Chesterton, “mooreffoc”, ganha destaque. Trata-se do termo “coffe-room” visto a partir do interior de uma cafeteria e ilustra bem a ideia da “estranheza das coisas que se tornaram triviais, quando de repente são vistas por um novo ângulo.” (p. 56).

No que tange ao escape, Tolkien promove uma reavaliação do uso do termo, negando que ela seja intrinsecamente ou exclusivamente negativo. Segundo ele, muitas vezes se confunde o “escape do prisioneiro” com a “fuga do desertor”:

Por que desdenhar um homem se, estando na prisão, ele tenta sair e ir para casa? Ou se, quando não pode fazê-lo, pensa e fala sobre outros assuntos que não carcereiros e muros de prisão? O mundo exterior não se tornou menos real porque o prisioneiro não consegue vê-lo. [...] Não apenas confundem o escape do prisioneiro com a fuga do desertor como também parecem preferir a aquiescência do “colaboracionista” à resistência do patriota. Para quem pensa como

eles, basta dizer “a terra que amavas está condenada” para desculpar qualquer traição, na verdade para glorificá-la. (p. 58-59).

No pensamento tolkieniano esse tipo de escape está ligado essencialmente com uma posição de reação frente a um mundo caracterizado nos seguintes termos por Christopher Dawson: “A crueza e feiura da vida europeia moderna” (apud TOLKIEN, 2013, p. 61). Em certa medida, pode-se relacionar esse posicionamento como um sentimento da desumanização do homem. Tal processo, talvez, tenha a sua representação mais clara em algumas descrições sobre a multidão. Segundo Valéry: “O habitante dos grandes centros urbanos [...] incorre novamente no estado de selvageria, isto é, de isolamento. A sensação de dependência em relação aos outros, outrora permanentemente estimulada pela necessidade, embota-se pouco a pouco” (apud BENJAMIN, 1989, p.124). Ao que parece, a concepção de Tolkien de mundo está em profundo choque com (logo, ele os desafia) os modelos de vida propagados em sua época como naturais, justamente porque para ele esses modos de vida nada têm de naturais.

Nesse sentido, o escritor inglês promove uma crítica ao mundo moderno (industrial) a partir de um exemplo de um professor de Oxford que saudou a proximidade das fábricas daquela universidade, dizendo que esta estava se aproximando do “mundo real”. Para Tolkien, não é de se estranhar que as pessoas racionalmente prefiram dragões, cavaleiros, elfos e fadas a fábricas, metralhadoras e bombas. Argumenta ainda que muitas das histórias hoje vistas como escapistas não eram vistas desse modo quando surgiram, mas “se tornaram ‘escapistas’ em seu apelo porque sobreviveram desde uma época em que os homens, em regra, se deleitavam com o trabalho realizado por suas próprias mãos até o nosso tempo, quando muitos sentem aversão às coisas feitas pelo próprio homem.” (TOLKIEN, 2013, p. 63). Além disso, grande parte desses contos de fadas fornecia, para ele, escape a coisas mais importantes do que fugir do barulho, da poluição, e das fábricas, como, por exemplo, da fome, da miséria, da dor. Ressalta ainda que nessas histórias há a tentativa de escape da morte, mas, o mais importante nelas, é a lição do peso da imortalidade.

Quanto ao “consolo”, ele está relacionado com a satisfação imaginativa de antigos desejos (o de entrar em comunhão com outros seres, o de inspecionar tempo e espaço, entre outros), mas tem sua conformação mais importante no final feliz. Tolkien afirma que, enquanto a tragédia é a forma verdadeira (e mais elevada) do drama, o seu

contrário (que ele denomina eucatóstrophe) é a forma mais elevada do conto de fadas. Segundo ele,

O consolo dos contos de fadas, a alegria do final feliz, ou mais corretamente da boa catástrophe, 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”. [...] Ela não nega a existência da discatóstrophe, do pesar, do fracasso; a possibilidade deles 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. (p. 66).

O final feliz, portanto, não nega a existência do pesar, do fracasso e da dor (muitas vezes, inclusive, o destacam como uma espécie de preço a se pagar pelo “final feliz”), também não implica o desconhecimento de que, no mundo real, muitas vezes, não se dá o “final feliz”. Nessa medida, talvez, seja interessante retomar uma comparação com o que Jolles (1976, p. 199-200), a respeito do conto de fadas, chama de “moral ingênua”. Segundo ele é muito raro que o curso das coisas, no mundo “real”, satisfaça às exigências da moral ingênua (ou seja, que as coisas ocorram como achamos que deveriam ocorrer, como seria justo que ocorresse) e, portanto, o conto opõe-se ao universo da “realidade”; isso resulta em que, por um lado, o conto recuse essa realidade que não corresponde à sua ética do acontecimento; e, por outro, que ele adote outro universo que satisfaça à moral ingênua. Nesse sentido, o conto de fadas, na medida em que imponha a moral ingênua, estará sempre despontando como um modelo, um ideal, de realidade e apontando a imoralidade deste universo que ingenuamente tomamos como moral. Há, em certa medida, sempre, uma censura a nosso mundo e um desejo de justiça nessas narrativas, desejo que o final feliz vem aplacar, por vezes (em especial na literatura recente) a altos custos.

1.5. Um galho da árvore das histórias (aproximação à fantasia)

Levando em consideração as teorizações acerca da fantasia e dos seus arredores apresentadas até aqui, esta parte do trabalho se propõe como um diálogo entre as diversas perspectivas trazidas à baila na tentativa de jogar novas luzes sobre a conceituação do gênero fantasia. Para tanto, interessar-nos-á particularmente um

diálogo entre as teorias da fantasia, em especial a tolkieniana, e a teoria do fantástico (e, conseqüentemente, do estranho e do maravilhoso) de Todorov.

Nas postulações do crítico búlgaro o fantástico surge como um tipo de texto bem delimitado, compreendendo, como afirmamos anteriormente, histórias em que, em um mundo como o nosso, introduz-se um evento que, a princípio, não pode ser explicado pelas leis desse mesmo mundo. Por consequência, insere-se nessas narrativas uma vacilação entre uma explicação “racional” e uma “sobrenatural”. Em outros termos, em um caso, entende-se que estamos diante de uma ilusão dos sentidos, de algo imaginado, de um engano, e que, na verdade, o que ocorreu pode ser explicado segundo as leis desse mundo e no outro caso, verifica-se que o acontecimento “diferente”, de fato, ocorreu e, portanto, a “realidade é regida por leis desconhecidas para nós.” (2007, p. 30). Desse modo, sua teoria sobre o fantástico destaca-se, por um lado, por fincar-se em elementos textuais (embora haja certa contestação sobre se é mesmo isso que suas formulações fazem) e, por outro, por promover um recorte (considerado, às vezes, limitador) bastante específico no conjunto daquelas narrativas que eram, de modo genérico e dependendo da formação de cada autor, intituladas ora fantásticas, ora maravilhosas, ora estranhas, ora de fantasia, etc.

Se essa delimitação contribui para a construção de um gênero fantástico bastante coerente, o mesmo não se pode dizer de seus gêneros vizinhos, em especial, no que diz respeito ao maravilhoso. É como se toda uma grande quantidade de “resíduos” fosse jogada na calçada ao lado, e, como resultado, o maravilhoso ainda se debate num mar de textos heterogêneos que, às vezes, muito pouco tem a ver um com o outro. O próprio Todorov (2007, p. 59) parece admitir essa ideia ao dizer que o maravilhoso, assim como o estranho, não tem limites claros, a não ser, é claro, aquele que diz respeito ao fantástico. O crítico búlgaro define esses dois gêneros justamente como limites do fantástico, sendo que este duraria apenas enquanto se mantém a vacilação do leitor implícito, pois se este opta por uma das duas possibilidades, se ele decide que as leis que regem a nossa realidade permanecem valendo e explicam os acontecimentos, a obra se torna “estranha”; e se, por outro lado, não se pode explicar, segundo as leis daquilo que entendemos como natureza, os eventos que se sucederam, estaríamos diante de uma obra maravilhosa.

Essa abertura que a noção de maravilhoso, tal como cunhada por Todorov, permite, nos coloca diante de um problema: como trabalhar, dentro desse conceito, com obras tão díspares como “Chapeuzinho vermelho”, “Cinderela” e os demais contos de

fadas tradicionais e textos como *O senhor dos anéis*, de J. R. R. Tolkien, a série *Harry Potter*, de J. K. Rowling, ou mesmo textos como *Sir Gawain e o cavaleiro verde e Percival*; *O Mágico de Oz*, de L. Frank Baum e *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato; ou ainda *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, *Peter Pan*, de J. M. Barrie, e narrativas como a série *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer, *Drácula*, de Bram Stoker, e *Frankenstein*, de Mary Shelley. Têm-se, desse modo, a configuração de um gênero tão amplo que diz muito pouco a respeito das obras particulares que, a princípio, fariam parte do seu “rol” de textos.

Tendo em vista essa problemática, procuramos pensar a noção de fantasia dentro da dinâmica proposta por Todorov (2007), em *Introdução à literatura fantástica*, e propomos que se considere tal gênero como aparentado ao maravilhoso – e, conseqüentemente, aos contos de fadas –, mas distinguindo-se dele (e também do fantástico e do estranho). Nesse sentido, a fantasia seria, simultaneamente, uma exacerbação e uma contraparte do maravilhoso. Exacerbação no sentido de que é o maravilhoso levado a outro nível, com a construção de um Mundo Secundário coerente, distinto do mundo primário, ou seja, um mundo no qual as leis deste não explicam todos os fenômenos que ocorrem (porque possui suas próprias regras) e no qual podemos encontrar seres e acontecimentos que aqui (em nosso mundo) são considerados impossíveis. Contraparte porque, enquanto o maravilhoso representaria uma espécie de integração, de harmonia, entre o “sobrenatural” e o mundo primário, a fantasia implicaria uma alteridade, ou seja, essas narrativas exigiriam a percepção das diferenças entre o “mundo real” e o “Mundo Secundário”, seria imperativo o senso de que eles não são a mesma coisa, mesmo quando se interpenetram. O maravilhoso, nesse sentido, estaria mais próximo do “Mundo Primário” do qual ele seria – como acontece com os contos de fadas na perspectiva de Lüthi – uma “representação estilizada”, enquanto a fantasia estaria mais livre para alçar voo e criar outro mundo.

Lembremos que, na teoria de Todorov (2007), o que une essencialmente o fantástico, o estranho e o maravilhoso é a intromissão de um acontecimento que não pode, aparentemente, ser explicados pelas leis que julgamos reger o universo. Supõe-se, portanto, que tanto o estranho quanto o maravilhoso compartilham da premissa de que os acontecimentos se dão, nos termos do estudioso, “Num mundo que é exatamente o nosso” (p. 30). É a reação à intromissão do “sobrenatural” que vai determinar a que gênero pertence o texto. Aliás, o uso do termo “sobrenatural” aqui é problemático, pois, evidentemente, o evento pode não sê-lo, seja porque se revela que foi um engano de

percepção, no caso do estranho; seja porque, no caso do maravilhoso, o que seria “sobrenatural” é tido como natural, pois, como se depreendeu das postulações de Volobuef há uma tendência do maravilhoso, em especial o conto de fadas, em se constituir sem se sujeitar às leis naturais, acrescentando à “realidade” o elemento sobrenatural que é aceito sem sobressaltos pelo leitor. Nesse sentido Jolles (1976, p. 202) vai dizer que, no conto de fadas, “o maravilhoso não é maravilhoso, mas natural”, ou seja, segundo as “leis” que regem essas histórias é natural que ocorra o maravilhoso. Todorov (2013, p. 60) parece concordar com essa noção quando diz que os elementos sobrenaturais não provocam sobressalto nem nos personagens, nem no leitor implícito.

A primeira diferença entre os gêneros estipulados por Todorov e a fantasia seria a imposição do Mundo Secundário, ou seja, no caso dessas narrativas não se tem a irrupção do sobrenatural em nosso mundo, mas a criação artística de um mundo em que o sobrenatural é possível. Estabelece-se, desse modo, um contato óbvio com o maravilhoso, na medida em que em ambos os gêneros o “sobrenatural” é aceito naturalmente. Logo, não há muito espaço para a incredulidade, pois os acontecimentos narrados são verdadeiros dentro daquele mundo, se surge a incredulidade, então, é porque o encantamento se quebrou e o mundo criado não tinha força (ou coerência) suficiente para se manter. Cria-se, também, uma ambiguidade que cabe dissipar desde já: evidentemente, em teoria, toda obra literária é, por assim dizer, um mundo secundário, ou seja, uma construção literária. Por Mundo Secundário neste contexto, portanto, deve-se entender um mundo criado pelo que Tolkien chama de “fantasia”: a combinação da imaginação artística (a criação de um texto com consistência interna de realidade) com a liberdade em relação aos fatos observáveis, as amarras do Mundo Primário.

Tal concepção de fantasia, além de colocar-se próxima daquela que Stableford (1990a, p.63) considera demasiado restrita, também se opõe a sua tentativa de alargamento do gênero, pois considera que aquelas narrativas em que nosso mundo é brevemente transformado pela influência de um Mundo Secundário (em especial quando este não tem um lugar formal na história) deverão ser entendidas como pertencentes ao maravilhoso. Para explicitar a diferença entre o maravilhoso e a fantasia, nesse sentido, talvez, seja interessante uma analogia com as noções de magia e encantamento, tal como cunhadas por Tolkien. Para o escritor inglês, a magia produz (ou finge produzir) uma alteração no Mundo Primário, enquanto o encantamento cria

um ambiente, um Mundo Secundário, em que autor e leitor podem entrar e satisfazer seus sentidos.

Pensando dessa maneira, deve-se rejeitar também outras narrativas que, segundo Stableford, deveriam ser incluídas no gênero. É o que acontece com os textos em que os elementos sobrenaturais são explicados como sonho ou alucinação. Nesse sentido, nossas considerações se aproximam também das de Manlove (1980), Laetz e Johnston (2008) e de Tolkien (2013). Deve-se lembrar que, mesmo em termos do maravilhoso, essas narrativas podem representar um problema, pois, ou se configuram como um maravilhoso explicado e, portanto, nos termos de Todorov, imperfeito, ou podem ser diretamente relacionados com o estranho, na medida em que o sonho implica que os acontecimentos só ocorreram na imaginação.

Embora nesse aspecto haja certa sintonia entre as nossas proposições e as de Manlove e de Laetz e Johnston há uma diferença fundamental entre elas: a relação com a teoria de Todorov. Basta nos lembrarmos de que Manlove (1980, p. 28) reconhece que a sua definição de fantasia seria o equivalente do maravilhoso todoroviano. Nesse sentido, a crítica realizada por nós a respeito da heterogeneidade do conceito de maravilhoso se aplica também à noção de “fantasia” de Manlove. Este, no entanto, considera uma vantagem um gênero mais amplo, que contemple escritos de todas as épocas; nós, ao contrário, tendemos a considerar esses “arquigêneros” ou “protogêneros” demasiado genéricos. Aliás, com uma ou outra exceção, as definições de Manlove e de Laetz e Johnston são bastante próximas, ambos destacam como características do gênero a ficcionalidade, a centralidade e a importância do sobrenatural e a impropriedade da alegoria e do absurdo. As diferenças fundamentais dizem respeito, por um lado, à relação da fantasia com o mito, e, por outro, da importância do “maravilhamento”.

Quanto ao primeiro aspecto, ele leva a teoria de Laetz e Johnston por caminhos tortuosos e pouco convincentes porque, no final das contas, a questão implicada essencialmente é a da anterioridade dos mitos em relação à fantasia (ou maravilhoso porque, como afirmamos, conceitualmente são categorias que se sobrepõem) que, por si só, é discutível. Tolkien (2013, p. 23), por exemplo, discorda que os contos sejam “resíduos” dos mitos. Além disso, a própria noção de influência, que parece subjazer aqui, é problemática pois postula um sentido de dependência (e de obrigação) que tende a apagar a noção de diálogo e de recuperação. Em outros termos, parece esquecer que essas narrativas, em parte, permanecem vivas e atuais devido ao diálogo que com ela

estabelecem outras obras (mais recentes). É como se, na verdade, sua permanência se devesse à atualização, não sendo de se estranhar, portanto, que Jorge Luís Borges (1998, p. 98) vá postular que cada autor cria seus predecessores.

Em relação ao segundo aspecto, tendemos a preferir a opinião de Laetz e Johnston à de Manlove e considerar que o “maravilhamento” não é uma condição obrigatória a toda fantasia; objetamos, no entanto, o fato de ser um elemento que, geralmente, se faz presente, em grande parte por estar relacionado a uma atitude do leitor (evidentemente deflagrada pela narrativa) frente ao outro (o Mundo Secundário, seus seres e caracteres). Dessa maneira, embora não seja fundamental, pode-se dizer que estará presente nas melhores obras desse gênero. Essa questão, aliás, aparece dramatizada no interior de *O senhor dos anéis* diversas vezes, ligada, em particular, a Sam e o seu encantamento seja com os elfos, quando os vê pela primeira vez na floresta, seja com os Olifantes, para citar apenas dois exemplos.

A evocação da maravilha, no entanto, se afirma, muitas vezes, como uma consequência da construção do Mundo Secundário, do sentido de alteridade que a ele está vinculada. Nessa medida, a fantasia prima sempre por se contrapor ao “Mundo Primário”; quanto maior a liberdade da narrativa em relação ao Mundo Primário, mais forte, segundo Tolkien (2013), mais completa e complexa será a fantasia. Ela se constrói, portanto, sobre uma tensão entre o Mundo Primário e o Mundo Secundário, tensão captada pelo leitor, independentemente de sua “dramatização” na narrativa. Em outros termos, a fantasia se centra sobre uma espécie de disjunção entre Mundo Primário e Mundo Secundário, essa disjunção pode estar, ou não, explícita na narrativa. Dissemos, contudo, que ela se contrapõe ao “mundo real”, mas é importante ressaltar que ela não o nega; a presença deste mundo estará marcada na fantasia sempre, mesmo quando ele não está textualmente presente.

Em alguns casos, inclusive, este contraponto parece assumir um teor de crítica da sociedade urbanizada pela valorização daquilo que Attebery (1980, p. 14) vai chamar de “respeito pelo passado”, “amor pelas coisas simples”, “prazer de estar na natureza”, “fascinação com o impossível”. Esse apego ao passado e aos prazeres de uma vida mais simples parece refletir certo desencanto com os rumos tomados pela humanidade e um sentimento de que um pouco (ou muito) desta mesma humanidade foi sacrificado no chamado processo civilizatório. Attebery fala também em uma “linguagem simples”, contudo, não nos parece que essa seja de fato a questão, antes se refere a uma linguagem encantada, criadora. Segundo Tolkien (2013, p. 22), por meio da linguagem, o homem

tem a condição de se tornar um subcriador, “Podemos pôr um verde mortal no rosto de um homem e produzir um horror; podemos fazer luzir a rara e terrível lua azul; ou podemos fazer com que os bosques irrompam em folhas de pratas [...] e pôr o fogo quente no ventre do réptil frio”.

Em outros casos as fantasias, reforçando seu parentesco com os contos de fadas, parecem se ungir da “moral ingênua”, conformando-se como uma espécie de ideal de justiça, como um tipo ideal de mundo. É nesse contexto que a consolação, de que fala Tolkien (2013), encontra todo seu potencial na eucatástrofe, no “final feliz” que premia o esforço dos heróis, mas cujo custo, muitas vezes, é avassalador. Essa estrutura designada “cômica” por Attebery (1992, p. 15) está fortemente ligada ao que Stableford (1990a, p. 66) chama de “grande ambição da fantasia”: um sentimento de que o normal não é suficiente e um desejo por algo melhor, mesmo que virtualmente impossível. Essa concepção leva Stableford a dizer que a fantasia é a ficção da esperança e está na base do “profundo sentimento religioso” que Attebery (1980, p. 14) diz ser próprio da fantasia. De fato, essa parece ser uma tendência das fantasias, provavelmente, ligada tanto à tradição dos contos de fadas, quanto às postulações e narrativas tolkienianas. Entretanto, não acreditamos, como faz Attebery (1992, p. 15), que a presença de tal estrutura “cômica” seja obrigatória e sua ausência seja um aspecto que exclua uma narrativa do âmbito da fantasia. A ausência do final feliz poderia criar uma fantasia (ainda) mais sombria, mais pessimista, mas, ainda assim, uma fantasia. Arriscamos prever, aliás, que o recente sucesso de *As crônicas de gelo e fogo*, de George R. R. Martin, pode ser uma abertura (dependendo, evidentemente, de como a série de livros se encaminhar) para uma vertente de fantasia em que, devido às diversas forças e perspectivas em jogo, a noção de uma “moral ingênua” universal se estilhaça em torno de diversos interesses, diferentes verdades e morais. Cabe ressaltar que uma tendência semelhante é observada, segundo Volobuef (1993, p. 106), por Moser em relação aos contos de fadas artísticos nos quais nem sempre o herói tem êxito.

Pensando ainda na questão da disjunção entre os dois mundos nota-se que as fantasias tendem a fugir à “propensão à universalidade” e à “tendência à nitidez” (VOLOBUEF, 1993, p. 101-102). Isso se dá pelo desenvolvimento da psicologia dos personagens, pelo recurso (por vezes, abundante) à descrição, pela introdução de narrativas paralelas, pela referência a tempos e espaços específicos. Essa demarcação de tempo e espaço parece ainda mais evidente naquelas narrativas em que figuram ambos os mundos. Nesse sentido, Attebery (1992, p. 66) vai destacar que “Most fantasy writers

provide clearly defined frames: narrative devices that establish a relationship between the fantasy world and our own while at the same time separating the two.”⁶³ A relação entre Mundo Primário e Secundário pode se dar, segundo Stableford, por três formas distintas, que Nogueira Filho resume da seguinte maneira:

A fantasia intrusiva é aquela em que o mundo real é perturbado pela irrupção do fantástico e, dependendo do grau ela tem lugar no mundo primário, onde não há outros mundos ou portais separados, os mundos secundários residem dentro do primário. [...]

Na fantasia de portal encontramos uma relação entre o mundo primário e o secundário. Uma característica importante para este tipo de alta fantasia é o uso de portais para viajar de um lugar para outro. [...]

Por sua vez, a fantasia imersiva, diz respeito à substituição do mundo primário pelo secundário, permitindo ao leitor mergulhar, diretamente e, sem aviso prévio, em uma realidade diferente sem que essa cause qualquer tipo de estranheza. (NOGUEIRA FILHO, 2013, p. 17).

Observa-se, aqui, pela ordem em que são apresentados esses diferentes tipos, um movimento ascendente que vai desde narrativas muito próximas do maravilhoso, uma vez que apresentam um Mundo Secundário irregular e ainda bastante vinculado ao Mundo Primário (um exemplo seria a série *Harry Potter*); passando por histórias nas quais a presença literal dos dois mundos dramatiza a sua disjunção (cujo protótipo, talvez, seja *As crônicas de Nárnia*); até chegar às formas mais “puras” de fantasia, nas quais o Mundo Secundário assume maior autonomia (e em que o Mundo Primário se inscreve pela sua ausência), como ocorre em *O senhor dos anéis* e em *O hobbit*.

Tendo em vista o que foi até aqui considerado, poder-se-á dizer que nossa concepção de fantasia, enquanto gênero literário, está fortemente vinculada à noção de Tolkien de Mundo Secundário, entendido como a criação de um mundo que difere do Mundo Primário no sentido de poder ocorrer coisas neles que a princípio não ocorrem no mundo designado real. O mundo criado pela fantasia está cheio de acontecimentos incríveis, irrealis, maravilhosos, com seres desconhecidos e diferentes. Nesse mundo tudo pode acontecer se não forem infringidas as leis que o regem, ou seja, esse mundo deve ser dotado de uma coerência interna que lhe dê um sentido de realidade, não pode haver incredulidade em relação ao narrado. Tal gênero se colocaria, por um lado, como uma espécie de exacerbação do maravilhoso, na medida em que se despreza, se

⁶³ “A maioria dos escritores de fantasia fornecem quadros bem definidos: recursos narrativos que simultaneamente estabelecem uma relação entre a fantasia e o nosso mundo e os separam.” [tradução nossa].

desprende, ganha autonomia, em relação ao Mundo Primário; e, por outro, como a sua contraparte, pois enquanto o maravilhoso se caracteriza pela integração do “sobrenatural” no Mundo Primário de maneira a não causar sobressalto, a fantasia, também sem criar estardalhaço, promove uma espécie de disjunção entre o mundo real e a fantasia. Dessa maneira, o maravilhoso designa uma alteração e uma ampliação do mundo que reconhecemos como nosso, enquanto a fantasia nos apresenta um mundo desconhecido, mas com o qual podemos nos relacionar.

Esse contato (e contraposição) entre a fantasia e o maravilhoso, entre a teoria de Tolkien e a de Todorov, possibilita, assim, a proposição de um novo rearranjo marcando um primeiro passo para uma maior concisão e coerência na heterogeneidade que a falta de limitação do maravilhoso suscitava. Essa delimitação de “fronteiras” (sempre, é claro, flexíveis e levando em consideração que as obras literárias constantemente “infringem” esses “limites”) entre a fantasia e o maravilhoso contribui, até mesmo, para um melhor acabamento deste gênero, além de agrupar, do outro lado, algumas obras que, como veremos nos capítulos seguintes, compartilham essa tensão entre Mundo Primário e Secundário que marca a fantasia.

2. FANTASIA

2.1. Histórias sem fim

A história sem fim centra-se nas aventuras de Bastian, garoto que acaba por roubar um livro, de título homônimo, e se vê enredado, primeiramente, nas aventuras de Atreú (jovem designado pela soberana de Fantasia para ser o responsável por encontrar o Salvador) em busca da salvação de Fantasia,⁶⁴ reino que é ameaçado pela invasão do nada, e, posteriormente, em suas próprias desventuras nesse lugar encantado. Tal fabulação envolve a narrativa em uma estrutura bastante peculiar que, na primeira parte, alterna entre a narração da busca realizada por Atreú e as reações de Bastian, enquanto leitor, a ela; e, na segunda parte, implica uma imersão desse garoto no mundo que ele percebia como ficcional, mas com o qual se maravilhara (entregando-se, conseqüentemente, à fruição da leitura). Observam-se, desde já, algumas das questões suscitadas pelo livro e que farão parte de nossas próprias indagações: a estrutura do romance de Ende; o papel que a noção de leitura desempenha no interior da obra, em especial devido à sua “dramatização” por meio de Bastian; a discussão sobre o fim da Fantasia, relacionada, no texto, com certo desinteresse pelas histórias fantasiosas e por certa decadência do caráter imaginativo do homem. Parte do atrativo de *A história sem fim*, portanto, está vinculado ao seu teor metalinguístico, ou seja, ao seu aporte à própria escrita e leitura; outra parte está ligada à força da narrativa (da qual as considerações metalinguísticas se provam ser um endosso) e da própria fantasia. Tendo em vista tal composição, nosso estudo partirá de uma análise dessa última parte, por meio da observação das principais características da voz narrativa, buscando perceber os elos entre o trabalho narrativo que tece o romance e as considerações sobre a literatura (e leitura) ali presentes, bem como a relação entre a obra de Michael Ende e o que viemos chamando de fantasia como gênero literário.

⁶⁴ No original: Phantásien. Manuel Santos Varela (2014) propõe uma discussão em torno da tradução desse termo para o espanhol que, acreditamos, também pode fazer sentido em português. Segundo ele, “Phantásien” é um termo que não existe em alemão: como formas aproximadas encontram-se “fantasie” e “phantasie” (termo arcaico cujo feminino plural seria “phantasien”). Pensando dessa maneira ele vai elogiar a tradução espanhola de Miguel Sáenz que se utiliza de uma palavra que também não existe em espanhol “fantasia” (há, no entanto, “fantasía”, com acento no i, que corresponderia a “fantasia” em português). Para Varela, trata-se de uma boa opção do tradutor, pois conceitualmente o reino da imperatriz Criança deveria ser entendido como o Reino das Fantasias e não somente como o Reino da Fantasia ou Reino de Fantasia. Na tradução para o português, ao que parece, essas sutilezas se perdem.

Escolhemos, para iniciar as discussões a respeito do romance, observar os elementos que seus dois primeiros parágrafos nos proporcionam:



Esta inscrição encontrava-se na porta envidraçada de uma pequena loja, mas, naturalmente, só tinha este aspecto quando, do interior sombrio da loja, se olhava para a rua através da vidraça.

Lá fora, era uma manhã cinzenta e fria de novembro, e chovia a cântaros. As gotas escorriam pela vidraça e por cima das letras floreadas. Tudo o que se via através da vidraça era uma parede manchada pela chuva do outro lado da rua. (ENDE, 1990, p. 1).

Verifica-se nesse trecho a presença de uma voz que narra sem participar do que relata, posicionando-se como um observador e que, embora seja o enunciador do discurso, está próximo do que Fiorin (1996) chama de “narrador implícito”, ou seja, aquele que não se coloca explicitamente como um “eu”. Nota-se, aliás, certa escamoteação da própria figura do narrador que apresenta o mundo como existente independentemente de sua enunciação. O “encontrava-se”, nesse sentido, indicia uma tentativa de objetividade, pelo apagamento do sujeito enunciator, que, contudo, é afetada pela presença do “naturalmente” que evidencia uma presença subjetiva (esse termo se liga a uma constatação do narrador em relação ao que narra, ou seja, no contexto, é óbvio que as letras só são vistas ao contrário desde dentro da loja e é esse sentimento de obriedade que o termo expressa).

Há, além disso, uma tensão entre objetividade e subjetividade ligada à questão do ponto de vista, pois o narrador parece se situar espacialmente, parece se colocar numa posição bastante particular e, em certo sentido, restrita que, simultaneamente, indica uma visão algo que subjetiva (é a sua visão, localizada, parcial) e objetiva (a realidade como é apreendida desde um lugar específico). É esse posicionamento que cria um “aqui” e um “lá fora”. Essa atitude do narrador, ainda que não tão recorrente ao longo da narrativa, se repetirá em outras circunstâncias como em: “Lá embaixo, na escola, começava a aula de Ciências Naturais [...]. Bastian sentia-se contente por estar aqui em cima, no seu esconderijo, lendo.” (ENDE, 1990, p. 22). Nesse caso específico,

o situar-se do narrador se dá em função do personagem, como se ele acompanhasse Bastian, como se estivesse junto dele. Nas primeiras estrofes do romance, porém, implica uma disjunção, o narrador está dentro quando o personagem ainda vai entrar. Dessa maneira, é possível especular que o narrador o esperava, dando um senso de fatalismo à história.

Talvez, no entanto, o elemento mais significativo do recurso a um ponto de vista específico, no início do romance, seja a apresentação do letreiro da livraria invertido que pode ser ligado a, pelo menos, dois eixos interpretativos. Primeiro, funciona como uma indicação da valorização da imagem visual do texto (ou melhor, da sua materialidade, dos seus aspectos gráficos) que ecoa, por exemplo, na divisão da história em caracteres impressos em duas cores, verde e vermelho, a indicar, respectivamente, o “dentro” e o “fora” de Fantasia; ou ainda o fato de o romance ser dividido em 26 capítulos, sendo cada um deles aberto pela estilização de uma letra do alfabeto diferente e em ordem (de A a Z). Segundo, pode ser lido como uma tentativa de desautomatização da visão e da linguagem, articulando-se, por exemplo, ao termo “mooreffoc” (*cofferoom* ao contrário) que, como indica Tolkien (2013, p. 56), foi cunhado por G. K. Chesterton para captar a “estranheza das coisas que se tornaram triviais, quando de repente são vistas por um novo ângulo”, ou ainda com o conceito de “singularização”, conforme definido por Chklovski (1976, p. 45): “Os objetos muitas vezes percebidos começam a ser percebidos como reconhecimento: o objeto se acha diante de nós, sabemos-lo, mas não o vemos”. Nesse sentido, vai ainda afirmar: “O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção.” Chama atenção, portanto, que, quando Bastian se depara com o reinício da história ele pensa: “‘É estranho’ [...] ‘Por que o Velho de repente se pôs a falar numa língua estrangeira? Ou será uma fórmula mágica?’” (ENDE, 1990, p. 171).

Um terceiro eixo interpretativo associa a questão do ponto de vista com a própria introdução do letreiro da livraria de tal forma que sua “simples” presença surge como um indício de referencialidade. Ou seja, o letreiro, assim como o uso dos dêiticos, atua, nesse contexto, de modo a reforçar a verossimilhança em relação à (nossa) realidade, ou melhor, de maneira a simular a presença do “real”. Há que se ressaltar dois aspectos ligados a tal procedimento, por um lado, como esse “real” vai estar vinculado aqui a um certo tipo de texto e de objeto que, em alguma medida, se contrapõe ao literário e que

até mesmo poderia ser considerado como “não-literário”;⁶⁵ por outro lado, chama atenção que uma narrativa tão ligada à imaginação e à fantasia tenha em seu início um apelo marcadamente referencial, ou seja, que o primeiro passo da narrativa seja reforçar sua relação com o “Mundo Primário” pela introdução/representação de um objeto que reconheçamos prontamente como próprio deste mundo.

Aliás, esse recurso inicial do romance de Michael Ende pode ser visto como o início de um processo que levará ao Mundo Secundário. Em outros termos, a demarcação do Mundo Primário, no início da obra, é um artifício que marca a tendência da narrativa a ir gradualmente introduzindo o Mundo Secundário, bem como os seus elementos. *A história sem fim* começa por nos apresentar Bastian, um garoto como muitos em nosso mundo, que passa a ler um livro de fantasia. Temos, portanto, a princípio, o Mundo Secundário como uma espécie de sinônimo de ficção e os personagens e acontecimentos “sobrenaturais” não nos são apresentados como reais (embora sejam apresentados a Bastian como tal).⁶⁶ Em teoria, somente quando Bastian adentra em Fantasia é que se pode dizer que a obra de Michael Ende, de fato, se marca como “pertencente” do gênero fantasia, pois o “subterfúgio” da leitura (que permitiria a ideia de que tudo não acontecera realmente e que, portanto, poderia ser lido, em termos tolkienianos, como uma adaptação ou reelaboração do mecanismo do sonho tal como presente em *Alice no país das maravilhas*) é ultrapassado.

Tendo em vista essas diretrizes, poder-se-á dizer que em *A história sem fim* nota-se que a construção do Mundo Secundário se dá, em grande parte, a partir do seu contraponto com o nosso mundo. Não se observa a negação deste mundo, pelo contrário, é da sua afirmação que surge a possibilidade da disjunção, ou seja, de se apresentar Fantasia como Outro Mundo. Em certa medida, a tensão entre esses mundos é paulatinamente mitigada no texto, seja pela introdução gradual do Mundo Secundário,

⁶⁵ Evidentemente, é possível fazer pelo menos uma objeção a essa ideia: observa-se nos meios literários (e artísticos, de um modo geral) uma tendência acentuada a recorrer a outros discursos ou outros gêneros textuais, de tal maneira que a própria fronteira entre esses textos é problematizada. Pensamos, por exemplo, em narrativas como *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão, ou *O mez da gripe* (1981), de Valêncio Xavier.

⁶⁶ Ou seja, o livro que Bastian lê, *A história sem fim*, é, desde o princípio, uma fantasia, pois se passa num mundo secundário (livre das amarras do Primário), e os fatos ali decorridos são apresentados como verdadeiros. É curioso que, para Bastian, *A história sem fim* seja uma “fantasia imersiva” (NOGUEIRA FILHO, 2013, p. 17), enquanto, para nós, esteja mais próxima de uma “fantasia de portal” (uma narrativa que postula dois mundos distintos cujo contato se dá mediante um portal).

seja por uma espécie de interdependência que se vai estabelecendo entre os mundos,⁶⁷ seja pelo fato de o narrador tomar o Mundo Primário como uma espécie de “modelo narrativo” para a construção do relato.

Quanto a esse último aspecto, cabe uma visão mais próxima, pois se trata, em termos narrativos, de um recurso produtivo, uma vez que reforça a presença do Mundo Primário enquanto um elemento comparativo. Em outras palavras, esse mundo (seus objetos, seres, etc.) funciona como um meio de cotejo que permite a aproximação com o (e a descrição do) Mundo Secundário, como se pode ver nos trechos abaixo:

É claro que esta reunião *não se parecia* nada com um congresso médico humano. (ENDE, 1990, p. 29, itálico nosso).

Tinha na cabeça *uma espécie de chapéu* feito de raízes, que *parecia* um cachimbo virado ao contrário. (p. 73, itálico nosso).

Bastian sentia-se *como se* estivesse cavalgando um cometa flamejante através de luzes e cores. (p. 205, itálico nosso).

Quando não está voando, anda de pé *como um canguru gigante*. O corpo dele *parece* o de uma ratazana repugnante, mas tem uma cauda *semelhante* à do escorpião. [...] As patas traseiras são *como as de um gafanhoto* gigante, mas as dianteiras, pequenas e tortas, *parecem as mãos* de uma criança pequena. [...] O pescoço comprido encolhe *como as antenas de um caracol*, e tem na ponta três cabeças. Uma é grande e *parece a cabeça de um crocodilo*. [...] A da direita *parece a de um homem velho*. [...] a da esquerda, que *parece* o rosto enrugado de uma velha. (p. 245, itálico nosso).

Em todos esses fragmentos o narrador mobiliza os seus conhecimentos de mundo, sua experiência, para aproximar o leitor (presumivelmente deste mundo) de uma realidade diversa da sua. É, portanto, a partir do conhecimento compartilhado entre narrador e leitor que se constrói a narrativa e é por meio dessa comparação com elementos reconhecíveis, mundanos, que se insere e se impõe a diferença do Mundo Secundário. Note-se que, em todos os casos acima, essas referências mundanas são, na realidade, uma espécie de porta de entrada para a captação do inusitado que as imagens criam. Dessa maneira, ressalta-se que a reunião de médicos em Fantasia não se parecia com um congresso médico daqui, em especial porque estes seriam humanos, enquanto que os de lá eram compostos pelos mais diversos seres. O objeto utilizado por Enguivuck (cientista que Atreiú e Fuchur encontram pouco antes de o primeiro

⁶⁷ A título de exemplo, como veremos na próxima parte de nosso estudo, lembremos que a busca de Atreiú é por Bastian, e que a jornada de Bastian, mesmo que ele não saiba, o leva a (re)encontrar seu pai e, em certa medida, “superar” a morte da mãe.

atravessar as Três Portas) sobre a cabeça é comparado simultaneamente a um chapéu, uma vez que cumpre função semelhante e a um cachimbo, pelo formato. Cria-se a imagem de um ser monstruoso pela referência a características dos mais diversos animais (encontrados aqui) combinadas para descrever o dragão Smarg. Ou ainda, por meio da comparação com o cavalgar um cometa produz-se a possibilidade do vislumbre de como era montar Graograman, trecho, aliás, que nos remete a uma passagem semelhante de *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*, de C. S. Lewis, em que também a comparação cumpre uma função parecida:

Você já galopou num cavalo? Então, faça de conta que vai a cavalo. Elimine o barulho dos cascos, o ranger do freio; imagine as passadas quase silenciosas do Leão. Agora, em vez do dorso preto, cinza ou castanho do cavalo, imagine o pêlo macio e dourado, e a juba esvoaçando ao vento. Imagine também que está galopando duas vezes mais depressa que o mais rápido cavalo de corrida. (LEWIS, 2007, p. 175).

O fragmento acima, como afirmamos em trabalho anterior (MARQUES, 2011, p. 87), relata a viagem que Susan e Lucy fazem montadas em Aslam. O narrador pede que o leitor use sua imaginação para criar mentalmente a cena da “cavalgada” no leão, mobilizando seu conhecimento de mundo, sua experiência, para aproximar o seu leitor presumido (uma criança do “nosso mundo”) da experiência vivida por Susan e Lucy em Narnia. Segundo Wood:

Drawing his reader in by encouraging connections between the experiences he’s described in Narnia with the reader’s presumably similar experiences, the narrator establishes common ground by involving the reader in memories or, more interestingly, by *creating* memories.⁶⁸ (WOOD, 2005, p. 48)

O narrador lewisiano, de modo semelhante ao narrador do romance de Ende, cria, com base na sua experiência, uma alternativa para possibilitar a compreensão e a imaginação de seu leitor a partir do que ele supõe que seja um conhecimento comum de ambos. Deve-se ressaltar também que essa base comum se dá a partir de um processo de comparação que, conforme destaca Wood, “begins with what is like, simile-fashion, and then contrasts with what is unlike, emphasizing the pleasurable difference between our

⁶⁸ “Trazendo seu leitor para dentro da história, encorajando conexões entre as experiências descritas em Nárnia e as presumíveis experiências de seus leitores, o narrador estabelece uma base comum, envolvendo o leitor em memórias ou, de maneira mais interessante, *criando* memórias.” [tradução nossa].

world of riding horses and Narnia where lions are ridden.”⁶⁹ (2005, p. 49). O narrador, mais do que comparar, parece trabalhar com uma conexão metafórica na qual ele parte da cavalgada do cavalo e, a partir da subtração das diferenças entre ele e o leão, pede que o leitor construa a imagem inusitada.

Essa conexão metafórica também está presente nos fragmentos de *A história sem fim* apresentados acima. Isso porque essas imagens, nos termos de Octávio Paz (1982, p. 120), “aproxima[m] ou conjuga[m] realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete[m] à unidade a pluralidade do real”. Pensando dessa maneira, o narrador de Ende, por exemplo, conjuga os termos “cometa” e “Graograman”, aproximando-os, estabelecendo um elo entre eles, sem que, no entanto, cada um desses elementos perca sua singularidade. Nesse sentido, dá-se com a aproximação entre essas duas coisas um processo semelhante ao que Paz exemplifica no trecho abaixo:

O poeta nomeia as coisas: estas são plumas, aquelas são pedras. E de súbito afirma: as pedras são plumas, isto é aquilo. Os elementos da imagem não perdem seu caráter concreto e singular: as pedras continuam sendo pedras, ásperas, duras, impenetráveis, amarelas de sol ou verdes de musgo: pedras pesadas. E as plumas, plumas: leves. A imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio da contradição: o pesado é o leve. (PAZ, 1982, p. 120).

De modo parecido, ao dizer “Bastian sentia-se como se estivesse cavalgando um cometa flamejante através de luzes e cores” (ENDE, 1990, p. 2005), o narrador aponta para a unidade do diverso, a partir de uma conexão metafórica – ou seja, a partir de “uma transposição do sentido de uma determinada palavra para outra, cujo sentido originariamente não lhe pertencia” (MENDES, 2010) – aproximam-se duas palavras que se impregnam de sentidos uma da outra, aumentando suas possibilidades expressivas ao mesmo tempo em que se demarcam como coisas diferentes uma da outra. Simultânea e paradoxalmente tem-se a indicação da unidade em coisas distintas e a determinação da diferença na identidade. É do choque entre as duas coisas (Graograman e o cometa) que, como propõe Paz (1982, p.121), “surge a imagem, a nova realidade”, e é justamente dessa tensão que desponta a singularidade da imagem que não pode ser, nos termos de Chklovski (1978), simplesmente reconhecida.

A conexão metafórica, nos exemplos citados acima, funciona como uma espécie de intermediação que possibilita que o leitor construa, com base nas referências dadas, a

⁶⁹ “começa com o que há em comum, como uma símile, e então contrasta com o que não é, enfatizando a agradável diferença entre nosso mundo, em que se cavalga cavalos, e Nárnia, onde leões são cavalgados.” [tradução nossa].

visão de objetos e/ou seres do Mundo Secundário. Trata-se de um dos procedimentos mais importantes para o estabelecimento da fantasia, em parte porque a construção imagética escandalosa tende a causar certo estranhamento, noção que pode ser vinculada tanto à “evocação da maravilha” de que nos fala Manlove (1980), quanto à “recuperação” tolkieniana, uma vez que implica a “desfamiliarização” do que é cotidiano, trivial. A comparação, contudo, nem sempre está vinculada à fantasia, na realidade, trata-se de um recurso imagético com uma longa tradição literária e que, nos termos de Chklovski (1978, p. 45), “consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção”. É o que se vê no seguinte trecho: “De meias, sentou-se sobre as pernas cruzadas em cima dos colchões de ginástica, e cobriu os ombros com uma manta cinzenta, como um índio.” (ENDE, 1990, p. 10). Aqui, observa-se como a imagem do índio fecunda a do garoto, estabelecendo uma relação entre ambas de tal maneira que a percepção da descrição é impregnada por sentidos que são postos à baila pela conexão estabelecida pelo narrador. Assim, a imagem de um garoto – descrito como gordo, pacato, frágil, urbano – é justaposta a do índio, ou, pelo menos, a uma imagem estereotipada de índio vinculada à cultura norte-americana (que tende a destacar elementos como bravura, coragem, capacidade de viver em ambientes inóspitos, e outros aspectos ligados ao campo semântico do “selvagem”). A comparação entre essas duas imagens atua em pelo menos dois sentidos: por um lado, propõe ao leitor que coloque em cotejo as duas imagens e que note similaridades e diferenças, aumentando, portanto, a duração da percepção; por outro, parece antecipar o espírito da aventura em que Bastian está prestes a embarcar, além de deixar entrever a conexão entre o garoto e Atreú.

Dissemos, anteriormente, que no início de *A história sem fim* nota-se uma tensão ou uma oscilação entre objetividade e subjetividade, relacionada, no primeiro caso, com a escamoteação do narrador (e pelo emprego do verbo reflexivo “encontrava-se”) e com a introdução do letreiro da livraria; e, no segundo, pela intervenção da subjetividade do enunciador (pela utilização do modalizador “naturalmente”) que determina um empenho, uma tomada de posição do narrador frente aos fatos, e pela perspectivização do letreiro, ou seja, pela indicação de que a apreensão do objeto está vinculada ao lugar do sujeito; é, portanto, quase como se a posição do observador alterasse o objeto.

Afirmamos, ainda, que, com relação ao letreiro, uma das interpretações possíveis nos remete para a questão da referencialidade do relato, ou seja, em certa medida, a presença desse “artefato” simula a presença do mundo “real”. Trata-se, logo, de um

procedimento cujo funcionamento na narrativa está relacionado à “verossimilhança”, ou seja, à “credibilidade daquilo que é narrado” (TACCA, 1983, p. 39), uma vez que o letrado cumpre, no romance, função semelhante a do documento: seu papel é o de indicar a relação entre a “realidade” e a história, ele é um indício do real. A verossimilhança, entendida como recurso que visa caucionar a história, segundo o crítico argentino, é um dos principais elementos da “evolução” do romance, a partir do século XVIII, principalmente no que tange ao progressivo “sequestro do autor”.⁷⁰

Se a transcrição, ou a colagem, do letrado vincula-se à verossimilhança, a escamoteação do narrador pode ser relacionada com outro procedimento apontado por Tacca: a objetividade. Esta, na perspectiva do estudioso, “aponta para a *imparcialidade* do autor [...], subtraindo a figura do rapsodo, do inventor, do enganador (como diria Borges).” (1983, p. 39). É o que se vislumbra no começo de *A história sem fim* seja em relação ao recurso ao que tradicionalmente se chama de “narrador em terceira pessoa” ou ainda pela apresentação da história como se existisse independentemente de seu enunciatador. Contudo, como nota Tacca (1983, p. 40), “não há um autor imparcial e outro parcial, mas, simplesmente, *graus* de parcialidade”. Em outros termos, é impossível que o enunciatador não deixe marcas em seu discurso, uma vez cada escolha implica necessariamente um posicionamento, até mesmo porque, conforme afirma Todorov (1973, p. 245), “a ausência de uma apreciação representa uma tomada de posição também muito significativa”. Dessa maneira, o “naturalmente” a que nos referimos implica um posicionamento do narrador diante do fato da inscrição na porta da loja alfarrabista estar invertida: para ele, é óbvio (e isso é um julgamento sobre o que vai narrado) que sua inversão se deve ao fato de ser vista desde dentro da loja e não de fora. Trata-se de um pequeno indício da presença do enunciatador na narrativa que, em certa medida, entra em tensão com essa escamoteação inicial do “eu” que a conta, mas também de uma espécie de antecipação do fato de que, no romance de Ende, essa voz por vezes se manifestará de forma explícita, como se verifica abaixo:

As paixões humanas são misteriosas, e as das crianças não o são menos que as dos adultos. As pessoas que as experimentaram não as sabem explicar, e as que nunca as viveram não as podem compreender. Há pessoas que arriscam a própria vida para atingir o cume de uma montanha. Ninguém é capaz de explicar por quê, nem

⁷⁰ É preciso fazer um esclarecimento: a noção de “autor” defendida por Tacca engloba tudo aquilo que uma parte da tradição crítica tem chamado de “narrador intruso”, ou seja, o narrador que comenta, que expressa suas opiniões sobre os personagens, a vida, a própria narrativa, entre outros. Portanto, a escamoteação do “autor” pode ser entendida como um processo de restrição na atuação do narrador.

mesmo elas. Outras arruinam-se para conquistar o coração de uma determinada pessoa que nem quer saber delas. Outras, ainda, destroem-se a si mesmas porque não são capazes de resistir aos prazeres da mesa – ou da garrafa. [...] Em suma, as paixões são tão diferentes quanto o são as pessoas.

A paixão de Bastian Baltazar Bux eram os livros.

[...]

Quem não conhece tudo isto por experiência própria provavelmente não poderá compreender o que Bastian fez em seguida. (ENDE, 1990, p. 6-7).

Observa-se, aqui, um narrador que se aproxima demais da ideia de “autor” de Tacca, uma vez que toda essa longa digressão pode ser entendida como uma espécie de dissertação sobre as paixões humanas. De um modo geral, poder-se-ia dizer que esse trecho corresponde a um trabalho argumentativo em que o narrador busca defender a tese de que as paixões humanas são misteriosas. O texto é elaborado de forma a buscar persuadir, convencer o leitor sobre dada verdade, utilizando-se inclusive de exemplos para justificar e desenvolver sua ideia. Chama particularmente a atenção o modo como se parte de uma discussão mais genérica sobre as paixões humanas para, finalmente, se chegar à discussão do fato específico que parece interessar diretamente ao narrador: o fato de Bastian roubar o livro é explicado pela sua paixão por eles. Essa digressão, portanto, pode ser lida como uma espécie de defesa do protagonista pelo narrador que justifica uma “malfeitoria” do garoto indicando a incompreensibilidade das paixões humanas. A defesa do narrador, no contexto do livro, parece indicar a importância de que o leitor não antipatize com o personagem ou ainda que aquele não seja apressado em julgar este.⁷¹ O argumento de que se utiliza é relativamente simples: as paixões são misteriosas, não podem ser explicadas e levam a atitudes que não devem ser julgadas. Quanto a este último aspecto, ele desqualifica os “julgadores” da seguinte maneira: por um lado, a compreensão das paixões deve necessariamente estar vinculada à experiência, portanto, aqueles que não as viveram não têm condições de entendê-las; por outro lado, quem já vivenciou alguma paixão sabe que elas são inexplicáveis, incompreensíveis e, logo, não terão pressa em julgar os outros. Os exemplos articulados são fundamentais para a argumentação na medida em que apresentam paixões destrutivas, perigosas ou não-correspondidas com as quais se coteja a de Bastian, mais “simples”, mais segura.

⁷¹ Em termos literários, evidentemente, isso não precisaria sequer ser explicado, pois, provavelmente, poderia ser colocado “na mesma conta” das transgressões dos contos de fadas, por exemplo: “não comer a maçã”, “não sair de casa”, “não tomar o caminho mais curto”. Trata-se, portanto, de uma espécie de motivação literária de longa tradição.

O que essa defesa coloca em evidência, no final das contas, é certa proximidade, certa empatia – e mesmo simpatia – do narrador por Bastian. Vale observar que, além dessa defesa mais lógica, o narrador introduzirá ainda outra explicação para os atos do protagonista, desta vez apelando para um caráter mais esotérico: “E, no entanto, Bastian sabia que não podia ir embora sem o livro. [...] Porque, de fato, [o livro] a ele pertencera desde sempre!” (p. 7). Tem-se, aqui, um dos momentos em que o narrador parece investigar os pensamentos do personagem e apresentá-los para o leitor. É como se o “roubo” do livro nos fosse apresentado pela perspectiva do próprio personagem se transformando num eficiente procedimento persuasivo. Em outros termos, postula-se como, para o garoto, era imperativo que ele ficasse com o livro, como ele não tinha controle sobre a situação.

O livro, aliás, vincula-se a um aspecto narrativo importante: o ponto de vista. Indicamos que, no início do romance, o narrador nos relata como se estivesse dentro da livraria e visse Bastian entrando nela (“Lá fora, era uma manhã cinzenta e fria”, p. 1). A partir do momento em que o jovem toma o livro para si essa situação se modifica. Primeiramente, o narrador utiliza o ponto de vista de Bastian para narrar: “A rua parecia-lhe vazia, apesar de haver algumas pessoas. Mas, para o aluno que chega tarde à escola, o mundo que o rodeia sempre parece morto” (p. 8). Note-se como essa cena nos é apresentada conforme a percepção do garoto: é a ele que a rua parece vazia (o narrador ainda informa que havia pessoas nela), essa é a sua visão. Há simultaneamente uma aproximação entre narrador e personagem, uma vez que a narração é expressa segundo o ponto de vista do outro, e um afastamento, pois há como que a indicação da diferença entre as visões: para o garoto a rua está vazia; o narrador, ao contrário, vê algumas pessoas nela. A explicação que se segue, no entanto, reforça a simpatia com que o narrador vê o jovem, pois representa uma espécie de tentativa de explicação (e de entendimento) do modo como Bastian observa a realidade.

Posteriormente, essa “visão compartilhada” transforma-se, de fato, na indicação de uma proximidade, como indica a seguinte passagem: “Lá embaixo, na escola, começava a aula de Ciências Naturais [...]. Bastian sentia-se contente por estar aqui em cima, no seu esconderijo, lendo.” (p. 22). Evidencia-se, aqui, uma diferença fundamental em relação ao início da narrativa, pois, ao contrário do que acontecia lá, o narrador parece estar junto ao personagem. Agora, o “lá” é o lugar dos outros e o “aqui” o do narrador e do personagem que estão muito próximos. Em certa medida, essa aproximação indica o papel que caberá ao garoto na primeira parte da narrativa, na

medida em que ele se transformará numa espécie de intermediário entre a história do livro roubado (intitulado *A história sem fim*) e o leitor, pois essa narrativa surge no romance de Ende na medida em que Bastian a vai lendo, muitas vezes, inclusive, sendo entremeada com a narração de suas reações como leitor.

Esse procedimento que coloca o garoto como um leitor no interior do próprio romance (e as suas implicações) nos interessarão mais efetivamente na próxima parte de nosso estudo. Contudo, vale ressaltar neste momento certa proximidade que, pelos recursos narrativos utilizados, se estabelece entre Bastian e o narrador, além de a mobilização do ponto de vista do garoto se tornar um procedimento narrativo fundamental na primeira parte do romance e, mesmo na segunda parte, ainda se fazer presente, como em “Mas Bastian não era Atreiu. Se alguém merecia que lhe concedessem o último trecho do caminho, esse alguém era ele. E não estava disposto a deter-se agora” (p. 321). Esse fragmento não apresenta tanto a questão da perspectiva em um sentido, digamos, espacial, ou seja, no sentido do lugar de onde se vê, mas do como se vê. Aqui o que vai expresso na narrativa é o ponto de vista de Bastian, sua opinião, sobre as coisas. O garoto acha que ele é mais digno de subir ao último pavilhão da Torre do que Atreiu. Que, se alguém deve fazê-lo, deve ser ele. Trata-se de um momento na narrativa em que Bastian está tomado pelo seu desejo de reconhecimento, de poder, está no ápice da sua soberba e o recurso a sua perspectiva, na verdade, implica um distanciamento do narrador que, ironicamente, se dá pela aproximação de seu ponto de vista. O fato de a narrativa abrir espaço para a sua perspectiva, nesse contexto, leva o leitor a perceber as mudanças que se fizeram no garoto, a aproximação, aqui, não indica simpatia (tanto que não há a defesa ou a justificação de suas atitudes); pelo contrário, revela a tirania e o egoísmo de seus desejos (que o levam a tentar entrar à força no último pavilhão, a lutar contra seu amigo Atreiu e a transgredir a proibição de não desembainhar a espada). Talvez, no entanto, o fragmento acima esteja mais próximo da “intrusão” do que propriamente da adoção do ponto de vista do personagem.

Um recurso semelhante é utilizado com relação a Xayíde: “Para Xayíde era evidente que não podia deixá-lo sozinho agora. Ele estava prestes a escapar-lhe das mãos.” (p. 319-320). A introdução da perspectiva da feiticeira surge na história de maneira a revelar suas maquinações, sua falsidade, sua busca de controlar e manipular Bastian. Trata-se, portanto, de uma intrusão que não só nos revela os propósitos do personagem, mas também é um indicativo da extensão dos conhecimentos do narrador, como se pode ver nos excertos abaixo:

O rapaz não sabia muito bem o que fazer, por isso deixou-se ficar simplesmente ali, fitando o homem com os olhos muito abertos. (ENDE, 1990, p. 2).

Entorpecido, Atreiú voltou a si e, durante um terrível instante, pensou que Ygramul o enganara e que ele ainda estava no deserto de pedra. (p. 69).

Todos eles, incluindo o Dragão da Sorte, pensavam que estavam à procura do caminho de volta para o mundo de Bastian. Ele também pensava. Não sabia, porém, que aceitara a proposta de Atreiú só por amizade e boa vontade, e que, na realidade, não desejava este regresso. (p. 251-252).

Todos esses fragmentos nos apresentam pensamentos ou sentimentos dos personagens (Bastian, Atreiú e Fuchur, respectivamente), demonstrando o que Tacca (1983, p.90) chama de “dom de *penetração*”, característica associada ao narrador onisciente. A onisciência é determinada, nesse contexto, pela capacidade inumana de adentrar nas consciências dos personagens acumulando, dessa maneira, um conhecimento maior do que o que está acessível a eles, principalmente porque consegue nos apresentar os pensamentos e os pontos de vistas de vários personagens, acumulando, assim, os seus conhecimentos. É chamativo nos trechos acima o fato de esse narrador não só invadir a mente dos personagens, mas saber até o que eles não sabem, em certa medida, é como se sua sapiência sobre os personagens fosse tão grande que ultrapassasse o conhecimento que eles têm de si. Talvez, nesse sentido, o excerto mais representativo seja o último citado em que o narrador revela até o que o próprio Bastian não sabe, é como se ele ultrapassasse o elemento consciente e adentrasse no inconsciente do personagem. Dessa maneira, pode-se associar essa narrativa ao que, segundo Tacca (1983, p. 69), foi a “técnica tradicional do romance e, especialmente, a do seu apogeu novecentista. [...] o romance era o instrumento mágico mediante o qual, como deuses, podíamos penetrar em todas as consciências e conhecer diafanamente, todos os dramas”.

Esse “dom” do narrador, no entanto, não é o único aspecto que está vinculado à onisciência em *A história sem fim*, pois, além de poder se intrometer nos pensamentos dos personagens, ele também demonstra ter ciência de fatos passados e futuros relacionados à história:

O velho Cairon nunca mais voltou à Torre de Marfim. [...] Mas essa é uma outra história, e deverá ser contada em outra ocasião. (ENDE, 1990, p. 45).

Enguivuck seria mais tarde muito famoso, o gnomo mais famoso de toda a sua família, se bem que não devido às suas investigações científicas. Mas essa é uma outra história, e terá de ser contada em outra ocasião. (p. 106).

Bastian não sabia que não cumpriria sua promessa. Só muito, mas muito tempo mais tarde, viria alguém que a cumpriria em seu nome. Mas essa é uma outra história, e terá de ser contada em outra ocasião. (p. 211).

E Sikanda ainda hoje está lá. Pois só daqui a muito tempo virá alguém que a poderá manejar sem perigo... mas essa é uma outra história e terá de ser contada em outra ocasião. (p. 342).

Nos dois primeiros fragmentos, o narrador demonstra que seu conhecimento sobre o destino dos personagens (Cairon e Enguivuck) ultrapassa o que está expresso na narrativa. Nota-se, além disso, uma espécie de progressão temporal do conhecimento do narrador a partir da segunda citação, uma vez que o “mais tarde”, do segundo trecho, é substituído pelo “Só muito, mas muito tempo mais tarde” do terceiro. Talvez, contudo, o quarto seja o mais impressionante, pois os dêiticos “hoje” e “daqui” determinam o momento da enunciação e revelam que a sabedoria do narrador se expande ao futuro, transformando-o numa espécie de clarividente em: “só daqui a muito tempo virá alguém”. Delimita-se, desse modo, uma entidade enunciativa que, de fato, tem um conhecimento próximo do que se costuma chamar de “divino”, pois sabe, inclusive, o devir das coisas e personagens.

Outro aspecto que reforça essa ideia é a sua onipresença, como se vê no excerto seguinte: “Ao mesmo tempo, em outro lugar de Fantasia, acontecia algo que ninguém via e de que nem Atreiú e Artax, nem Cairon, tinham a menor ideia” (p. 40). Se antes estava em destaque a sua capacidade de saber o que está no futuro, aqui o foco recai na possibilidade desse narrador de conhecer acontecimentos que se passam em lugares distintos (e distantes). Desse total domínio das informações sobre o relato acaba por surgir outra questão: a do modo como elas são mobilizadas. Nesse sentido, ressaltaríamos quatro aspectos, divididos em dois pares, relacionados à disposição e ao trabalho com os seus conhecimentos: por um lado, a antecipação e o suspense; por outro, a avaliação e a seleção.

Quanto ao primeiro par, interessa-nos ressaltar a circunstância abaixo:

- O que você quer dizer com um pouco mais?, perguntou o Dragão.
- Algumas horas... murmurou Atreiú. Bom, digamos mais uma hora.
- Está bem, respondeu Fuchur, só por mais uma hora.

Mas essa hora lhes foi fatal. (ENDE, 1990, p. 113, itálico nosso).

Note-se como se passa da cena à narração propriamente dita, mas essa narração é, na verdade, uma antecipação do que vai ocorrer. O narrador avisa ao leitor que a decisão de continuar em frente por mais uma hora vai lhes trazer problemas, antecipando-os, ou melhor, antecipando o resultado dessa decisão. Em certa medida, o leitor tem agora o resultado desse ato, mas não sabe o por quê de tal escolha ter sido “fatal”, aguça-se, portanto, a sua curiosidade: por que essa decisão será fatal? De qualquer forma, o que se verifica é a mobilização de seus conhecimentos de maneira a criar certo efeito. Nesse caso, o que se parece buscar é prender a atenção do leitor, instigá-lo, uma vez que, conforme nota Furtado (2010), o suspense induz “o receptor a aguardar com impaciência o remate da acção que assim o prende e, muitas vezes, a saltar páginas para mais rapidamente o conhecer”. Não é, no entanto, a busca do desfecho da ação que move o leitor aqui, mas a busca de conhecer os meios pelos quais se chega a tal desfecho que é antecipado. As antecipações, além de vinculadas ao suspense, podem estar relacionadas com outros aspectos como, por exemplo, com a economia narrativa e com o realce de um trecho do romance. Assim, em “Como Bastian veio a saber pouco depois, ela tinha feito em qualquer ocasião o voto de só desposar o maior de todos os heróis” (p. 219), a antecipação da informação implica a não necessidade de narração da cena em que Bastian adquire esse conhecimento. Por outro lado, em “E foi assim que só muito mais tarde, depois de ter tido a experiência vivida dessas coisas, Bastian recordou-se das palavras de Graograman e começou a compreendê-las.” (p. 210), indica-se a importância que a conversa entre os dois personagens vai ter para a narrativa e como era sábio o conselho do leão multicolor.

No que tange ao segundo par, ou seja, à avaliação e seleção, poder-se-á dizer que eles estão, em certa medida, imbricados, pois onde há seleção há avaliação. Esta já está implicada, por exemplo, no uso do termo “fatal” anteriormente citado, pois vislumbra-se nele a interpretação que o narrador dá aos fatos. Por meio desse adjetivo o narrador não se limita a contar o que aconteceu, mas nos passa a sua impressão sobre os fatos, caracteriza-o como nefasto, funesto, mortal, em suma, como calamitoso. Ligado mais propriamente à seleção, vale destacar os momentos em que o narrador põe em evidência suas escolhas, ou seja, avalia o que deve e o que não deve ser narrado. Isso acontece, particularmente, quando o narrador se utiliza de expressões do tipo “Mas essa é uma

outra história, e deverá ser contada em outra ocasião” (p. 45).⁷² É evidente que, de um modo geral, toda narração propriamente dita implica a seleção, requer a escolha e o alinhamento dos fatos numa determinada ordem. O que se tem aqui, no entanto, é uma voz enunciadora que acaba chamando a atenção para esse processo de seleção, ele indica que está elegendo o que é fundamental para a narrativa e o que é lateral. Há a reiteração frequente desse seu trabalho, o que aponta para o próprio eixo construtivo do romance, em outros termos, há uma ênfase no próprio modo como o narrador o constrói. Por vezes, inclusive, nota-se a hierarquização dos eventos em função da narrativa: “Alguns dias mais tarde, tiveram outra conversa muito importante.” (p. 209). Note-se que se antes⁷³ a indicação da conexão de um diálogo entre Bastian e Graograman e os eventos futuramente vividos pelo garoto revelam que o leitor deve estar atento ao que fala o leão, ou seja, que aquela conversa reverberará na história, aqui o próprio narrador surge e determina a importância daquela conversa e, de certa maneira, a relevância menor de outras.

Mesmo esse processo de seleção, no entanto, se torna, por vezes, paradoxal, pois sempre que o narrador indica uma história e diz que ela deverá ser contada em outro momento fica a impressão da tentativa de salvação dessa história. Em outros termos, a indicação dessa outra história evidencia a necessidade de contá-la, de não deixá-la se perder e, nesse sentido, reforça-se o título do romance, *A história sem fim*, pois dentro dele uma história “puxa” outra, e, sendo assim, ela não tem fim. É desse modo que a história de Bastian nos leva à de Atreú e a deste à aventura do garoto em Fantasia, por exemplo.

Levando em consideração as coordenadas acima apresentadas, poder-se-á dizer que, em *A história sem fim*, nos encontramos frente a um narrador observador que por vezes deixa claro os seus posicionamentos (ou opiniões), que varia seu ponto de vista, mas que sempre parece ter domínio completo da matéria narrada, além de um conhecimento que em muito suplanta o que vai expresso, na medida em que demonstra saber tanto o que se passou com todos os personagens, como o que os próprios pensam (e mesmo o que eles não sabem sobre si mesmos). Ademais, demonstra ter ciência de fatos que ainda não ocorreram. Trata-se, portanto, de uma voz que tem total controle sobre a narrativa e que não se revela tímido em mostrar essa sua capacidade e que,

⁷² Cf. p. 106, 211, 342, 392 342, 352, 392.

⁷³ No trecho anteriormente citado: “E foi assim que só muito mais tarde, depois de ter tido a experiência vivida dessas coisas, Bastian recordou-se das palavras de Graograman e começou a compreendê-las.” (p. 210).

embora por vezes se posicione espacial e/ou temporalmente, parece estar acima (ou ter o poder de se colocar fora) dessas categorias. Tal configuração pode despertar algumas questões, principalmente no que se refere à verossimilhança da narrativa, pois esse recurso narrativo, para muitos, está ligado a uma “visão antinatural e artificiosa do narrador dotado de ubiquidade temporal e espacial” (TACCA, 1983, p. 70).

Acreditamos, contudo, que esse tipo de objeção não faz muito sentido em uma narrativa como *A história sem fim*. Primeiro, porque implica uma noção extremamente pobre de verossimilhança, no sentido de que os procedimentos narrativos devem se limitar a aqueles que se observa nesse mundo. Tal postulado só faz sentido segundo uma perspectiva que considere que a literatura deve necessariamente ser “realista” e “imitativa”, ou seja, não pode escapar da dominação dos fatos e da realidade. Segundo, no contexto do romance de Ende não está dado que o narrador seja necessariamente humano, ou seja, não há indícios que corroborem tal afirmação. Resumindo: esse tipo de narrador só pode ser considerado como “antinatural” por aqueles que presumem que uma narrativa deve necessariamente se agasalhar na verossimilhança, entendida aqui como imitação do “real”, e que considera que, em literatura, há uma “visão natural”, ou seja, que não percebem que qualquer escolha narrativa é artificiosa, no sentido de que se vincula a uma “estratégia”, à busca de um efeito de sentido.

No caso de *A história sem fim*, a presença de um narrador onisciente, intruso, onipresente, ao contrário do que se postulou acima, se vincula a um acréscimo de verossimilhança, ou melhor, da condição de verdade do que vai narrado.⁷⁴ É, em certa medida, esse “conhecimento inumano” que dá ao narrador certa autoridade que, por sua vez, é um dos suportes da história. Essa onisciência, como afirma Leite a respeito do “narrador onisciente intruso”, faz com que sejamos “colocados a uma distância, ao mesmo tempo menor, do narrado – já que temos acesso até aos pensamentos das personagens –, e maior, porque a presença do narrador medeia sempre, ostensiva, entre nós e os fatos narrados” (LEITE, 2002, p. 29). Se é verdade que o narrador de Ende está sempre se impondo como um intermediário entre a história e o leitor, essa mediação é duplamente uma aproximação, pois é ela que cauciona o relato e, em grande parte, a “aparência de verdade” da narrativa está intrinsecamente relacionada com essa mediação abonadora.

⁷⁴ Não se trata aqui de afirmar que a história aconteceu na “realidade”, mas de indicar que ela é narrada como tendo de fato acontecido.

É esta configuração que torna particularmente instigante o modo como se inicia o romance. Isso porque lá é a documentação, a colagem de um fragmento que se reconhece como pertencendo à realidade, que surge como caução à narrativa. O primeiro “gesto” do livro é indicar ao leitor uma realidade com a qual possa se identificar, gradativamente, contudo, esse espírito de documentação vai se perdendo e a voz narrativa se torna o único atestado da veridicidade do que se conta. É sugestivo, nesse sentido, que, quando Bastian retorna de Fantasia, ele não está mais com o livro que, em certa medida, o levou até lá. O objeto que, provavelmente, é o único vestígio físico de sua aventura desaparece, ele não tem como comprová-la, para seu pai, embora, para o leitor, ele, de fato, não precise.

2.1.1. Narrador e contador de histórias

Vale a pena destacar que a escolha por um narrador onisciente intruso e que se marque com tamanha autoridade parece ir na contramão dos trajetos apontados por parte dos estudiosos do romance. Leite (2002, p. 29), por exemplo, afirma que esse narrador hegemônico no século XVIII “saiu de moda” na metade do século XIX com a ascensão da “‘neutralidade’ naturalista” e do recurso ao discurso indireto livre, cujo resultado, no final das contas, seria, segundo Tacca (1983), uma busca de apagamento do autor. Além disso, como afirmamos anteriormente, esse tipo de narrador tende a ser ligado, pela crítica, a outros dois tipos de distanciamento: por um lado, o distanciamento em relação aos personagens, que se dá pela posição crítica (e muitas vezes superior) que o narrador assume em relação a eles; é assim, por exemplo, que Balzac, segundo Leite (2002, p. 32), “quer fazer pela ficção ‘um estudo’, atento às minúcias (o narrador que comenta e analisa é também um grande ‘descriptor’ na obra de Balzac) e às contradições da sociedade observada e representada no microcosmo do romance”; por outro lado, o distanciamento em relação à própria narrativa, que corresponde em Machado de Assis, por exemplo, a uma tentativa de, conforme Leite (p. 29), “ruptura da verossimilhança. Seu leitor não se esquece de que está diante de uma FICÇÃO, de uma análise, da interpretação ficcional da realidade, um mero PONTO DE VISTA sobre pessoas, acontecimentos, sociedade, lugar e tempo.”. Embora ocasionalmente, como tivemos oportunidade de demonstrar, haja certo afastamento entre o narrador e os personagens (inclusive entre ele e o protagonista), a voz narrativa em *A história sem fim* parece

demasiado próxima de sua narrativa e de seus personagens, sendo que tal distanciamento não se configura como um elemento fundamental no romance de Ende.

Tendo em vista tal problemática, é importante realizar, a respeito do texto do escritor alemão, um contraponto entre os postulados a respeito da categoria intitulada “narrador onisciente intruso” e as formulações de Walter Benjamin acerca do “contador de histórias”, pois, assim como propusemos, em trabalho anterior,⁷⁵ com relação a *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa, A história sem fim* parece carregar consigo certas características que a aproximariam deste último conceito. Cabe, portanto, apresentá-lo.⁷⁶

Walter Benjamin (1987), em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”,⁷⁷ postula que não mais existem contadores de histórias. Para ele, há um vínculo necessário entre a extinção da arte narrativa e o fato de as “ações da experiência” estarem em baixa, ou seja, a capacidade comunicativa dos homens sofre uma queda porque as suas próprias ações não são mais “dignas” de serem contadas, não podendo, conseqüentemente, ser transformadas em experiências. Devido às condições históricas vinculadas à modernidade industrial, observa-se uma desmoralização da experiência a tal ponto que o contador de história não consegue mais transformar sua vivência em matéria comunicável que possa ser assimilada pelo seu ouvinte/leitor. Nos termos de Benjamin: “É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (1987, p. 197-8).

O filósofo alemão estabelece, dessa maneira, uma conexão entre duas possibilidades de narração, a realizada pelo “contador de histórias” em contraponto com a perpetrada pelo “narrador”, em que aquele sempre está em vantagem. O contador de histórias é associado às tradições populares, ao artesanato, à troca de experiências entre os homens, à sabedoria e à autoridade, enquanto o narrador (do romance) é ligado à solidão, à desumanização, à rejeição à sabedoria, à autoridade, à tradição. Logo, o contador de histórias remete a um tempo em que a comunicação de experiências ocorria efetivamente, enquanto no narrador do romance esta está esvaziada de sabedoria.

⁷⁵ Cf. MARQUES, 2011.

⁷⁶ Esta discussão é uma reelaboração da discussão que apresentamos em nossa dissertação de mestrado (MARQUES, 2011).

⁷⁷ Segundo o Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim – durante o curso “Literatura e História em Walter Benjamin”, ministrado no Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da UNESP de São José do Rio Preto em 2009 –, a despeito da tradução como “O narrador”, Benjamin está falando, na verdade, do contador de histórias (como evidencia o título alemão “Die Erzähler”). Assim utilizaremos o termo “contador de histórias” para designar esse narrador de que nos fala Benjamin e usaremos o termo “narrador” para o narrador do romance.

Não causa estranhamento, portanto, que Benjamin vá indicar como uma das primeiras características do contador de histórias a capacidade de dar conselhos, de compartilhar sua experiência que, de um modo geral, está impregnada de uma sabedoria que se molda pela capacidade de transformar suas vivências em narrativa: a “verdadeira narrativa [...] tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja em um ensinamento moral, seja em uma sugestão prática, seja em um provérbio ou em uma norma de vida” (BENJAMIN, 1987, p. 200). Em contrapartida, o narrador é um ser segregado da possibilidade de transmitir conhecimento: o “primeiro grande livro do gênero [romance], *Dom Quixote*, mostra como a grandeza de alma, a coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis da literatura são totalmente refratárias ao conselho e não contêm a menor centelha de sabedoria” (p. 201). Essa recusa ao conselho e à sabedoria se articula, no texto benjaminiano, com pelo menos duas possibilidades de explicação: por um lado, há a referência ao capitalismo e à industrialização que tendem a alienar o sujeito do produto de seu trabalho, bem como, por meio da especialização, do próprio conhecimento (e da experiência) acerca de seu trabalho, ou seja, com a especialização o trabalhador não aprende a, de fato, construir um objeto, mas apenas a realizar uma etapa do processo produtivo. Por outro, com a crise da autoridade relacionada ao afastamento da morte. Segundo Benjamin, durante o século XIX, a sociedade caminha no sentido de se livrar da presença da morte, criando instituições sociais e sanitárias que visavam evitar o contato com o espetáculo da morte. Ora, para o crítico alemão, é justamente no momento da morte que o homem pode se apossar de suas experiências a fim de transmiti-las, pois é então que ele consegue ter uma visão de sua vida como uma unidade. A ausência de contato com o moribundo, portanto, distancia o homem da experiência e, conseqüentemente, da narrativa: “é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível.” (p. 207). A proximidade da morte, na opinião de Benjamin, confere ao homem a autoridade para narrar, assim como, nas sociedades primitivas, cabe aos mais velhos a transmissão dos ritos e conhecimentos da tribo (GOTLIB, 1991, p. 5). Na modernidade, no entanto, o culto da rapidez, da “novidade”, resulta na queda do respeito aos mais velhos, vistos como representantes da proximidade da morte que se busca, a todo custo, afastar.

À depreciação da visão sobre o idoso acresce-se a desvalorização da tradição oral. O romance, segundo Benjamin, se opõe a todas as outras formas de prosa na

medida em que “nem procede da tradição oral nem a alimenta” (p. 201). Essa forma literária estaria intrinsecamente vinculada ao livro e, portanto, ao indivíduo isolado, o leitor é um homem solitário, a leitura exige que ele não esteja em contato (imediate) com outros seres humanos. Paradoxalmente, na opinião do crítico alemão, o leitor do romance procura de forma incessante encontrar no que lê a experiência que ele mesmo afastou de sua vida:

[...] o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer a sua vida gelada com a morte descrita no livro. (p. 214).

Esse leitor busca no romance o “sentido da vida” (de sua própria vida), enquanto o ouvinte/leitor procura a “moral da história”. O romance, portanto, estaria necessariamente ligado à busca de algo que só é possível na morte, algo que, na “vida real”, ele repudia. Procura-se no romance, segundo Lukács (2000, p. 134), superar a dualidade entre interioridade e mundo exterior de forma a vislumbrar a unidade orgânica de toda sua vida. O leitor desse tipo de texto, portanto, procuraria encontrar na história relatada um vestígio de sentido para a vida que leva, uma vez que em sua realidade se vê alheado da experiência, da possibilidade de transformar sua vivência em conhecimento, de se apossar de sua própria história, pois a morte está banida do contato social. Desse modo, enquanto numa narrativa a pergunta “o que aconteceu depois?” é possível e, muitas vezes, pertinente, o romance acaba onde há a palavra “fim”. Depreende-se, portanto, que, enquanto o elemento central da narrativa é a história, o centro do romance é o sentido da vida: “[...] a percepção que apreende tal unidade [...] a apreensão premonitivamente intuitiva do sentido da vida inatingido e, portanto, inexprimível [...]” (LUKÁCS, 2000, p. 136).

O enraizamento do contador de histórias na cultura oral implica uma relação específica entre ele e o seu ouvinte/leitor que é distinta da que se estabelece entre este e o narrador. As narrativas, de um modo geral, são marcadas por “aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica” (BENJAMIN, 1987, p. 204). Em outros termos, visando a memorização e a retransmissão das histórias, o contador abdica com naturalidade de sutilezas psicológicas, pois quanto mais “limpa” a narrativa “mais facilmente [...] se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la

um dia.” (p. 204). Postula-se, desse modo, uma “relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado.” (p. 210), ou seja, na comunicação entre contador e ouvinte/leitor um dos elementos fulcrais é a possibilidade de a história ser transformada em experiência pelo seu receptor e posteriormente ser recontada sob sua perspectiva, como algo seu. Isso, em certa medida, pode ser vislumbrado nas diferentes versões dos contos de fadas em que, mantidas certas coordenadas essenciais, os contadores adicionam elementos específicos ligados a suas vivências e que indicam a sua capacidade de mergulhar a história em sua subjetividade tornando-a coisa sua.

Em um romance como *Quincas Borba*, por exemplo, nota-se uma perspectiva bastante distinta. Não se observa, como indicamos anteriormente, mais uma cumplicidade entre contador e ouvinte cujo interesse é conservar a história. Pelo contrário, estabelece-se um distanciamento, ligado à desconfiança do leitor em relação à matéria contada. A condição essencialmente escrita do romance dá azo a uma grande porção de sutilezas que leva, por vezes, a uma dispersão do leitor, enquanto a narrativa, tende a uma maior concisão e concentração. O questionamento da representação e o distanciamento do narrador/autor se transforma em um dos procedimentos privilegiados e um dos mais produtivos do romance, enquanto que na narrativa, ligada à autoridade do contador, esse recurso seria problemático.

Prosseguindo com sua comparação entre o contador e o narrador e, conseqüentemente, entre a narrativa e o romance, Benjamin (1987, p. 202) afirma que o romance está vinculado a uma “nova forma de comunicação” que só é possível após a consolidação da imprensa. Essa nova forma de comunicação é a informação, que ganha fôlego com a ascensão do jornal que influencia decisivamente o romance. Este, a partir de então, passa a estar ligado ao distanciamento entre o narrador e a coisa narrada e à necessidade de comprovação, dois dos carros-chefes da informação. Estabelece-se, assim, uma cisão irrevogável entre narrativa e romance, pois aquela “não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório.” (p. 205), pelo contrário, na narrativa cria-se uma relação tal entre contador e história a ser contada que se pode dizer que ele “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.” (BENJAMIN, 1987, p. 205).

O desenvolvimento do romance, pelo contrário, parece se dar no sentido de separar o narrador daquilo que se conta, dando a impressão de que a história existe por

si mesma, buscando o apagamento do autor, recurso “por de trás do qual se esconde um outro afã de maior alcance e implicação estética: a despersonalização, a objetividade, a verossimilhança.” (TACCA, 1983, p. 38). A divisão, no romance, entre narrador e autor (proposta por Tacca, por exemplo) é somente um dos recursos que dramatizam a cisão entre experiência e narrativa, pois implica que tudo aquilo que poderia ser associado à experiência não deve ser conectado com o narrador, mas com o autor. Essa ruptura entre narração e comentário revela um estranhamento em relação à presença da experiência no interior do romance: “Se a voz do narrador parece legítima, a do autor parece ‘intrusa’” (TACCA, 1983, p.38). Depreende-se dessa situação, por fim, que na narrativa levada a cabo pelo contador de histórias, institui-se um processo no qual ele mergulha o que se pretende contar na sua própria experiência numa relação dialética em que ambos (o contador e a história) saem ganhando, pois não somente a história é atualizada, mas também o sujeito toma posse de uma experiência alheia, transformando-a em sua. No romance, ocorreria o reverso, a fratura entre autor e narrador dá a impressão de uma existência “empobrecida”, como se nota na definição de narrador proposta por Tacca (1983, p. 64): “Aquele que conta (aquele que traz *informação* sobre a história que se narra) é sempre o *narrador*. A sua função é *informar*.” Fica patente, pela própria terminologia utilizada por Tacca, a relação com a informação, tal como surge no jornal que busca, segundo Benjamin (1989, p. 106-107), “isolar os acontecimentos do âmbito onde pudessem afetar a experiência do leitor. Os princípios da informação jornalística (novidade, concisão, inteligibilidade e, sobretudo, falta de conexão entre uma notícia e outra) contribuem para esse resultado”.

A informação, no que tange à necessidade de comprovação, tende a conduzir a uma ideia restritiva de verossimilhança. Esta não é mais entendida no sentido aristotélico, segundo o qual “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (ARISTÓTELES, 1992, p. 28) ou “Quando plausível, o impossível se deve preferir a um possível que não convença” (p. 48). Pelo contrário, a noção de verossimilhança aqui, segundo Benjamin (1987, p. 202) pode ser aferida pela afirmação de Villemessant, fundador do jornal *Figaro*, de que um incêndio num porão de Paris é mais importante do que uma revolução em Madrid. Confunde-se, então, o conceito de verossimilhança com a ideia de que aquilo que é mais comum é mais verossímil. Para Benjamin, as palavras do criador do *Figaro* indicam o caráter circunstancial da informação, preocupado com o que é imediato, não captando o saber que vem de longe:

“O saber, que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição –, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse *controlável* pela experiência.” (p. 202-203, grifo nosso). Controlável, nesse contexto, quer dizer: aquilo que pode ser comprovado, ou seja, aquilo que o leitor do jornal possa visualizar com seus próprios olhos. Uma das consequências desse tipo de abordagem das histórias é o controle da imaginação, pois enquanto na narrativa havia uma tendência a recorrer ao maravilhoso, na informação (e no romance afetado por ela) “é indispensável que a informação seja plausível.” (BENJAMIN, 1987, p. 203).

Nesse sentido, vale retomar os postulados de Luiz Costa Lima (1989), em *O controle do imaginário*, segundos os quais há, desde a Idade Média, uma tentativa de desmerecer o caráter propriamente ficcional da literatura. O veto à imaginação é uma constante nas formulações teóricas sobre a literatura e se, a princípio, parece estar vinculado a preceitos religiosos durante a época medieval, a partir do século XVIII passa a estar relacionado ao culto ao racionalismo (e a uma visão que considerava a imaginação como um resquício de mentalidade bárbara, indisciplinada, não-civilizada).

Benjamin, então, afirma que um dos resultados do imperativo da comprovação é o de que “Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações.” (1987, p. 203). Postulado que coloca em foco, por um lado, a escassez de histórias surpreendentes e, por outro, as condições de recepção impostas ao leitor.

Quanto ao primeiro aspecto, vale a pena lembrar algumas colocações de C. S. Lewis a respeito do “realismo” em literatura, em especial porque o autor de *As crônicas de Nárnia* propõe uma revalorização das “histórias surpreendentes” e o combate da ideia de que “uma obra ficcional não pode se prestar a uma leitura adulta e civilizada a menos que represente a vida tal como constatamos que ela seja” (LEWIS, 2009, p. 56). Para tanto, Lewis realiza uma comparação entre obras como *Édipo tirano* e *Grandes esperanças*, de um lado, e *Middlemarch* e *Guerra e paz*, de outro. Para ele, nas primeiras histórias percebem-se “eventos e comportamentos prováveis e característicos da vida humana, dada a situação exposta. Mas a própria situação não é.” (LEWIS, 2009, p. 57), enquanto “Nas obras-primas de George Eliot e de Tolstoi, por outro lado, tudo é provável e típico da vida humana.”. Ele, então, associa as primeiras obras com o tipo de história que predominava até o século XIX, pois o público, então, consideraria banais histórias como *Middlemarch*, *Feira das vaidades* ou *The Old Wives’ Tales*. Até então

seria comum, ao introduzir uma história na conversação, o narrador falar algo como “A coisa mais estranha que já vi foi...” ou “Ouça agora uma coisa que você dificilmente vai acreditar”. Essas narrativas, como os feitos de Aquiles ou de Roland, segundo o autor britânico, “eram contados por serem excepcionais e improvavelmente heroicos”.

Note-se, contudo, que, ao escolher esses dois tipos de narrativa, Lewis escolhe obras que, de um modo geral, poderiam ser consideradas realistas. Segundo ele, os “defensores da necessidade de realismo” poderiam, para associar as histórias de Sófocles e de Dickens ao realismo, dizer que essas histórias excepcionais “dizem implicitamente: ‘A vida é tão estranha que mesmo isso é possível’” (p. 58). Lewis responde esse postulado com a seguinte afirmação:

Ainda que elas permitam a conclusão “A vida é tão estranha que até isso é possível”, será que alguém acredita que elas comportam essa conclusão, que são contadas ou ouvidas com esse objetivo, que se trata de algo mais do que um acidente improvável? Isso porque aqueles que narram a história e aqueles (incluindo nós mesmos) que a recebem não estão pensando em nada de caráter tão geral como a vida humana. A atenção está concentrada em algo concreto e individual: no terror, no esplendor, na maravilha, na piedade ou no absurdo de um caso particular, seja o que for, mas sempre algo para além do comum. Somente isso conta, e não por qualquer luz que possa lançar daí em diante sobre a vida humana, mas por seu valor intrínseco. (LEWIS, 2009, p. 59)

Esse trecho parece indicar uma aproximação entre os postulados de Lewis e a ideia de Benjamin sobre a oposição entre a “moral da história” e o “sentido da vida”. Para ambos, o leitor deve ter sua atenção voltada para o que é narrado (como ocorreria na narrativa, na perspectiva benjaminiana) e não para sua própria existência (o que tenderia a acontecer no romance). Há, no entanto, uma sutileza no contato entre os dois críticos que deve ser ressaltada, Lewis classificaria a leitura que Benjamin considera típica do leitor do romance como uma leitura utilitária e, conseqüentemente, uma má leitura, pois a história narrada seria submetida a preconceitos, à pré-existência de uma vontade consciente do leitor; enquanto, para o filósofo alemão, o aspecto utilitário não é, em si, necessariamente mal visto, embora, na comparação, o tipo de fruição do leitor do romance seja percebida como negativa, em relação ao do ouvinte da narrativa.

No que tange ao segundo aspecto, Benjamin ressalta que, nas narrativas, o extraordinário, o maravilhoso, são “narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na

informação.” (BENJAMIN, 1987, p. 203). Postula-se, portanto, uma maior liberdade do leitor, em termos interpretativos, ou melhor, o não cerceamento das suas possibilidades de leitura. A narrativa, desse modo, dá ao seu leitor uma abertura que a informação lhe nega, ela lhe entrega tudo mastigado e com uma opinião formada, enquanto a narrativa acredita na capacidade interpretativa do seu leitor. Segundo Benjamin, “Metade da arte narrativa está em evitar explicações” (p. 203), procedimento que denota a autoridade de seu contador que não precisa se explicar, não deve se submeter ao critério da comprovação, não se preocupando com a relação de sua história com a “realidade”. O contador de histórias, como afirma Lewis (2009, p. 60), não está dizendo: “Olhe isso acontece”, mas “Não seria interessante se acontecesse? Ouça. Seria assim”. Questionar esse postulado indica um mal-entendido porque os fatos narrados não estão ali para serem confirmados ou não, eles simplesmente não se submetem ao critério de veracidade ou mesmo de verossimilhança (em um sentido restrito).

2.1.2. Uma no cravo, outra na ferradura

Em *Da floresta ao guarda-roupa: The Lion, the Witch and the Wardrobe e o caminho para Faërie* (2011) argumentamos que o narrador de *The Chronicles of Narnia* se aproxima bastante do contador de histórias, tal como postulado por Walter Benjamin. Procuraremos, nesta parte de nosso estudo, apontar a relação entre a narrativa de Michael Ende e o contador de histórias por meio de um cotejo com a relação que indicamos que o texto de C. S. Lewis estabelece com tal conceito, pois nos parece que, no caso da voz narrativa de *A história sem fim*, poder-se-á falar que, embora os laços com o contador de histórias ainda estejam presentes e sejam fundamentais, a relação com esse entidade descrita por Benjamin é mais problemática.

O leão, a feiticeira e o guarda-roupa, primeiro dos sete livros que compõem *As crônicas de Nárnia*, conta a história de quatro crianças que encontram em um guarda-roupa uma “passagem” para outro mundo, Nárnia. Lucy, a mais nova e primeira a ter contato com Nárnia, trava amizade com um fauno, chamado Mr. Tumnus. Edmund, o segundo mais novo, também vai para Nárnia e encontra a Feiticeira Branca – que proíbe contato de qualquer ser com os “filhos de Adão” e que, por desrespeitar essa lei, transformara Mr. Tumnus em pedra – que lhe havia prometido muitos benefícios se ele levasse seus irmãos até ela. Quando os quatro irmãos vão para Nárnia juntos, eles resolvem tentar ajudar Mr. Tumnus, já que ele fora punido por se encontrar com um

deles, sendo ajudados por um casal de castores que lhes contam sobre a profecia e sobre Aslam. A profecia dizia que quando quatro filhos de Adão chegassem a Nárnia, Aslam retornaria e poria fim ao reinado gelado da Feiticeira Branca. Enquanto os castores falam, Edmund foge e vai se encontrar com a feiticeira; descobrindo que as promessas dela eram falsas, ele se torna seu prisioneiro. Enquanto isso, os outros três, Peter, Susan e Lucy, guiados pelo casal de castores, vão se encontrar com Aslam. Após o encontro, Peter consegue salvar Edmund das mãos da feiticeira, que reclama posse de Edmund e faz com que Aslam se sacrifique em troca da vida do garoto. Logo em seguida Aslam ressuscita e trava-se uma batalha entre os seguidores de Aslam e os da feiticeira. Vencida a batalha, os irmãos se tornam reis de Nárnia. Ao fim, já adultos, eles acabam, por acidente, retornando ao guarda-roupa e à vida que tinham quando crianças.

Um dos primeiros indícios da relação do narrador de *As crônicas de Nárnia* e do “contador de histórias” é o fato de o texto de C. S. Lewis se classificar como um “conto de fadas”⁷⁸ e serem estas narrativas, segundo Benjamin (1987, p. 225), o lugar onde se encontra o verdadeiro contador de histórias. A relação com os contos de fadas, na obra do escritor britânico, não se restringe apenas à referência ao gênero, pois a própria narrativa se utiliza de procedimentos típicos desses relatos como, por exemplo, uma variação da fórmula “Era uma vez...”: “Once there where” (LEWIS, 2005, p. 111).

Em termos de voz narrativa, embora esta também se aproxime formalmente do “narrador onisciente intruso” tal como descrito por Friedman (2002) e Leite (2002), tal categorização muito pouco tem a ver com o narrador lewisiano. Particularmente porque nas narrativas de Lewis, assim como argumentamos a respeito de *A história sem fim*, não se encontra, naquilo que se convencionou chamar de “intrusão”, o distanciamento irônico (nem em relação aos personagens; e principalmente, nem em relação ao relato). Trata-se, aliás, de um aspecto importante para a relação dessas obras com o gênero fantasia, uma vez que, segundo Tolkien (2013, p. 36), se surge a desconfiança ou a incredulidade em relação aos fatos narrados “o encanto se rompe; a magia, ou melhor, a arte fracassou”. Há a necessidade, para a fantasia, daquela cumplicidade entre contador de histórias e ouvinte/leitor que Benjamin chama de ingênua, ou seja, tal relação deve ser “dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado.” (1987, p. 210). Em parte pode-se explicar nessa relação o destaque que a “ação”, que o acontecimento, tem

⁷⁸ “agora você está muito grande para ler contos de fadas” (LEWIS, 2007, p. 102).

nessas narrativas.⁷⁹ Por outro lado, a própria importância da ação tem sido apontada por certos críticos como um demérito dessas histórias.

As “intrusões”, em *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*, demonstram, em nossa perspectiva, três atitudes do narrador. A primeira poderia ser chamada de “regência”, porque diz respeito ao modo como o narrador organiza a sua narrativa. Em outros termos, são indicações aos leitores de como se organiza a história. É o que se observa em trechos como: “*Como você vê, a história está quase acabando.*” (LEWIS, 2007, p. 184), “Os centauros, os unicórnios, os veados e os pássaros (*que formavam o batalhão enviado por Aslam no capítulo anterior*) puseram-se a caminho, de regresso à Mesa de Pedra [...]” (p. 163). Deve-se destacar que mais do que revelar os mecanismos pelos quais o texto se constrói, essas passagens orientam o leitor, fazem com que ele se sinta à vontade com a história, evitam que ele “se perca”, mantendo-o atento; portanto, se configura mais como uma aproximação do que como um distanciamento, já que essas interferências não levam o leitor a duvidar ou a questionar a narrativa, mas favorecem o seu entendimento dela.

A segunda, refere-se a julgamentos de valor desse autor/narrador, ou seja, representam opiniões e gostos do mesmo e, de um modo geral, contribuem de forma decisiva para os gostos/simpatias do leitor, de maneira que, por exemplo, é normal que quem leia ache, até quase o fim de *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*, Edmund “maldoso e mesquinho” e se compadeça de Lucy. Desse modo, o autor/narrador direciona as emoções dos leitores.

O terceiro tipo de atitude reforça ainda mais a relação de proximidade que os outros dois tipos parecem apontar. Deste modo, o narrador/autor simula o leitor como o seu foco narrativo; ao dizer “Se você estivesse lá, teria visto [...]” (LEWIS, 2007, p. 163), ele aproxima o leitor do seu ponto de vista e, além disso, indica uma cumplicidade, uma identidade de perspectivas entre ambos, é como se ele dissesse: “eu vi isso e se você estivesse lá teria visto o mesmo”. Não existe aqui a dúvida, esse autor/narrador parece não ter interesse nenhum que haja o questionamento de sua história.

Relacionado com essa atitude está o procedimento comparativo, de que já demos exemplo, por meio do qual o narrador favorece a aproximação do leitor com o Mundo Secundário. O narrador lewisiano cria, com base na sua experiência, uma alternativa

⁷⁹ Laetz e Johnston (2008, p. 167), por exemplo, dizem que as fantasias são “histórias ficcionais de ação”.

para favorecer a compreensão e a imaginação de seu leitor a partir de um conhecimento comum de ambos. Nesse sentido, nota-se como esse narrador parece ter realizado aquele percurso, explicado por Benjamin, de mergulhar a história em sua experiência e, utilizando-nos da imagem benjaminiana, marcá-la como o artesão deixa marcas de seus dedos na argila do vaso.

Promovendo uma espécie de síntese desses três elementos que ressaltamos presentes na atuação do narrador, Wood (2005, p. 49-50) fala de sua “função tutorial”,⁸⁰ em outros termos, fala de uma voz narrativa que assume um tom professoral e avuncular, que parece continuamente estar ajudando o leitor a ler e ensinando-o sobre Nárnia. Para tanto, conforme quer Wood, ele segue o seguinte protocolo: “He first evokes the mundane and familiar and then connects it with the marvelous.” (2005, p. 49).⁸¹ É o que se vê no exemplo abaixo:

Já viu alguém chegar um fósforo aceso a um pedaço de jornal num fogão a lenha? Parece no princípio que não aconteceu nada; depois, você nota uma chamazinha fraca na beirada do papel. Aconteceu uma coisa muito parecida. Durante os primeiros segundos, depois do sopro, o leão de pedra ficou igualzinho. Depois, um fio dourado, muito fraquinho, começou a andar por seu corpo branco de mármore e foi aumentando... Daí a pouco, a cor lambia as costas do leão como o fogo lambe um pedaço de papel. (LEWIS, 2007, p. 177).

Mais uma vez, o narrador se utiliza de um conhecimento que ele supõe compartilhar com o leitor (especialmente porque se refere a algo bastante comum) e, por meio da comparação, “utiliza-o” para descrever outro evento distinto, mas com o qual ele encontra semelhanças.

Diante desses três tipos de “intrusão” poder-se-á contrapor o narrador de *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa* ao narrador do romance tanto no que tange ao distanciamento, quanto à necessidade de comprovação. Percebe-se que o narrador lewisiano, ao contar a história, se utiliza de sua experiência para favorecer a incorporação do relato à experiência do leitor através de um processo metafórico/comparativo que permite ao receptor de seu texto construir uma imagem mental das cenas a partir daquilo que já conhece. No que tange à comprovação, o narrador parece se outorgar uma autoridade que previne qualquer tipo de questionamento, isso, é claro, está intrinsecamente relacionado com a autoridade que ele “empresta” dos contos de fadas, seja por chamar assim seu próprio texto, seja por se

⁸⁰ Em inglês, o termo utilizado por Wood é *Tutorial function*.

⁸¹ “Ele primeiro evoca o mundano e o familiar e então o conecta com o maravilhoso.” [tradução nossa].

utilizar de recursos próprios dessas narrativas, tais como utilizar uma moldura que remeta ao “Era uma vez...” se conectando simultaneamente tanto com a tradição dos contos de fadas como com uma série de outras narrativas maravilhosas. Tal procedimento permite que se fale de faunos, gigantes, feiticeiras, animais falantes, etc. sem questionamento, sem a necessidade de que se comprove que esses seres existem em “nosso mundo”.

Em cotejo, em *A história sem fim* as “intrusões”, como argumentamos, se dão segundo quatro diretrizes fundamentais: antecipação, suspense, avaliação e seleção. As duas primeiras podem ser descritas como estratégias narrativas que buscam ou capturar (ou reforçar) a atenção do leitor ou realçar a importância de determinados segmentos da história. Podem, portanto, ser aproximadas da ideia de “regência” que destacamos a propósito de *As crônicas de Nárnia*, especialmente porque se referem ao modo como as informações são mobilizadas pela voz narrativa. As duas últimas referem-se a circunstâncias em que ou o narrador deixa expressas suas opiniões e preferências, influenciando a leitura, como acontece com o trecho em que ele defende Bastian, ou em que o narrador se demonstra como aquele que controla os fios da narrativa, aquele que os seleciona e os amarra. Essa dupla possibilidade implica duas relações distintas com o que notamos no texto de Lewis. Por um lado, a manipulação do leitor por meio da indicação das simpatias do narrador é vista em ambas as narrativas, trata-se de “julgamentos de valor” a respeito dos personagens ou dos incidentes. Por outro, quando o narrador se demonstra como o tecelão da história, estamos mais próximos da “regência”, de novo, pois é para esse seu trabalho que o narrador aponta. No entanto, enquanto em *As crônicas de Nárnia* essas situações parecem estar arraigadas de um tom “tutorial”, ou seja, aparentam estar fundamentalmente preocupadas com a compreensão do leitor; em *A história sem fim* a preocupação parece recair sobre as histórias propriamente ditas (na tentativa de indicar a existência de outras histórias que devem ser contadas). Conseqüentemente, poder-se-á dizer que enquanto o narrador de Lewis surge como uma espécie de professor, o de Ende estaria mais próximo do cronista ou do sucateiro, “esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder” (GAGNEBIN, 2006, p. 53). A preservação aqui se dá por meio da indicação de outras histórias, mesmo que elas, na realidade, não estejam presentes na

narrativa, são, por assim dizer, histórias virtuais que podem servir como estímulos para que o próprio leitor se transforme também em um contador de histórias.⁸²

Embora em ambas as narrativas se perceba certa cumplicidade entre o contador de histórias e o ouvinte/leitor, no caso de Lewis há um reforço que se dirige à conservação da história contada e, provavelmente, por isso a narrativa seja mais “limpa” ou, em termos benjaminianos, marcada por “aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica” (BENJAMIN, 1987, p. 204). No caso de Ende, pelo contrário, parece haver um apelo à invenção, à criação, de novas histórias e se verifica uma narrativa mais intrincada, com enredos paralelos e com a duplicação dos trechos (*mise en abyme*). Observa-se, aqui, um dos aspectos que parecem indicar certo distanciamento entre a voz narrativa de *A história sem fim* e o “contador de histórias”.

Esse distanciamento, no entanto, não se verifica no que tange ao terceiro aspecto indicado nas intrusões presentes em *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*: a relação de proximidade entre narrador e leitor. No texto de Lewis observa-se uma contínua cumplicidade entre ambos, principalmente porque o narrador parece estar sempre pronto a ajudar seu leitor a tal ponto que se pode falar de certo patriarcalismo. Na obra de Ende, embora o narrador não seja tão “prestativo” quanto na do escritor britânico, estabelece-se uma cumplicidade entre ambos que se relaciona tanto com o papel de autoridade que o narrador se outorga quanto com a importância que o leitor tem na narrativa. Quanto a este aspecto, ressalte-se a presença de Bastian como leitor na primeira parte do romance.⁸³ No que diz respeito à autoridade ainda que existam similaridades, como, por exemplo, o recurso à comparação para a introdução do Mundo Secundário que garante a visualização da maravilha pelo leitor, há, no entanto, a esse respeito, diferenças entre as narrativas.

Essas diferenças situam-se em dois campos distintos, mas interligados. Por um lado, tem-se a questão da configuração do leitor; por outro, o dos procedimentos de legitimação do relato. No que tange ao primeiro aspecto, o elemento que chama mais atenção no texto de Lewis é o modo como sua narrativa projeta uma criança como leitor,⁸⁴ elemento que colabora para o tom “professoral” do relato. Nesse sentido, talvez,

⁸² Um dos aspectos interessantes, nesse sentido, é indagar como esse gesto abre espaço tanto para continuações escritas pelo autor, quanto para *fanfiction*.

⁸³ Esse recurso, no entanto, pode ser visto como ambíguo, na medida em que se a presença de um leitor como personagem no interior da narrativa pode revelar um interesse pela dinâmica da leitura e pelo interlocutor do texto, paradoxalmente pode ser lida como uma tentativa de manipulação e como um recurso que subestima o leitor, pois parece buscar submeter o leitor a uma leitura específica.

⁸⁴ Vejam-se os seguintes fragmentos:

possa-se falar em uma postura mais autoritária do narrador, uma vez que se criariam “simulacros de detentor do saber e/ou do poder, de um lado, e de aprendiz, ou seja, de sujeito ainda virtual de um saber e/ou poder, de outro. Ou seja, a imagem do adulto *versus* a imagem da criança” (CORREA, 2003, p. 136). Na verdade, fica a impressão de que, na história de Lewis, independentemente do leitor previsto ser criança, o narrador se conferiria autoridade (ou se colocaria numa posição de autoridade) que está ligada ao seu relacionamento com os contos de fadas e com a tradição do “contar histórias” que remete às “sociedades primitivas” onde os sacerdotes, os anciãos contavam aos jovens os mitos e ritos das tribos. A autoridade, aqui, parece estar vinculada à experiência e, assim, não é colocada em discussão. A postura de Correa indica justamente a fratura que essa noção de autoridade sofreu na modernidade, fala-se de simulacro de poder porque a projeção da desconfiança (a recusa ao conselho de que fala Benjamin) se infiltrou na história.

De qualquer maneira, essa atitude “tutorial” parece revelar um maior cerceamento das possibilidades de leitura, uma vez que aponta para o modo que o texto deve ser lido. Nesse sentido, há certa restrição daquilo que Benjamin (1987, p. 213) chama de “contexto psicológico da ação”. Em *A história sem fim*, mesmo com a presença de Bastian enquanto uma espécie de “leitor modelo” (ECO, 2004, p. 39), parece haver uma maior liberdade de interpretação (ou a busca de uma) que, em certa medida, pode ser vislumbrada no seguinte excerto: “Mas vamos contar aqui o que realmente aconteceu e os nossos leitores que tentem depois explicar as coisas o melhor que puderem.” (p. 351). É um trecho instigante por uma série de questões. Primeiro, postula que o narrador não deve explicar os fatos, apenas relatá-los, de forma a deixar a interpretação a cargo do leitor (o que nem sempre realiza, como vimos anteriormente). Segundo, o advérbio “realmente” implica o enraizamento da verdade da coisa narrada, é, por assim dizer, uma espécie de empenho do narrador em relatar os fatos (acrescenta um teor de verdade, ou de sinceridade, à história). Terceiro, é um dos raros (senão o único) momento em que o narrador surge na primeira pessoa do plural. Tal situação nos

MINHA QUERIDA LUCY

Comecei a escrever esta história para você, sem lembrar-me de que as meninas crescem mais depressa do que os livros. Resultado: agora você está muito grande para ler contos de fadas; quando o livro estiver impresso e encadernado, mais crescida estará. Mas um dia virá em que, muito mais velha, você voltará a ler histórias de fadas. (LEWIS, 2007, p. 102).

Não falo de outros seres porque, se fizesse isso, as pessoas adultas não o deixariam ler este livro (p. 169-170).

remete para a possibilidade de uma história narrada coletivamente ou na qual se inscreve uma coletividade, como atesta, aliás, o fim das aventuras de Bastian em Fantasia, quando, para ajudá-lo a sair, Atreiu se compromete a terminar todas as histórias que ele havia começado nas terras da imperatriz Criança.

No cotejo, portanto, o narrador de Ende parece se recusar a tomar para a si a atitude “didática” que marca o de Lewis. Contudo, a divisão explicitada, por parte do narrador de *A história sem fim*, entre “contar” e “explicar” indicia a penetração de desconfiança e a aproximação do narrador (em oposição ao “contador de histórias” benjaminiano), uma vez que nos remete à diferença entre “autor” e “narrador”, tal como postulada por Tacca (1983). Em *As crônicas de Nárnia* não há sequer espaço para qualquer questionamento da voz narrativa, explicação e narração não estão isoladas, não são coisas distintas (embora, analiticamente, se possa separá-las), fazem parte de uma unidade que é dada pelo narrador. Em *A história sem fim* essa unidade parece mais discutível, sendo que até o narrador aponta para ela, é como se essa entidade estivesse em crise, como se a experiência daquele que conta e a coisa contada não estivessem mais intrinsecamente ligadas. É dessa fratura que surge a necessidade de comprovação, que, no romance de Ende, está relacionado com a introdução de procedimentos de legitimação do relato. Como já demonstrado, chama particularmente atenção, nesse sentido, o início, com a presença da “placa” do alfarrabista, bem como o “apagamento” do narrador. Contudo, apontamos também que, no decorrer do romance, há um progressivo abandono desses recursos e uma aposta na voz narrativa como instância que sustenta o relato (apostando na sua onipresença, onisciência e na sua habilidade de controlar os fios da história), aproximando-se, assim, um pouco mais do narrador de *As crônicas de Nárnia* cuja voz é absoluta e inquestionável.

No que tange à tradição oral, há que se notar o quanto a história de C. S. Lewis recorre a poemas, canções e profecias que fariam parte do substrato popular da cultura narniana.⁸⁵ Além disso, a própria história dos quatro irmãos que vão a Nárnia e derrotam a Feiticeira Branca é apresentada como uma narrativa que é contada e recontada ali – como se depreende do seguinte trecho: “Papai Noel estendeu-lhe uma garrafinha, que parecia de vidro (*houve mais tarde quem dissesse que era de diamante*)

⁸⁵ Veja-se, entre outras: “O mal será bem quando Aslam chegar,/ Ao seu rugido, a dor fugirá,/ Nos seus dentes, o inverno morrerá,/ Na sua juba, a flor há de voltar.” (LEWIS, 2007, p. 137); “Quando a carne de Adão,/ Quando o osso de Adão,/ Em Cair Paravel,/ No trono sentar,/ Então há de chegar/ Ao fim e aflição.” (p. 138); “Uma velhíssima tradição de Nárnia já anunciava que, quando dois Filhos de Adão e duas Filhas de Eva se sentarem nos quatro tronos, então será o fim, não só do reinado da feiticeira, mas da própria feiticeira.” (p. 139).

e um punhal muito pequeno.” (p. 151, *itálico nosso*) –, fazendo, portanto, parte da tradição oral de lá. Em *A história sem fim* nota-se também a presença marcada da tradição oral, particularmente na festa realizada na Cidade de Prata em que cantores e narradores de histórias recitavam poesia e canções a que o narrador faz menção, mas não apresenta: “Algumas das histórias, poesia e canções que apresentaram eram emocionantes, outras alegres, outras tristes, mas exigiriam aqui demasiado espaço para reproduzi-las” (ENDE, 1990, p. 237). Há duas questões, no entanto, que devem ser colocadas aqui: primeira, percebe-se, de fato, a presença da tradição oral por meio da valorização dessas histórias no contexto de Fantasia: “Nossos filhos aprendem desde muito cedo essa arte. Quando crescem, têm de viajar durante muitos anos por diferentes países, exercendo essa profissão para utilidade e proveito de todos. Por isso nos recebem em toda a parte com respeito e alegria” (p. 236). Em outros termos, a arte de contar histórias é, no texto de Ende, ressaltada, mas também se indica a sua importância para a cultura de Fantasia.⁸⁶ A segunda questão diz respeito à interpenetração entre a cultura oral e a escrita que se torna manifesta quando o narrador de *A história sem fim* conceitua as falas em termos de espaço (e não de tempo): “mas exigiriam aqui demasiado espaço para reproduzi-las” (ENDE, 1990, p. 237). Trata-se, portanto, de uma sobreposição da cultura escrita sobre a oral, ressalta-se a condição de suporte do livro, sua caracterização como um objeto (e de documento), em oposição à tradição oral. Essa problemática, de certa forma, estará sempre presente no romance de Ende. Já vimos como que ele se inicia com a representação gráfica de um letreiro de livraria, mas vale a pena destacar que a própria noção de livro (como um objeto) é constantemente ressaltada na narrativa: a história se inicia basicamente numa livraria em que o garoto rouba o livro que, mais tarde, o levará à Fantasia.⁸⁷

Sob certa perspectiva, a própria presença do livro (como um suporte para a história) acaba por impor uma diferença importante em relação ao “contador de histórias”, pois Bastian se configura como bastante próximo do leitor chamado por

⁸⁶ A referência à tradição popular oral é recorrente também em outras obras de fantasia. Está presente, por exemplo, em *O senhor dos anéis* por meio das canções. Poder-se-á citar, entre outras, a canção de Luthien (TOLKIEN, 2001, p. 198-200), declamada por Aragorn; a canção entoada por Sam (p. 214-215) na viagem para Valfenda; a música que Bilbo canta após dar a cota de malha e a espada para Frodo (p. 289); ou a música que Frodo canta em Lothlórien (p. 214-215). Em *O hobbit*, além de canções, encontramos também as adivinhas. Na série *Harry Potter* não só a profecia tem um papel crucial na articulação do enredo, como também os contos de fadas se tornam fundamentais, particularmente pelo papel que desempenha no último livro um conto de fadas bruxo: “O conto dos três irmãos”.

⁸⁷ Pode-se objetar aqui que, na realidade, o que o leva à Fantasia é a leitura (e não o livro), mas nesse contexto as duas coisas estão interligadas.

Benjamin como “homem solitário”. É ele o sujeito que se refugia em um porão com um livro nas mãos e que se deixa maravilhar por uma história, isolado do contato com outros humanos.⁸⁸ Bastian, no entanto, ocupa uma posição paradoxal, pois simultaneamente é, no texto de Ende, o leitor “solitário” e o contador de histórias, essas duas figuras aparentemente antagônicas são duas facetas do protagonista que parece desafiar os postulados benjaminianos. Em certa medida, o que *A história sem fim* indicia é a persistência do ato de contar histórias, mesmo em um contexto que se revela extremamente desfavorável. Consequentemente, o postulado do filósofo alemão (ainda que instigante) tem um tom apocalíptico (mesmo que a própria *A história sem fim* também se aproveite de um tom semelhante) que deve ser revisto. É como se a narrativa de Ende deslocasse o problema do sujeito enunciador para as condições de receptividade, como se vê nesta conversa de Bastian com Koreander:

- Sabe, às vezes eu falo sozinho.
- E o que é que você fica falando?
- Imagino histórias, invento nomes e palavras que ainda não existem e outras coisas assim.
- E você conta essas coisas para você mesmo? Por quê?
- Porque não interessam a mais ninguém. (p. 5).

A condição de “contador de histórias” está vinculada a Bastian mesmo em um ambiente hostil a essa atividade. Não é, portanto, esse polo da comunicação que está ausente, mas o outro. São as pessoas que parecem não ter mais interesse pelas histórias. Tal situação nos remete para a leitura realizada por Benjamin da obra de Baudelaire, pois o crítico alemão afirma que o poeta francês percebe que a mudança na sensibilidade dos leitores de sua época estaria relacionada com uma transformação na própria estrutura da experiência “inóspita, ofuscante da época da industrialização” (1989, p. 105). Sendo assim, na perspectiva benjaminiana, a poesia de Baudelaire se calca na visão de um mundo em derrocada, o mundo do capitalismo industrial e das multidões. *As Flores do Mal* se apresentaria, desse modo, como uma espécie de busca de algo irremediavelmente perdido, mas paradoxalmente indica a possibilidade de construção (ou reconstrução) artística. Em *A história sem fim*, por sua vez, a crise na comunicabilidade das histórias ocasiona a queda de Fantasia. É a ausência da troca de experiências que ocasiona a doença da imperatriz Criança e o avanço do nada em seu reino. O mal que atinge Fantasia é um reflexo da condição de nosso mundo, ficando

⁸⁸ Isso, na verdade, é discutível, pois a leitura da narrativa implica o contato com a cultura e, logo, com o outro.

implícito que a doença de Fantasia é também a nossa enfermidade. Chama atenção particularmente o fato de o interesse nas histórias opor diametralmente o “nosso mundo” a Fantasia, pois se aqui Bastian é ridicularizado e marginalizado pela sua imaginação e por gostar de contar histórias, em Fantasia os sujeitos ficam indignados ao saber do menosprezo por Bastian e pela arte narrativa, prestigiando-o e tratando-o como um rei. O fato de essas histórias estarem ligadas ao sobrenatural, além disso, parece se colocar como uma afronta à modernidade, entendida como industrial, desumana, pragmática, científica, elementos que, na narrativa de Ende, são característicos de “nosso mundo”.

A ambiguidade que caracteriza a condição de Bastian (leitor solitário e contador de histórias), em certa medida, se projeta na relação de *A história sem fim* com a dicotomia, proposta por Benjamin (1987, p. 214), que opõe o “sentido da vida” à “moral da história”. Assim, se a leitura de Bastian sobre as aventuras de Atreú parece se desvincular de um sentido pragmático, ou seja, de uma busca pelo sentido da vida do outro (e mesmo da sua), poder-se-á objetar que o interesse do garoto pelas histórias estaria vinculado à “esperança de aquecer a sua vida gelada com a morte descrita no livro” (BENJAMIN, 1987, p. 214). Em outros termos, essa leitura proporia que o garoto buscaria nas histórias a presença da morte que, em sua vida, seria uma espécie de fantasma, na medida em que o falecimento de sua mãe se dá nos moldes modernos, ou seja, ocorre afastada de seu convívio.⁸⁹ Contudo, e é importante destacar isso: a história lida por Bastian não tem como centro o “sentido da vida humana”, como Benjamin propõe ser comum no romance. Essa ideia simplesmente não faz sentido se pensarmos na narração da aventura empreendida por Atreú, não é o sentido de sua vida que está em questão. Em contrapartida, se pensarmos na narrativa como um todo, a questão do “sentido da vida” se impõe, principalmente, porque o romance é a história de Bastian, do seu crescimento (ou das suas transformações), da sua descoberta acerca de um sentido para a vida. Nessa perspectiva, o texto de Ende é fundamentalmente um romance, embora esteja ambígua e intrinsecamente vinculado à narrativa.

Uma das questões suscitadas por esse relacionamento confuso (no senso de que funde duas coisas distintas) do romance com a narrativa é a impressão constante de que

⁸⁹ “Lembrou-se de repente do corredor comprido da clínica onde sua mãe tinha sido operada. [...] Finalmente, aparecera um homem calvo, vestido com uma bata branca, que tinha um ar triste e cansado. Disse-lhes que todos os esforços tinham sido em vão e que sentia muito.” (ENDE, 1990, p. 30). Note-se a ausência da morte, ela se dá em outro lugar ao qual o menino não tem acesso, além disso, até mesmo a própria palavra “morte” é evitada.

A história sem fim contempla uma “dimensão utilitária”. Pode-se argumentar isso em pelo menos dois sentidos: primeiro, porque o romance parece, de fato, descrever pedagogicamente um destino alheio, ou seja, o leitor fica com a constante sensação de que está lendo a história do crescimento pessoal de Bastian; segundo, há, de fato, um empenho do narrador/autor em defesa da fantasia, ou, nos termos de Corso e Corso (2012, p. 1317-1318), “O livro de Ende é um defensor não somente das fantasias como sendo um instrumento de fortalecimento psíquico e conexão com a vida, mas também, e principalmente, da importância da criação de narrativas, das histórias imaginadas”. Observa-se, portanto, a tentativa de comunicação de “ensinamentos” que surgem como direcionamentos de leitura, relacionados com a leitura alegórica que o romance parece indicar. Ambigualmente, esse tipo de narrativa é criticada pelo próprio Bastian: “detestava quando queriam convencê-lo a fazer alguma coisa. E esses livros queriam sempre convencer as pessoas de alguma coisa, de uma maneira mais ou menos óbvia.” (p. 21).

Pode-se entender essa recusa de Bastian tanto como uma rejeição do “uso” da literatura ou, em outros termos, da tendência de tentar aplicá-la arbitrariamente a algo ou de, inversamente, buscar impingir algo que lhe é estranho como se lhe fosse próprio; quanto como um indício da dificuldade do garoto (particularmente em sua fase mais egoísta quando está em Fantasia) de seguir (ou de entender) conselhos. Significativo é o modo como ele ignora os conselhos de Atreú e de Fuchur: “– Cale-se!, gritou Bastian, rubro de cólera. Não pedi sua opinião! Seus eternos sermões me aborrecem!” (p. 293), ou ainda quando quebra a proibição de sacar a espada: “Bastian pegou no punho da espada e, graças à sua enorme força, conseguiu efetivamente tirar Sikanda da bainha sem que a espada saltasse, por si própria, para sua mão.” (p. 328). Trata-se, em ambos os casos, de momentos em que Bastian está em sua jornada egoísta e despótica, em que a condição de poder que ele assume em Fantasia sobe a sua cabeça e ele se perde em seu próprio narcisismo e vontade de poder. Em termos narrativos, no entanto, essa sua fase representa o momento em que sua autoestima e confiança estão mais afloradas e na qual ele comete erros que serão importantes para o reencontro dele consigo mesmo.

Esse aspecto distancia um pouco *A história sem fim* do que se evidencia em Nárnia em que a capacidade de escutar a tradição e a de ouvir conselhos é uma contínua

preocupação.⁹⁰ Não é a toa que alguns dos principais antagonistas da história (como Jadis, em *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa* e em *O sobrinho do mago* e o Tio André neste último) tem como uma de suas características principais a arrogância (além do egoísmo): eles se acham superiores a todos, não dando ouvidos a nada, nem a ninguém. Em seu “A voz de Aslam: C. S. Lewis e a magia do som”, Webb (2006) coloca em questão o modo como os sentidos (visão, audição, etc.) se colocam no romance de Lewis, dando ênfase à audição em oposição à visão. É como se ficasse implícito que saber escutar é o caminho para a sabedoria; nesse sentido, quem coloca a visão (e os outros sentidos) em primeiro plano, em detrimento do que lhe é contado, acaba tendo problemas. É assim com Edmund, em *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*, quando se deixa enganar pelas aparências (e pelo manjar turco) e confia em Jadis, em vez de acreditar nas histórias de sua irmã, do Mr. Tumnus e dos castores. O orgulho, a ganância e o egoísmo da feiticeira levam-na a destruir seu mundo em busca de impor seu poder sobre os outros. Conforme afirma Webb (p. 28-29), “Jadis, na verdade, é tão cheia de si – tão apaixonada por suas próprias palavras – que não escuta os outros. As palavras são meras ferramentas em sua busca por poder.”. Em certo sentido, o privilégio da audição em relação à visão se coloca no desdobramento da ideia de “fé”, de “crença”, que se impõe em *As crônicas de Nárnia*; aqueles que não acreditam em histórias, aqueles que precisam “ver para crer” acabam sendo surpreendidos, pois um dos “ensinamentos” que o texto nos transmite é a possibilidade de existência daquilo que não pode ser visto ou daquilo que é “sobrenatural”, “inacreditável”. Nesse sentido, deve-se destacar que, conforme afirma Devin Brown,

[...] ao criar o mundo de fantasia de Nárnia, Lewis, sem dúvida, pretendia transcender os limites da realidade conhecida – a vida, para a maioria das pessoas, não inclui guarda-roupas que se abrem para um mundo povoado por faunos, centauros e unicórnios. Mas, ao mesmo tempo, não *apesar* de seu uso de fantasia, mas sim *por meio* desse uso, Lewis se empenhou em comunicar verdades importantes acerca do mundo dos seres humanos. (2006, p. 90).

Para Brown, *As crônicas de Nárnia* projeta uma espécie de “lição de vida” em que “a boa vida deve ser mais que o conforto ocioso e o prazer; ela deve envolver alguma espécie de ação ou trabalho.” (p. 95). Uma lição, portanto, seria a de que “a vida deve ser mais do que os prazeres egocêntricos” (p. 100). Nesse sentido, tanto a obra de

⁹⁰ Na verdade, no romance de Ende esta também é uma preocupação recorrente, contudo é o protagonista quem, por vezes, acaba por ignorá-la. Nesses casos a preocupação pode ser vinculada ao fato de a não observação dos conselhos levar a resultados desastrosos.

Lewis quanto a de Ende parecem fazer coro à ideia de Tolkien (2013, p. 43), referente aos contos de fadas, de que “à juventude imatura, indolente e egoísta, o perigo, o pesar e a sombra da morte podem conferir dignidade e às vezes até sabedoria”. Tolkien, nesse momento, está argumentando contra a suavização (e simplificação) dos contos de fadas para a leitura de crianças ao dizer que provavelmente é melhor que eles estejam além do alcance delas do que aquém. Poder-se-á dizer que essa mesma ideia se insere tanto em *As crônicas de Nárnia* quanto em *A história sem fim*, em um caso pela tentativa de isolar as crianças da guerra, no outro, da morte, pois, em certa medida, as aventuras das crianças em Nárnia e em Fantasia vão no sentido de favorecer que elas tenham experiências próximas daquelas que vinham sendo poupadas.

Tendo em vista o que foi exposto, verifica-se que a relação entre *A história sem fim* e o “contador de histórias” é bastante complexa. Trata-se de um relacionamento marcado por aproximações e distanciamentos em que características do “narrador” e do “contador de histórias” estão entrelaçadas de tal maneira que se poderá dizer que a voz narrativa do texto de Ende é uma espécie de híbrido. A comparação com *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*, cremos, facilita a apreensão da particularidade dessa ligação, principalmente porque o texto de Lewis parece, a cada passo, procurar se acercar da tradição dos contadores de histórias, sendo que essa mesma busca pela tradição implica contraditoriamente o afastamento dela, como argumentamos anteriormente.⁹¹ Enquanto na história sobre Nárnia observa-se um narrador que não abre espaço para o questionamento de sua narrativa, consolidando, desse modo, sua autoridade, no romance de Ende sobressai-se uma fratura entre o contar e o comentar (entre a narração das histórias e a presença da subjetividade do narrador) que tem como principal sintoma o surgimento de procedimentos que visam legitimar, comprovar o relato. É como se a voz do narrador não fosse mais suficiente para caucionar a história e ele precisasse dar provas de sua factualidade. Em certa medida, a derrota da experiência

⁹¹ “Tendo em vista essa contraponto, talvez o melhor seja dizer que *The Chronicles* parece buscar a ingenuidade e, nesse sentido, se afirmaria como uma obra de um “poeta sentimental”, ou seja, uma obra que engenhosamente tenta se aproximar daquilo que seria próprio da “poesia ingênua” e que por isso mesmo acaba “se traindo”, pois uma das características fundamentais da “poesia sentimental” é a admiração do caráter, da unidade, da “poesia ingênua”. Essa questão, segundo nos parece, é fundamental no texto de C. S. Lewis que, segundo nossa leitura, parece se aproximar da tradição dos contadores de histórias tal qual definida por Benjamin, ou seja, do poeta ingênuo; esse aproximar-se, no entanto, não se coloca como um “transformar-se em”, pois, conforme busquei demonstrar, a relação entre o narrador de *The Chronicles* e o contador de histórias deve ser vista como uma aproximação e não como uma assimilação completa.” (MARQUES, 2011, p. 95-96).

a que Benjamin se refere parece estar intimamente ligada à queda dessa autoridade do narrador.

Essa é a condição de Bastian, um contador de histórias que não encontra ouvintes, um garoto cujo caráter criativo é motivo de sua marginalização. Ele é uma espécie de último reduto ou resistência da tradição do contador de histórias, mas que se vê legado à condição do leitor solitário. Essa é uma ambiguidade presente em todo o romance de Ende em que “narrador” e “contador de histórias” se entrelaçam constantemente em uma coexistência problemática que talvez tenha sua síntese no livro. Ele representa, sob certo ponto de vista, um modo de conservação da tradição oral, mas, simultaneamente, é a sua transformação em outra coisa. De maneira semelhante a própria presença da (ou a criação de uma) tradição oral no texto de Ende pode ser lida como uma resistência, um elogio ou uma busca de salvação desse tipo de narrativa. Ela indica para a relação dessas histórias (das fantasias) com a tradição dos contos populares (ou contos de fadas) com os quais estão em um constante diálogo que contribui para a atualidade desses contos. Portanto, um dos aspectos fundamentais do texto de Ende é o fato de poder ser lido como uma espécie de elogio à arte de contar histórias e a sua importância para a formação humana. É como se a capacidade de contar (e inventar) histórias fosse uma propriedade humana inalienável, mas que é vista em perigo e o próprio romance fosse uma busca de salvá-la (esse é, na realidade, o objetivo da busca de Atreiu, mesmo que ele não o saiba).

Se *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa* está mais próximo do “contador de histórias” do que *A história sem fim*, a verdade é que outras fantasias também mantêm com essa entidade um relacionamento ambíguo. Pensamos particularmente em *O senhor dos anéis*, de J. R. R. Tolkien, mas também em outro texto desse escritor britânico, *Mestre Gil de Ham*, em que a voz narrativa se utiliza de um procedimento que se aproxima bastante do que Tacca (1983) chama de “fautor”, considerado, por esse estudioso, como um dos recursos que representam o embasamento da história pela documentação, ou seja, pela introdução de indícios de sua realidade. O contato com essas duas narrativas permitirá também estabelecer alguns parâmetros relacionados a conceitos como “fantasia imersiva”, “fantasia de portal” e “fantasia intrusiva”. Além disso, o caso específico de *Mestre Gil de Ham* possibilitará a indicação das “fronteiras” problemáticas entre fantasia e maravilhoso, pois, na nossa perspectiva, essa narrativa tolkieniana está mais próxima deste último gênero.

2.1.3. O “fautor”

Com o termo “fautor”, Tacca (1983, p. 38) designa um recurso literário, o da transcrição, cujo nascimento correspondeu à tentativa de “silêncio total e de eliminação do ‘autor’”. Há, para o crítico, uma constante tensão no romance que resulta do conflito entre as vozes do narrador e do autor em que ora uma ora outra dessas entidades é escamoteada. Um dos principais modos pelos quais o autor perde espaço para o narrador é quando ele “*retro-cede*, dá um passo atrás, e situa-se *antes* do romance, no seu pórtico, no seu frontispício, na *Advertência do Editor*.” (p. 38). Trata-se, como informa Tacca, de um recurso de amplas possibilidades literárias contemplando, por um lado, desde narrativas epistolares ao narrador que se coloca como um “‘editor’ de uns papéis (encontrados num desvão, numa hospedaria, numa farmácia)” (p. 39) e, por outro, desde histórias que teriam sido simplesmente copiadas fielmente e aquelas que foram traduzidas, montadas ou reescritas pelo transcritor.

Esse recurso é vinculado por Tacca à procura pela objetividade e pela verossimilhança, ou seja, tanto à imparcialidade do autor, como ao acúmulo de provas da “realidade” do documento. A noção de “documento” aqui é bastante instigante, pois ela atesta a realidade (e a oficialidade) do texto na ausência desta, ou seja, ele é a comprovação da existência de uma realidade (ou de um fato) na sua ausência, pois ela não mais existe a não ser enquanto narrativa sobre essa realidade. Em se tratando de narrativas de fantasia chama particularmente atenção a capacidade de desvincular o recurso ao “documento” da ancoragem no que se poderia chamar de “nossa realidade”. Destaca-se, nesse sentido, o frontispício de *A sociedade do anel* (TOLKIEN, 2001, p. ii-iii) em que se verificam runas e caracteres fëanorianos nas partes superiores e inferiores das páginas, respectivamente, que, conforme tradução para o português, significam: “O SENHOR DOS ANÉIS TRADUZIDO DO LIVRO VERMELHO do Marco Ocidental por John Reuel Tolkien. Aqui está contada a história da Guerra do Anel e do retorno do Rei conforme vista pelos hobbits.” (p. v). Essa referência, anterior ao romance propriamente dito, coloca o escritor como o tradutor do “Livro Vermelho do Marco Ocidental” o que, por um lado, coloca a história de *O senhor dos anéis* como algo cuja realidade existe por si só, independentemente do seu autor; e, por outro lado, busca tornar difusa a própria noção de autoria, como se observa no prólogo:

Em grande parte, este livro trata de hobbits, e através de suas páginas o leitor pode descobrir muito da personalidade deles e um pouco de sua história. Informações adicionais podem ser obtidas na seleção feita a partir do Livro Vermelho do Marco Ocidental, já publicada sob o título de *O Hobbit*. Essa história originou-se dos primeiros capítulos do Livro Vermelho, escritos pelo próprio Bilbo, o primeiro hobbit a se tornar famoso no mundo todo, e chamados por ele *de Lá e de Volta Outra Vez*, porque relatavam a sua viagem para o Leste e sua volta. (p. 1).

Nos termos da teoria de Tacca (1983), esse procedimento pode ser ligado a estágios tanto da “progressiva eliminação do ‘autor’” (p. 54), em que o autor se exila no prólogo, quando da “crescente busca pela objectividade” (p. 55), em que “o autor declara não o ser, e sim um mero transcritor”.⁹² Dessa maneira, a obra propõe ao leitor um engenhoso artifício por meio do qual imputa a existência da narrativa aos próprios personagens, ganhando, portanto, um tom testemunhal que tende a legitimá-la. Em certa medida, é como se não se tratasse de uma ficção, mas de uma espécie de biografia dos personagens, principalmente se levarmos em conta que os autores do Livro Vermelho são as personagens Bilbo, Frodo e Sam.

Trata-se de um procedimento que pode ser entendido como “realista”, uma vez que aposta no arrolamento de “documentos” (na obra de Tolkien destaca-se ainda o recurso a mapas e até mesmo o tom informativo do “Prólogo” em que se descrevem a vida e os costumes dos hobbits), ou seja, de textos que comprovam algo, neste caso, a existência da história. No entanto, como argumenta Tacca a respeito das transcrições, esse procedimento se revela essencialmente artificioso e convencional, pois, no fundo, nada mais é do que a inversão da ordem estabelecida: “No romance tradicional (de autor-relator) a essência precede a existência [...]. Trata-se sempre do romance de um romancista. Nos de autor-transcritor pretende-se que seja o contrário: o documento [...] é antes de alcançar existência literária” (TACCA, 1983, p. 56-57). Contudo, como nota o estudioso argentino, nos casos de autor-transcritor esses “documentos” estão sempre na berlinda, destinados a viver sob a efigie da autodestruição:

⁹² Tacca afirma que há três aspectos diferentes que devem ser levados em consideração a respeito do autor-transcritor. Primeiro, como ele indica a progressiva eliminação do autor, segundo três etapas: a) o autor surge no prólogo; b) não há sequer prólogo; c) o autor surge na Nota do Editor. Segundo, refere-se à crescente busca da objectividade, dando-se também em três etapas: a) autor que dá juízos e opiniões; b) autor que desaparece do relato; c) autor que nega sua condição e se declara um “mero” transcritor. Terceiro, como pode ser lida como a “extrapolação dos antigos relatos incrustados” (p. 55), também em três etapas: a) uma história é inserida dentro de outra principal; b) as composições com “moldes” como o *Decameron*; c) a moldura se reduz ao procedimento do “editor” de papéis encontrados.

se as lê o leitor prático, não literário, descobre imediatamente a sua mentira: o documento não é documento, nem o diário diário. E se as lê o leitor literário, literaturaliza-as. Por outro lado, libertos de toda pretensão realista, estes romances põem em evidências os signos do código narrativo. (p. 57).

Segundo tal perspectiva, o recurso à transcrição, na realidade, revela a textualidade do documento, colocando em xeque, neste caso, a ideia de Christine Brooke-Rose (1981, p. 245) de que as técnicas do realismo tornam o maravilhoso mais pesado, mudando o seu gênero. Na verdade, poder-se-á argumentar o contrário, que, ao incorporar um recurso como esse, as narrativas de fantasia (assim como as maravilhosas e as fantásticas) tiram o peso desses “documentos” justamente por revelar que eles são textos, como tantos outros, que são criados com determinados objetivos. A verossimilhança que esse recurso objetiva está vinculada não à semelhança à realidade, mas a um discurso da realidade: “aquele que tem vigência na *opinião comum*, ávida de ‘documento’” (TACCA, 1982, p. 59). É como se se estabelecesse um choque entre a ideia de documento como comprovação e a de ficção que, na opinião de Tacca, “constitui-se a partir de uma aceitação total, de um crédito irrestrito na palavra do narrador” (p. 57). Nesse contexto a ficção parece sempre se impor: por um lado, se utiliza do documento como um discurso de realidade que reforça a sua verossimilhança; por outro, sub-repticiamente indica a condição de discurso do documento e não de verdade.

Essa dinâmica da relação entre documento e ficção, especialmente quando relacionadas a textos literários, foi uma problemática que muito interessou a Tolkien, particularmente no que tange à inversão desse processo, ou seja, a apropriação de artefatos literários como “documentos históricos”. O escritor inglês se opunha energicamente a esse tipo de leitura. Para Tolkien, há sempre que se ter em conta que essas narrativas resistem ao tempo, são lidas e relidas por inúmeras gerações, porque são magistralmente construídas, contadas (portanto, pelos seus atributos propriamente literários), e não especificamente por conter informação histórica. É, o que se pode ver, por exemplo, em seu ensaio sobre *Beowulf*:

The illusion of historical truth and perspective, that has made *Beowulf* seem such an attractive quarry, is largely a product of art. The author has used an instinctive historical sense [...] but he has used it with a poetical and not an historical object.” (TOLKIEN, 2006, p. 7).⁹³

⁹³ “A ilusão de perspectiva e veracidade histórica, que fez *Beowulf* parecer um achado tão interessante resulta, em grande parte, do trabalho de elaboração artística. O autor usou um sentido histórico

No fragmento acima o autor de *O Senhor dos Anéis* destaca o valor literário de *Beowulf* e critica aqueles que tendem a considerá-lo apenas como um documento. Essa era a atitude de Tolkien enquanto estudioso e também enquanto escritor, como se observa em *Mestre Gil de Ham*, texto no qual ironicamente se critica aos que não veem a literariedade dessas narrativas, dando relevo unicamente ao seu caráter documental. Tal problemática surge logo no prefácio onde, utilizando-se do procedimento do “autor transcritor” (TACCA, 1982, p. 38), o autor nos fala sobre o interesse que o relato sobre Mestre Gil poderia ter:

Um motivo para apresentar uma tradução desse interessante relato, passando-o do seu latim insular para o idioma moderno do Reino Unido, pode ser a visão de época que ele nos proporciona, num período obscuro da história da Grã-Bretanha, sem mencionar a luz que lança sobre a origem de alguns topônimos difíceis. Há quem considere o caráter e as aventuras de seu herói interessantes por si mesmos. (TOLKIEN, 2004, p. 1).

Verifica-se um posicionamento irônico nesse trecho tanto no que se refere à utilização do recurso ao autor-transcritor quanto na referência aos tipos de leitor. No primeiro caso, a ironia se dá pelo uso diferenciado do procedimento do “autor transcritor” contrário à tradição desse recurso retórico marcada pela busca de uma aproximação com o texto documental, que corresponde a uma luta contra a ficção e uma busca de deslitteraturalizar (TACCA, 1982, p.37) a literatura. A obra de Tolkien, ao invés de utilizar esse procedimento a fim de fincar pé na historicidade do relato, acaba por marginalizar essa relação entre literatura e história, pois ao construir uma narrativa onde o sobrenatural é fundamental, o autor não se submete a uma “realidade” previamente instituída, mas se torna o criador de uma realidade cujo referente se perde (ou que não pode ser comprovado). Nesse sentido, ao invés de buscar uma deslitteraturalização da narrativa, *Mestre Gil de Ham* se apresenta como uma espécie de elogio à ficção, seja pelo recurso a seres maravilhosos, seja pela relação que mantém com outros textos, tais como o romance de cavalaria e os contos de fada em que o sobrenatural é um elemento primordial (ou pelo menos constante). A ironia se dá, portanto, ao utilizar o procedimento do “autor transcritor” em um sentido inverso do comum, ou melhor, em um sentido “não-realista”, em que não se ressalta a relação do texto com a realidade, pelo menos não com a realidade ordinária.

instintivo... mas o usou com objetivo poético, não histórico.” ([Tradução de Waldéa Barcellos] TOLKIEN, 2004).

No que diz respeito ao leitor, o fragmento citado permite vislumbrar pelo menos dois tipos: o primeiro – que, por falta de nome melhor, chamaremos de “leitor-artificial” – é aquele que lê o texto literário em busca de elucidações históricas, ou seja, em busca da “visão de época que ele nos proporciona, num período obscuro da história da Grã-Bretanha”; o segundo – que chamaremos de “leitor-fruidor” – é aquele que lê pelo prazer da leitura, este considera “o caráter e as aventuras de seu herói interessantes por si mesmos”. A partir do posicionamento de Tolkien a respeito de *Beowulf* pode-se depreender que ele se identifica com este último tipo, ou seja, com aqueles leitores que leem textos literários por sua qualidade e não os usam como um mero trampolim para observações outras. A determinação dessa preferência, bem como a leitura de Mestre Gil de Ham, levam a compreender que, nesse caso, a ironia se manifesta pela relação invertida entre os dois tipos de leitor, pois, embora no prefácio o autor dê um maior destaque ao leitor-artificial, a narrativa tolkieniana parece se dirigir ao outro tipo de leitor.

Um dos elementos que dão suporte a essa crítica dos “leitores artificiais” e que corroboram com a ideia de um elogio da ficcionalidade é a presença e o tratamento dado ao bacamarte na narrativa, isso porque, por um lado, ele reforça a ligação de *Mestre Gil de Ham* com os romances de cavalaria e, por outro, destaca a sua “irrealidade”.

Pode-se dizer que a referência ao bacamarte aproxima *Mestre Gil de Ham* aos romances de cavalaria no que tange ao anacronismo. Cabe ter em conta que os romances de cavalaria, de modo geral, foram escritos nos séculos XII, XIII, ou ainda mais tarde, mas se situam cronologicamente nos séculos V ou VI. Desse modo, as novelas cavaleirescas, muitas vezes, estão vinculadas ao modo de pensar, de vestir, etc., do momento em que são escritas e não do momento do enunciado. Disso resultam inúmeros anacronismos, ou seja, “erros” de cronologia, ao atribuir-se a uma dada época ou personagem ideias e sentimentos que são de outro período ou ainda representar costumes e objetos que não são próprios de determinado tempo.

Na narrativa tolkieniana, ao contrário do que ocorria naqueles romances medievais, a inserção do bacamarte é um anacronismo consciente como se pode ver nesse fragmento de uma carta escrita por Tolkien: “na Ilha da Grã-Bretanha, arqueologicamente falando, pode não ter havido coisa alguma remotamente parecida com uma arma de fogo” (CARPENTER, 2006, p. 131). A inserção desse anacronismo em sua narrativa aponta, justamente, para a existência desse elemento nos relatos cavaleirescos e, nesse sentido, a sua obra se aproxima dessas histórias, por outro lado,

ao “exagerar” em seu anacronismo, Tolkien acaba desvendando esse mesmo aspecto, como se estivesse pondo a nu essa característica daquelas obras e expondo-as a uma perspectiva crítica que trata de denunciar a sua ficcionalidade. Marca-se, portanto, o caráter dúplice da paródia vista por Linda Hutcheon (1989) como uma aproximação com distanciamento crítico. Se nas antigas narrativas os anacronismos eram “erros de cronologia” e acabavam por revelar a ficcionalidade do texto, em *Mestre Gil de Ham* esse anticronismo “forçado” torna-se um procedimento literário de desrealização da historicidade do relato. No mesmo sentido, caminha a definição do que é um bacamarte, pois ela é realizada a partir da citação de um trecho do *Oxford English Dictionary* segundo o qual:

– Um bacamarte é uma arma curta de cano longo que atira muitas bolas ou metralha, capaz de efeito destrutivo a uma distância limitada e sem mira exata. (Hoje, ultrapassada nos países civilizados por outras armas de fogo.) (TOLKIEN, 2004, p.9).

Note-se como, além de uma definição de dicionário (posterior à época em que se passam os acontecimentos), o narrador destrói a própria ilusão do recurso ao autor-transcritor ao fazer referência a um momento da enunciação em que o bacamarte é um anacronismo no sentido contrário, ou seja, no tempo de enunciado ele está cronologicamente deslocado porque ainda não existia; no tempo da enunciação ele também já não existe (exceto como peça de colecionador), pois foi ultrapassado por outras armas mais modernas. A crítica, nesse contexto, tem um duplo alcance: primeiro, atinge os próprios romances de cavalaria ao revelar uma de suas idiossincrasias; trata-se, portanto, de um procedimento que chama a atenção para o modo como essas narrativas eram criadas, para as suas particularidades, em especial a falta de rigor histórico⁹⁴ que a caracteriza; segundo, atinge as leituras artificiosas, pois o que se revela nessa crítica é a “irrealidade” dessas histórias que, mais do que retratar uma época, buscavam encantar seus leitores com aventuras fascinantes, sugerindo que quem tem interesse pelas obras literárias apenas por seu “caráter histórico” não tem, na realidade, interesse por literatura.

Tanto em *O senhor dos anéis* quanto em *Mestre Gil de Ham* o recurso ao “fautor” – ou seja, à projeção da narrativa como um documento – parece ter como objetivo acrescentar objetividade e verossimilhança ao relato, seja pelo apagamento da

⁹⁴ Essa falta de rigor histórico, evidentemente, não deve ser entendida como simplesmente negativa. Da perspectiva tolkieniana, a narrativa literária não tem, de fato, um compromisso com a realidade (ou com a história), mas unicamente com a sua coerência interna.

figura do autor, seja pela aproximação com um discurso de realidade, ou, em outros termos, um discurso aceito, legitimado. Deve-se ressaltar, no entanto, que se o procedimento e os objetivos parecem ser semelhantes, há uma particularidade que deve ser destacada. No caso de *Mestre Gil de Ham* a própria discussão em torno da condição de documento da narrativa é um elemento fundamental, essa obra de Tolkien sugere uma discussão em torno da relação entre história e ficção, ou melhor, entre leituras “historicistas” e “literárias” da literatura, defendendo a última. É particularmente instigante que, para realizar tal defesa, a narrativa se apresente como um documento e ironicamente indique que essa característica é a que a torna interessante. Talvez seja ainda mais chamativo tanto o fato de ela recorrentemente apresentar anacronismos indicando a sua impropriedade histórica (principalmente quando se considera que essa seria uma das suas mais importantes qualidades), quanto à circunstância de a narrativa nos apresentar seres sobrenaturais (dragões, gigantes, animais falantes) “enraizando-os” historicamente como parte da história da Grã-Bretanha. Essas duas últimas características, na verdade, colocam em destaque a tensão entre ficcional e documental no texto, na qual o primeiro termo sempre sai valorizado.

No entanto, a presença dos anacronismos e dos seres sobrenaturais não implica, em *Mestre Gil de Ham*, a quebra da verossimilhança, isso porque, como adverte Todorov, esse conceito não provém de uma relação entre o discurso e o real (ou entre o discurso e o seu referente), “mas com o que a maioria das pessoas julga ser o real, por outras palavras, está em relação com um outro discurso” (TODOROV, 1979, p. 97). A verossimilhança é aqui costurada tanto pela coerência interna da narrativa, quanto pelo seu diálogo com o romance de cavalaria, com os contos de fadas e, também, pela sua apresentação como documento. Apesar disso, impõe-se entre essa narrativa e *O senhor dos anéis* a diferença de que aquela, mesmo que difusamente, se inscreve em uma relação direta com o “nosso mundo”, situando a história, como afirma Christina Hammond na “Introdução” ao livro, entre o século III (reinado de Coel) e o VI (com o surgimento dos Sete Reinos Anglo-Saxões).⁹⁵ Tal circunstância, na realidade, aproxima essa narrativa tolkieniana mais do gênero maravilhoso do que da fantasia, uma vez que não se observa um Mundo Secundário propriamente dito, pelo contrário, nota-se a

⁹⁵ Para Hammond, no entanto, “isso não faz diferença. A intenção era que *Farmer Giles of Ham* não pertencesse a nenhuma época histórica específica além ‘daquela época, agora distante, ainda era afortunadamente dividida em muitos reinos’”. (TOLKIEN, 2004).

integração, a harmonia, entre o que entendemos por “sobrenatural” e o “mundo primário”.

Em *O senhor dos anéis* ocorre o oposto, pois tal narrativa não postula uma relação necessária com a nossa realidade. Não há aqui nenhum tipo de questionamento da relação entre literatura e documento porque, em grande parte, a história se serve da condição de o texto ser documento antes mesmo de ser literatura (se é que isso faz sentido), ou seja, trata-se de um artifício por meio do qual se reforça a existência da narrativa (como testemunho, como história, como “biografia”, como crônica de viagem, como se queira) previamente a sua condição de ficção. Cria-se, dessa maneira, uma situação tal em que a existência do Mundo Secundário está, por um lado, condicionada ao documento (que é a própria história) que “comprova” a sua existência; e, por outro, à coerência interna da própria narrativa que nos é apresentada como sendo contada pelos próprios personagens.

O recurso ao “fautor” aqui assume uma noção mais plena, é como se a voz do transcritor surgisse somente no frontispício e no prólogo como o tradutor da história, no mais alega-se que a autoria se deve a Frodo e a Sam. Portanto, é como se esse procedimento atuasse no sentido de, no início, reforçar a verossimilhança da história, mas, conforme adentramos na narrativa propriamente dita, é a voz do contador da história, sua autoridade e a coerência do enredo que capturam a atenção do leitor e que garantem a verossimilhança da narrativa.

Pode-se traçar um paralelo entre essa característica de *O senhor dos anéis* e o modo como *A história sem fim* se constrói, uma vez que ambas, logo no princípio das obras, lançam mão de recursos considerados realistas que abrem espaço para a introdução dos Mundos Secundários. No caso do romance de Ende, conforme já defendemos, esta é uma lógica que preside a própria composição narrativa: ela procura sempre se calcar na “realidade” para, então, alçar voo. Esse é um dos aspectos que distinguem o que vem sendo chamado de “fantasia de portal” e de “fantasia imersiva”. No caso de *O senhor dos anéis* somos diretamente apresentados ao Mundo Secundário, é como se fôssemos imergidos nas histórias de seus personagens; a *A história sem fim*, pelo contrário, estaria mais próxima da “fantasia de portal” em que se observa uma ligação entre mundos diversos e nos narra as aventuras de personagens que atravessam

de um para o outro. Chama atenção, no entanto, que o livro que Bastian lê (“A história sem fim”) seria, a princípio, uma “fantasia imersiva”.⁹⁶

Assim como ocorre em *O senhor dos anéis*, tivemos oportunidade de demonstrar que, em *A história sem fim*, o recurso à transcrição surge no início, notando-se, na sequência, um movimento gradativo de escape à documentação e a ascendência do narrador como autoridade que garante a “veracidade” do relato, procedimento que tem um correlato no próprio modo de introdução do Mundo Secundário na narrativa: é o livro que o traz. A princípio, Fantasia é uma ficção; no entanto, ela vai paulatinamente se tornando cada vez mais concreta, mais real para o garoto. Há, portanto, uma espécie de gradativo processo de reforço da “veracidade” do relato. Não que Bastian desconfiasse dele, ou seja, achasse que fosse uma mentira, mas porque sua “veracidade” estava vinculada ao que a crítica tem chamado de “pacto ficcional”.⁹⁷ Ambos os procedimentos dizem respeito a uma narrativa que postula o Mundo Primário como fundamento, mas também como trampolim, para a inserção do Mundo Secundário. É a leitura do livro que vai abrindo as portas de Fantasia para Bastian em um processo em que o garoto, como leitor, vai conformando a história lida a tal ponto que ele se transforma em uma espécie de co-autor da narrativa, processo que, conforme veremos na próxima parte de nosso estudo, confere a *A história sem fim* um teor altamente metalinguístico e, possivelmente, alegórico.

⁹⁶ Quando, no entanto, o Velho da Montanha a lê para a imperatriz Criança “A história sem fim” se converte numa “fantasia de portal”, pois inclui a narração da entrada de Bastian na livraria.

⁹⁷ A esse respeito, Iser (2002, p. 107) afirma: “como o texto é ficcional, automaticamente invoca a convenção de um contrato entre autor e leitor, indicador de que o mundo textual há de ser concebido, não como realidade, mas *como se* fosse realidade.”. Diríamos mais, implica que o leitor não deve confundir a “sua” realidade com a do texto e que essa capacidade de distinção é fundamental.

2.2. Metalinguagem, criação e arte

Diana e Mário Corso, em “Toda história é sem fim: alcance e perigos da fantasia”, afirmam que “*História sem fim* é como um jogo de espelhos, não somente porque a figura do leitor se duplica, diretamente identificada com a personagem que lê, mas também porque ela contém uma reflexão sobre o exercício mesmo da fantasia e da leitura.” (2012, p. 1306-1307). De fato, um dos aspectos que mais se destacam em *A história sem fim* é a sua capacidade de se desdobrar sobre si mesmo conformando a sua perspectiva metalinguística ao postular reflexões sobre tópicos como: a relação entre leitura e leitor, entre ficção e realidade, além de comentários sobre a noção de fantasia. Tendo em vista essas questões, nesta parte do trabalho nos dedicaremos a discutir o teor metalinguístico da narrativa de Ende, segundo três coordenadas fundamentais: a primeira delas está vinculada ao jogo especular que o romance propõe, circunstância que nos levará a uma aproximação com a estrutura da obra; a segunda, se refere às considerações acerca da leitura e do papel do leitor de textos ficcionais; a terceira, por fim, dispõe sobre as condições próprias da fantasia. Essas três coordenadas, acreditamos, possibilitarão uma maior aproximação ao texto de Ende e a discussão de alguns aspectos importantes para o gênero fantasia, bem como o contato com outras fantasias em que a questão da metalinguagem se inscreve.

2.2.1. Duplicação e estrutura

Em termos de duplicação especular um dos primeiros elementos que chamam atenção é a coincidência dos nomes do romance de Ende (*A história sem fim*) e da história lida por Bastian, também intitulada “A história sem fim”.⁹⁸ À primeira vista não se trata de uma distinção complicada: *A história sem fim* seria o texto que engloba “A história sem fim”, ou seja, que nos relata sobre a leitura desta história que estaria incrustada em seu interior, além de contar a história de Bastian. Tal distinção é ainda reforçada pela presença de marcas gráficas de cores distintas (vermelha e verde) com a qual o texto foi publicado de forma que “A história sem fim” vem redigida em verde, enquanto o que é exterior ao livro roubado por Bastian está transcrito em vermelho.

⁹⁸ A partir de agora, por fim didáticos, sempre que nos referimos a *A história sem fim*, o romance de Ende, utilizaremos o itálico. Quando nos referirmos a “A história sem fim”, livro lido por Bastian no interior de *A história sem fim*, nos serviremos da forma entre aspas.

Com o tempo, no entanto, as coisas se confundem e as duas histórias se imbricam de tal maneira que se transformam necessariamente em uma única coisa:

Nesse momento, a luz que irradiava das páginas do livro mudou de cor. Tornou-se avermelhada como as letras que se formavam agora sob a pena do Velho. Também a túnica de frade e o capuz ficaram cor-de-cobre. Enquanto escrevia, sua voz profunda ressoava. Também Bastian a escutava muito claramente. Mas ele não conseguia compreender as primeiras palavras que o velho pronunciou. Eram qualquer coisa como: “*Atsibarrafla rednaerok darnok Irak oiráteirporp.*” (ENDE, 1990, p. 170-171).

Esse é o momento em que a narrativa emperra. Está claro que Bastian é o salvador de Fantasia, mas o garoto ainda não compreendeu como isso é possível; a imperatriz Criança, buscando persuadi-lo, pede ao Velho que leia “A história sem fim”, pois ela é, agora, a própria história de Bastian. O Velho argumenta que esse processo de encerrar-se em si mesmo (ou seja, o retornar ao início da história) pode ser o fim da história, que rodaria em um *loop* eterno, enquanto a imperatriz propõe que isso não ocorrerá se Bastian os salvar. De qualquer forma, vale a pena notar que se insere aqui uma modificação fundamental no modo como o garoto percebe a história, pois, para ele, a narrativa se iniciara no Bosque de Haule com o encontro entre o fogo-fátuo, o comerochas, o gnomo noturno e o minúsculo, conquanto agora, quando o Velho a lê, ela principia da mesma maneira que para nós, leitores, ou seja, com o leteiro da livraria de Karl Konrad Koreander, de onde Bastian rouba *A história sem fim*. Em outros termos, “A história sem fim” é, na realidade, (ou se transforma em) *A história sem fim*. Dessa maneira, se introduz aqui uma problemática que perpassa toda a narrativa e que se expressa tanto no título do romance quanto na arte da capa, com a presença de duas cobras que mordem a cauda uma da outra. Segundo Joana Candido (2013, p. 27), “Esse símbolo é conhecido por ouroboro, o símbolo alquímico do infinito, mas também a representação do eterno retorno, dos ciclos de renovação, o fim que precede o começo, a morte necessária para que haja nascimento.” A ideia de fim que engendra o começo parece extremamente cara ao romance de Ende, expressando-se, não só por meio do ouroboro (na capa da obra e no Aurin), mas também pela imagem de Graograman, pela condição da imperatriz Criança e, em certa medida, pela própria jornada de Bastian.

Observa-se, portanto, que se cria uma situação paradoxal em que fica indefinido se “A história sem fim” sempre contemplou a parte que inclui Bastian ou se o fato de ele ter roubado o livro implicou a sua inserção na história. Esse paradoxo também vai se insinuar na própria conversa entre a imperatriz Criança e o Velho:

A imperatriz Criança leu o que estava escrito e era exatamente o que estava acontecendo naquele instante, ou seja: “A imperatriz Criança leu o que estava escrito...”

– Você escreve tudo o que acontece?, perguntou ela.

– Tudo o que escrevo acontece, foi a resposta. [...]

[...]

– Você e eu, perguntou, e toda a Fantasia... está tudo aí anotado nesse livro.

Ele continuou a escrever e, ao mesmo tempo, ela ouviu a resposta:

– Não. Este livro é toda a Fantasia, e você e eu.

[...]

– Então tudo é aparência e reflexo?

Ele escreveu, e ela ouviu-o dizer:

– O que reflete o espelho que se reflete num espelho? Sabe responder, Senhora dos Desejos, a dos Olhos Dourados? (ENDE, 1990, p. 168).

Metaforicamente, o romance de Ende morde seu próprio rabo, começo e fim, criador e criatura se contemplam e se completam, seus limites se tornam fugidios, não se sabe onde inicia um ou o outro. É como se estivéssemos frente a uma obra como *Mãos que se desenham*, de Maurits Cornelis Escher, em que, como descreve Gustavo Bernardo (2007), “A mão esquerda desenha a mão direita que por sua vez desenha a mão esquerda. [...] As mãos que se desenham não estão completas, se ainda não terminaram de se desenhar, mas ao mesmo tempo compõem um quadro completo.” Entre outras possibilidades, esse tipo de procedimento nos leva a uma vertigem em que a obra dá a impressão de escrever a si mesma. No caso de *A história sem fim* levaria a questionamentos do tipo: se “A história sem fim” é, como afirma o Velho, quem determina os acontecimentos, em que medida Bastian não seria uma criação sua? Dessa maneira, no interior mesmo do romance as noções de realidade e ficção vão se entrelaçando, da mesma maneira que ocorre quando Bastian atravessa para Fantasia. Na lógica simbólica do ouroboro, as duas coisas estão intrinsecamente relacionadas. Isso extrapola, inclusive para o âmbito da autoria, pois “A história sem fim” ou não tem de fato um autor, apenas um escriba (o Velho), ou ele é o seu autor. Na medida, no entanto, em que a continuação (e a renovação) da história depende de Bastian não seria ele, na verdade, o autor?

Cabe, portanto, examinar a condição de Bastian em relação à “autoreflexividade” da narrativa. Nesse sentido, o primeiro aspecto que se destaca é o fato de o protagonista ser um leitor, logo, lemos um livro sobre a leitura de um livro. O teor metalinguístico é patente. Essa situação, no entanto, se torna um pouco mais complexa se concordarmos com Corso e Corso que o jogo de espelhos proposto pelo

livro leva a uma duplicação da figura do leitor que se vê representado no próprio protagonista. Dessa maneira, vemo-nos, nós mesmos, na condição de leitores de *A história sem fim*, ou seja, nos colocamos na posição que, no interior do romance, cabe a Bastian. Nos termos de Corso e Corso (2012, p.1285), “Parece lógico: se Fantasia é o livro, seu leitor será necessariamente o protagonista.” A narrativa de Ende sugere, de fato, essa possibilidade, contudo, ela parece estar ligada a um exercício especulativo. Fica a impressão de que o escritor está testando ou colocando em destaque justamente as fronteiras entre ficção e realidade, mas que, embora no interior da obra os limites sejam fluídos, *A história sem fim*, de alguma forma, procura estabelecê-los para o seu leitor. Contraditoriamente, “a ilusão de verdade” no romance de Ende não é atingida, o teor altamente metalinguístico da narrativa não resulta em uma constante indicação da sua ficcionalidade. Não há, por assim dizer, abalo do “pacto ficcional” mesmo quando o texto parece dissertar sobre questões referentes à criação literária e à leitura, em grande parte, provavelmente, porque esses elementos são incorporados à própria intriga do romance.

Talvez seja fundamental para a manutenção do “pacto ficcional” a circunstância de que se cria uma aventura em que o comentário, a metalinguagem, não é facilmente separado dos elementos da intriga. Corso e Corso (2012, p. 1293) afirmam que o livro tem dois temas, por um lado, “a jornada de crescimento dos dois heróis” (Bastian e Atreiu) e, por outro, “uma interrogação sobre o estatuto da fantasia” (p. 1294). Contudo, ambas as coisas estão intrinsecamente conectadas: o crescimento de Atreiu se liga ao seu “rito de passagem” que é alterado para a busca de Bastian, o salvador de Fantasia; o crescimento de Bastian, por sua vez, está relacionado com a possibilidade da fantasia, ou seja, a vivência de circunstâncias diferentes das suas que lhe permitam expandir seus horizontes, pois é a experiência da fantasia que permite a ele superar (ou reelaborar) certos traumas (particularmente a morte da mãe e a apatia do pai que não consegue reagir à perda).

Se esses dois temas estão em função um do outro, implicando-se mutuamente, há outra duplicação que, embora também imbricada, pode ser analiticamente separada, particularmente porque joga novas luzes na relação entre os dois temas. Referimo-nos à presença de (mais) um *mise en abyme*, ou seja, à história dentro da história, que se articula, em *A história sem fim*, em decorrência de uma estrutura narrativa relativamente fragmentada, podendo ser dividida em duas instâncias: por um lado, a narrativa que tem Bastian como protagonista, e, por outro, aquela em que o pele-verde é o personagem

principal. Nesse sentido, vislumbram-se duas jornadas distintas, mas que continuamente se espelham como se uma fosse a contraparte da outra.

Em termos estruturais, percebe-se que uma aproximação entre o modo como essas duas jornadas estão compostas e a descrição morfológica, proposta por Propp (1984) para os contos de magia russos, pode ser iluminadora. Além de protagonistas distintos, observa-se que são dois os danos principais presentes em *A história sem fim*, sendo que cada um deles corresponde à jornada de um dos heróis. Assim, pode-se sistematizar dizendo que a jornada de Atreú corresponde à procura da salvação de Fantasia, enquanto a de Bastian se refere à sua própria vida, ou seja, à busca de superação da morte de sua mãe. Vejamos, portanto, como cada narrativa se constrói, começando pela de Atreú.

A “situação inicial” fica sugerida como sendo o tempo anterior à enfermidade da imperatriz Criança e à invasão do nada, ou seja, um tempo em que Fantasia vivia em relativa harmonia. Sendo assim, o “dano” é o surgimento do nada e a consequente doença da imperatriz. Trata-se, portanto, do nó da intriga, ou seja, o elemento que incita a atuação do herói. Chama atenção o fato de não haver um antagonista bem determinado, mas que, como certos contos, a narrativa “começa por uma certa situação de carência ou penúria, que o leva [o herói] à procura, análoga à procura no caso do dano-agressão” (PROPP, 1984, p. 37-38). Esse dano é vislumbrado na conversa entre Blubb, Ukuk, Vuchvusul e Piornrachzark e concretizado na reunião dos médicos que procuravam uma cura para a sua soberana e, conseqüentemente, para Fantasia. É também nesse congresso de médicos que Cairon assume a incumbência de, a pedido da imperatriz, procurar por Atreú: “Onde quer que possa estar a possibilidade de salvação, uma coisa é certa: para encontrá-la precisaremos de um explorador capaz de encontrar caminho onde caminho não há, e de não retroceder diante de qualquer perigo ou esforço.” (ENDE, 1990, p. 33) Cabe, portanto, ao centauro realizar a conexão, levar ao conhecimento do herói o dano. É esta “função”, como nota Propp (1984, p. 39), que introduz o herói na história e que determina a sua configuração: “Se a jovem foi raptada, e desapareceu assim das vistas de seu pai (bem como do horizonte do leitor), e Ivan parte à procura da jovem, então o herói do conto é Ivan, e não a jovem raptada. Podemos denominar *buscadores* a este tipo de heróis”.

Tal circunstância, na realidade, indica uma diferença entre os heróis, pois é, em certa medida, como se eles se completassem enquanto personagens, pois, enquanto Atreú representa o herói (corajoso, aventureiro, destemido) que sai à procura de salvar

seu mundo, Bastian, em um primeiro momento, cumpre, formalmente, um papel próximo ao que, nos contos de fadas, cabe à princesa, ou seja, ele é aquilo que Atreíu (sem o saber) procura. Contudo, como nota Propp (1984, p. 77), há a tendência de a princesa aparecer apenas duas vezes no decorrer da narrativa, quando é raptada e quando é salva. Não é isso que se verifica em relação a Bastian, pois o leitor (e a narrativa) divide sua atenção entre ele e Atreíu, podendo-se, na realidade, postular que o garoto estaria mais próximo do que Propp intitula “herói-vítima”: “Se uma jovem ou menino são raptados ou expulsos, e o conto é centrado em quem foi raptado ou expulso, não se interessando pelos que ficaram, então o herói do conto é a jovem (ou o menino) raptada(-o) ou expulsa(-o).” (p. 39). Nessa medida, Bastian (descrito como baixo, gordo, desajeitado, medroso) é uma espécie de contraparte de Atreíu. Aliás, o modo como as duas histórias são constantemente intercaladas reforça essa noção, em especial porque se cria a impressão que Atreíu é tudo aquilo que Bastian gostaria de ser.⁹⁹ Essas intercalações também são um dos muitos aspectos que distanciam a narrativa de Ende do modelo dos contos de fadas, particularmente porque estabelecem uma complexidade (a divisão em duas frentes narrativas intercaladas, a condição de Bastian, como veremos mais à frente, de comentarista da narrativa de Atreíu e de mediador entre essa história e o leitor) que aquelas narrativas geralmente não contemplam.

Aceitando a tarefa de reparar o dano (função X), Atreíu, o herói-buscador, parte (função XI) para cumprir sua missão, definida, em *A história sem fim*, nos seguintes termos: “Ela [a imperatriz Criança] manda que você procure no desconhecido uma coisa que ninguém sabe o que é. Ninguém pode lhe ajudar, ninguém pode lhe aconselhar, ninguém pode prever o que você vai encontrar.” (ENDE, 1990, p. 37). Antes, contudo, Cairon, cumprindo uma função que se assemelha à do doador (funções XII, XIII, XIV), entrega a Atreíu um medalhão, o AURIN, “o distintivo do enviado da imperatriz Criança, que podia agir em seu nome como se ela própria estivesse presente” (ENDE, 1990, p.32). Após entregar o medalhão, o centauro não mais surge na narrativa, e Atreíu inicia sua viagem à procura da cura para a imperatriz Criança. Há dois aspectos que devem ser destacados em relação às andanças de Atreíu: primeiro, elas ocupam algum espaço na narrativa, ao contrário do que ocorre nos contos de fadas em que, geralmente, a viagem é reduzida aos seus lances fundamentais; segundo, que nela se incluem três

⁹⁹ Posteriormente, como veremos quando nos focarmos na narrativa de Bastian, essa situação se altera.

encontros (com a Velha Morla, com Ygramul e com Uilala) que poderiam, nos termos de Propp, ser associados com provas.

Este último aspecto, aliás, pensando na morfologia de Propp, se torna bastante complexo, pois, de um modo geral, as três personagens, pela sua participação, podem ser vistas como uma triplicação do “confronto com o antagonista” (função XVI). Não que Morla, Ygramul (o Múltiplo), e Uilala sejam, de fato, os causadores do dano, mas porque é dos contatos com eles que “o herói consegue o próprio objeto de sua procura” (PROPP, 1984, p. 50). Em outros termos, é ao se provar diante de Uilala que Atreiu vislumbra Bastian e vice-versa.

Do encontro com Morla chama atenção, em primeiro lugar, o modo como o pele-verde é indicado em sua direção:

Desta vez, estava diante do animal sem arco nem flechas. Sentia-se minúsculo, e a cabeça do grande búfalo enchia todo o céu. Ouviu-o falar. [...]

“Se você me tivesse morto, seria agora um caçador. Mas você não o fez, por isso posso ajuda-lo, Atreiu. Escute! Há em Fantasia um ser que é mais velho do que todos os outros. Longe, muito longe, na direção do norte, fica o Pântano da Tristeza. No meio desse pântano, eleva-se a Montanha de Corno. É aí que mora a Velha Morla. Procure a Velha Morla!” (ENDE, 1900, p. 49-50).

Há, em *A história sem fim*, um elemento que J. R. R. Tolkien (2013) considera fundamental em uma fantasia, mas que, aqui, talvez, ganhe contornos mais expressivos. Referimo-nos, especificamente, à comunhão com outros seres. Ela já está presente no início de “A história sem fim”, quando se relata o já referido encontro de um fogo-fátuo, um gigante come-rochas, um gnomo noturno e um minúsculo e, a partir de então, é uma constante, revelando e nos apresentando muitos seres com os quais Bastian ou Atreiu entram em contato. Contudo, essa passagem em que o búfalo aparece nos sonhos de Atreiu é especialmente significativa porque implica aquilo que Tolkien chama de “recuperação”. Para um verdadeiro contato entre esses dois seres é necessário que eles ultrapassem a visão utilitarista que estabelece um como caçador e outro como caça para que, de fato, possam trocar experiências. Isso parece estar implícito no discurso do búfalo: “Se você me tivesse morto, seria agora um caçador.” Soma-se a isso a própria condição de Atreiu de não-iniciado, pois o imperativo de ajudar a imperatriz Criança evita que ele realize o rito tribal que marcaria sua passagem da vida infantil para a adulta e, como nota Candido, “Essa interrupção é muito importante já que aponta que Atreiu deve ser ainda criança para seguir nessa jornada.” (CANDIDO, 2013, p. 12). É

como se a condição de criança lhe permitisse estar mais próximo da natureza (e, conseqüentemente, dos outros seres). Tal noção se coaduna com a ideia de Schiller (1994) segundo a qual a ingenuidade só pode estar presente no “homem não corrompido”, ou seja, nas crianças, pois estas “olvidan, a causa de la belleza de su propia humanidad, que tienen que habérselas con un mundo corrompido, y se conducen aun en las cortes de los reyes con una ingenuidad e inocencia que sólo caben en un mundo idílico.”¹⁰⁰

Outro personagem que se aproxima dessa perspectiva é a imperatriz Criança que, apesar de sua condição de soberana do reino de Fantasia, “Não governava, nunca tinha empregado a força ou feito uso do seu poder, não dava ordens e não julgava ninguém” (p. 29). Esse “não julgar” está expresso no próprio AURIN, como explica Cairon para Atreiu: “Tudo deve ter o mesmo valor para você, o bem e o mal, o belo e o feio, a loucura e a sabedoria, tal como tudo tem o mesmo valor para a imperatriz Criança.” (p. 38). Sugere-se que a imperatriz não julga porque vê os seres pelo que eles são, pela sua essência, repreendê-los seria, na realidade, não aceita-los como são e, na condição de imperatriz, ela valoriza todos os seres de Fantasia pelo que são e não pela interferência de qualquer atributo exterior. Não se deve esquecer que, além dos dois protagonistas, a própria soberana de Fantasia é criança, como atesta a própria Morla: “– Você vive pouco, menino. Nós vivemos muito. Vivemos demais. Mas ambos vivemos no tempo. Você pouco tempo, eu muito. A imperatriz Criança já existia antes de nós. [...] A vida dela não se mede em tempo, mas sim em nomes. Precisa de um nome novo” (ENDE, 1990, p. 55). Essa é uma das importantes informações apresentadas por Morla: a de que a imperatriz precisa de um novo nome. Além disso, a tartaruga gigante revela que Uilala poderá ter a resposta sobre quem pode renomear a soberana de Fantasia.

Do encontro com Ygramul destaca-se o fato de, formalmente, ele se aproximar mais de um confronto com um doador do que com um antagonista. Para Propp (1984, p. 50), a diferença entre ambos é que enquanto o embate com o primeiro resulta em “um objeto que deve auxiliá-lo na continuação de sua busca”, no segundo “o herói consegue o próprio objeto de sua procura”. O contato com o Múltiplo não somente leva Atreiu a um caminho direto para o Oráculo do Sul, onde encontraria Uilala, mas também lhe ocasiona o surgimento de um novo companheiro de viagem, o dragão da sorte Fuchur,

¹⁰⁰ “esquecem, devido à beleza de sua própria humanidade, que têm que lidar com um mundo corrompido, e ainda se dirigem às cortes reais com uma inocência e ingenuidade que só cabem em um mundo idílico”

que estava prestes a ser devorado pelo monstro. Em contrapartida, ambos são mortalmente feridos por Ygramul, sendo, no entanto, salvos por Urgl e Enguivuck.

O tempo que o pele-verde passa na casa dos dois colonos, além de curar suas feridas, também o prepara para o encontro com Uilala. Na realidade, o próprio caminho para se chegar a essa entidade é bastante árduo, pois é necessário transpor três portas para chegar a Uilala: a Porta do Grande Enigma, a Porta do Espelho Mágico e a Porta sem Chave. A primeira está aberta, mas é guardada por um par de esfinges que, para permitir passagem, devem fechar os olhos; o critério dessas criaturas, no entanto, como adverte Enguivuck, é misterioso: “Não se pode dizer que deixem passar os sábios, os valentes ou os bons, e que excluam os tolos, os covardes ou os maus. Nem de longe! Com os meus próprios olhos já vi deixarem passar [...] um pateta qualquer ou um desprezível patife” (ENDE, 1990, p. 81). A segunda não está aberta nem fechada, é como um espelho em que as pessoas não veem a sua aparência “mas seu verdadeiro ser interior, tal como ele é na realidade” (p. 84). A terceira está fechada e não há fechadura, puxador, trinco, nem nada para abri-la, na realidade, é preciso não querer abri-la para ela dar passagem.

Atreiú logra transpor todas as portas até chegar a Uilala. Chama atenção, contudo, as ocorrências que remetem à passagem pela Porta do Espelho Mágico:

Porém, em vez de uma imagem aterradora, viu uma coisa para a qual não estava preparado e que também não podia compreender. Um rapaz gordo, de rosto pálido – aproximadamente da mesma idade que ele – sentado de pernas cruzadas sobre uma cama feita de colchões amontoados, lendo um livro. (p.88).

A condição de contraparte entre Atreiú e Bastian, aqui, é apresentada de maneira mais direta no próprio interior do romance. À oposição entre os atributos dos heróis (um é corajoso, aventureiro, destemido, o outro é “covarde”, tímido, medroso) e aos próprios tipos de herói (um se aproxima do herói-buscador, enquanto o outro do herói-vítima) acresce-se o contraponto que se pode traçar entre o protagonista de uma história e o seu leitor. Deve-se destacar, entretanto, que essa oposição é também um complemento. Ao mesmo tempo em que são coisas distintas, há entre leitor e personagem certa cumplicidade, pois este não existe sem aquele, é como se coubesse ao leitor insuflar vida (ou mesmo recriar) essas figuras ficcionais. Tolkien (2013, p. 75), de certa maneira, toca nessa problemática ao contrapor todas as artes que oferecem uma “apresentação visível” (incluindo o teatro) e a literatura dizendo que esta é muito mais

“procriadora”, pois “Se fala de *pão*, ou *vinho*, ou *pedra*, ou *árvore*, apela ao conjunto dessas coisas, às suas ideias; no entanto cada ouvinte lhes dará uma corporificação pessoal peculiar em sua imaginação.” Em outros termos, o que se ressalta aqui é a necessidade de o leitor complementar o que está escrito com o seu conhecimento de mundo, atualizando, organizando e interpretando as informações.

O encontro entre Atreíu e Bastian, no final das contas, representa (mesmo que ele não o saiba) a vitória do herói, ou melhor, indica que o pele-verde cumpriu sua missão: a de achar o salvador de Fantasia. A passagem pelo espelho, a visualização de seu verdadeiro eu, no entanto, tem um efeito curioso, ele se esquece (temporariamente) do objetivo de sua jornada e, conseqüentemente, está apto a passar pela terceira porta, uma vez que não tem interesse em atravessá-la. A conversa com Uilala, por sua vez, ademais de enigmática, ressalta ainda mais a dificuldade da tarefa de Atreíu (o que, com o tempo, levará o herói a acreditar que falhou):

Livrar-nos do mal ninguém pode.
 Nem tampouco a podemos curar.
 Somos apenas personagens de um livro
 E cumprimos o que o autor destinar.
 [...]
 Os filhos de Adão, justo é o nome
 Dos habitantes do mundo da Terra.
 As filhas de Eva, a raça dos homens,
 Cujo sangue a Palavra encerra.
 Desde os primórdios possuem todos
 O dom de as coisas nomear.
 E à imperatriz Criança, em tempos outros,
 Podiam eles vida e nome dar.
 P’ra eles é fácil, difícil é p’ra nós,
 Muito difícil de até eles chegar.
 Pois do outro lado fica seu mundo,
 E até lá não podemos chegar. (p. 99-100).

É curioso que, ao descobrir exatamente o que procura (um humano para renomear a imperatriz Criança), o pele-verde se sinta ainda mais longe de completar sua jornada. Esse sentimento é reforçado pela viagem infrutífera, realizada com Fuchur, em busca das fronteiras de Fantasia, em que os dois acabam sendo separados por um temporal e também pela conversa de Atreíu com Gmork, o lobisomem, na Cidade Fantasma. Tanto é que vai à Torre de Marfim comunicar à imperatriz Criança o seu fracasso: “Em breve terei de dizer à imperatriz Criança que já não há salvação possível.” (p. 143). A soberana de Fantasia, no entanto, se mostra muito agradecida e contente pela sua atuação, dizendo que ele trouxe o salvador até ela:

Eu o enviei para a Grande Busca, não para ouvir a mensagem que você me traz agora, mas porque era a única maneira de chamar nosso Salvador. Pois ele participou de tudo o que você fez, e o acompanhou em sua longa viagem. Você ouviu o grito de terror dele no Abismo Profundo, quando falava com Ygramul, e viu sua figura quando estava em frente à Porta do Espelho Mágico. [...] ele o tem acompanhado, pois viu-se a si mesmo com seus próprios olhos. E também agora escuta cada palavra que dizemos. E sabe que estamos falando dele, que o aguardamos e que depositamos nele nossas esperanças. Talvez perceba agora que todos os grandes trabalhos que você realizou, Atreiu, foram feitos por ele, que toda a Fantasia o chama! (p. 153).

A conversa entre Atreiu e a imperatriz Criança representa o fim da jornada do jovem herói. A partir de então a narrativa passa a seguir a imperatriz e não o pelevé.¹⁰¹ Além disso, como se observa no fragmento acima, destaca-se a ideia de que é possível associar o fato de ele ter cumprido sua missão com a sua destreza como personagem, ou melhor, é como se a capacidade de prender a atenção de Bastian, como leitor – de despertar nele sentimentos, de levá-lo a tecer reflexões, de maravilhá-lo – mais do que qualquer outra coisa, levasse sua empreitada ao êxito. O sucesso de sua missão é, na realidade, a capacidade da narrativa de “A história sem fim” de entreter o garoto, de fazer com que ele se envolva com a história a tal ponto que se transforme numa parte fundamental dela. Dufrenne (*apud* TACCA, 1982, p. 140) afirma: “A obra é um objeto que se basta a si mesmo, mas com a condição de se realizar pelo acto que a promove à sua própria existência”. Esse ato é o da leitura, o interesse que a história de Atreiu desperta em Bastian é, por si só, o elemento que o transforma no salvador de Fantasia.

Há uma simetria na relação entre as narrativas; Propp (1984) postula que nas que apresentam o “herói-buscador” a vítima desaparece do horizonte do leitor, por isso dissemos que a figura de Bastian estaria, a princípio, mais próxima dos “heróis-vítimas”, que “começam sua viagem sem buscas” (p. 40). Dessa forma, se o leitor sabe que Atreiu está em busca da salvação de Fantasia desde o princípio, Bastian, enquanto herói, não tem um objetivo preciso. Contudo, as “viagens” de ambos se iniciam quase simultaneamente, embora a de Bastian seja metafórica, ou seja, sua jornada, a princípio,

¹⁰¹ Outro elemento que revela a distância entre o texto de Ende e os contos de magia russos: a narrativa prossegue com a imperatriz partindo em busca do Velho da Montanha na tentativa de fazer com que Bastian intervenha em Fantasia. O recurso à morfologia de Propp, como já indicamos, se deve a certas proximidades estruturais com a jornada dos heróis (aliás, esse tipo de estrutura não é, de forma alguma, estranha à fantasia, enquanto gênero, já tivemos chance, por exemplo, de demonstrar como ela pode jogar luzes na constituição de *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*, vide CAMPOS, 2011), não implicando que se trata de um desses contos.

é acompanhar as aventuras do pele-verde. Depreende-se, portanto, como essa estrutura dúplice, acompanhando dois protagonistas, é fundamental para a primeira parte do romance de Ende. Assim, pode-se dizer que quando o garoto aceita renomear a imperatriz Criança o dano referente à Fantasia foi reparado e, a partir de então, *A história sem fim* narra o trecho do retorno de Bastian ao que seria o Mundo Primário. Essa atuação do garoto também marca uma espécie de transição, pois então ele passa a assumir características próximas de um herói-buscador.

A “narrativa de Bastian”, por sua vez, estará vinculada ao outro “dano” presente em *A história sem fim*: o desencadeado pela morte da mãe e pelo “desinteresse” do pai do garoto. Corso e Corso (2012, p. 1319) definem tal circunstância nos seguintes termos: “O drama de Bastian é a soma de duas tristezas: a de não ter conseguido impedir a morte da mãe e a de não ser motivo de interesse para o pai, cuja vitalidade parece ter perecido com esposa.” Poder-se-á dizer que Bastian se configura como uma espécie de herói problemático, o que explica, em parte, a sua condição marginal (na medida em que é desprezado e humilhado pelos colegas de escola) que pode ser relacionada a um conflito entre o indivíduo e o mundo, considerado corrupto.

O contraponto com a condição de Atreiu não poderia ser mais evidente. Assim como Bastian, o pele-verde é órfão (só que de ambos os pais), criado pela coletividade, tanto é que seu nome significa “Filho de Todos”. Para Atreiu, como ocorre com o “herói épico”, “A ação e o caráter aventureiro são-lhe inerentes, sem contar com o fato de que estão amparados pelas divindades, ratificando a certeza da teologia heroica. Sendo assim, a dúvida e a insegurança inexistem.” (NETO, 2006, p. 6), ele parece “não ter uma vontade particular, uma consciência reflexiva [...] a eticidade do sujeito épico constitui-se de modo objetivo, pois o referido visa cumprir seu destino em obediência aos valores do seu povo [...] incorporados à sua vida como inteiramente seus” (p. 6-7). O pele-verde não hesita uma única vez, dúvida e insegurança não fazem parte de sua composição, o seu “problema” não é individual, mas concerne a todos os habitantes de Fantasia. Ele é, dessa perspectiva, o oposto de Bastian:

Bastian imaginou o que seria se, de repente, se encontrasse diante deles com sua gordura, suas pernas tortas e sua cara de bolacha. Podia imaginar a desilusão estampada no rosto da imperatriz Criança, quando esta lhe dissesse:

– O que *você* veio fazer aqui?

E Atreiu talvez até risse dele.

Esta idéia fez Bastian corar de vergonha.

Naturalmente esperavam um príncipe, um herói ou qualquer coisa do gênero. Não podia aparecer a eles. Era impossível. Estava disposto a tudo... mas não a isto! (p. 157).

Nota-se, aqui, como se impõe uma distância entre o modelo e a realidade, em que esta é considerada degradada em função daquela. Bastian reflete sobre o tipo de herói que se pretende (cujo modelo será, no final das contas, Atreíú) e se considera aquém do ideal. Dúvida e reflexão estão intimamente relacionadas nesse contexto, Atreíú não pensa sobre se ele é o sujeito indicado para realizar os feitos heroicos que dele são demandados, Bastian, pelo contrário, ao colocar em questão essa possibilidade, acaba indicando uma fratura entre ele e o mundo, é como se não existisse mais uma harmonia entre ambos. A indecisão e a relutância do garoto transferem a problemática do âmbito da coletividade para o da individualidade, a questão não é mais se é possível salvar Fantasia, mas se ele é capaz de fazê-lo. Nesse sentido, Neto (2006, p. 16), pensando na trajetória do conceito de herói, afirma haver “um processo de degradação, instaurado pela gradual desmitificação do personagem, imbricada com a diminuição da esfera da ação”, processo no qual ele deixa de estar conectado ao cosmos, deixa de se vincular aos deuses (vale a pena lembrar que muitos desses heróis eram de descendência divina, Aquiles, por exemplo), e passa a estar próximo do demonismo, ou seja, de um mundo abandonado por Deus, em que o herói perde a representatividade, culminando na solidão e no desamparo.

Um dos aspectos pelos quais essa solidão e desamparo se apresentam no texto é na decisão de Bastian, após ter subtraído o livro, de se isolar, se esconder no sótão da escola. A atitude do garoto é bastante significativa, a ida para o sótão pode ser associada ao cumprimento de sua condição de leitor solitário, mas também a sua própria escolha, em termos literários. A sua predileção por histórias maravilhosas também o coloca numa posição excêntrica: o fim de Fantasia em *A história sem fim* se baseia no preceito de que se observa um desinteresse pela fantasia. C. S. Lewis (2009, p. 57-58), como já apontamos, indica haver, na modernidade, uma preferência por histórias que apresentam o que ele chama de “realismo de conteúdo”. Pensando nessa questão, é particularmente instigante o modo como se pode estabelecer um paralelo entre o garoto que se isola no sótão para ler uma fantasia e a ideia de Tolkien, segundo o qual não há um vínculo necessário entre os contos de fadas e o público infantil. O escritor inglês propõe uma analogia segundo a qual, assim como a mobília velha ou fora de moda é relegada ao sótão ou à sala de recreação, “No mundo letrado moderno os contos de fadas foram

relegados ao ‘quarto das crianças’” (TOLKIEN, 2013, p. 33). De fato, a situação de Bastian parece explicitar tal situação, pois ele nos é apresentado lendo em meio a um sótão “atulado de toda a espécie de trastes” (ENDE, 1990, p. 10): estantes cheias de dossiês e livros de atas, carteiras empilhadas, mapas velhos, quadros-negros, fogões enferrujados, aparelhos de ginástica inutilizados, bolas rebentadas, um monte de colchões de ginástica velhos, animais empalhados, um esqueleto humano, entre outras coisas. Bastian e seu livro estão, basicamente, entre tudo aquilo que é desprezado, considerado inútil pela vida moderna. Contudo, como afirma Tolkien (2013, p. 34) em relação às coletâneas de contos (que seriam o equivalente ao sótão para os contos de fadas), é possível ocasionalmente encontrar, em meio a esses conteúdos desordenados, “algo de valor permanente”. É, definitivamente, o que acontece com Bastian.

Pensando ainda na caracterização de Bastian como um herói problemático deve-se ter em conta um contraponto que se insinua entre a sua história e a daquele que talvez seja o maior expoente dessa categoria de herói, Dom Quixote. Este, conforme afirma Eunice Souza (2008, p. 1-2), “enlouquece lendo romances de cavalaria e sai pelo mundo na tentativa de desfazer agravos, lutando pelos injustiçados. Tomado por ideia fixa, pauta-se pela ação, não percebendo sua falta de correspondência no mundo exterior.” Em outros termos, ele tenta “aplicar” ao mundo as regras e os ideais que encontra na ficção, sua atuação parece acreditar em uma unidade entre as duas coisas que, na verdade, não se observa. No caso de Bastian, o que se verifica é um processo contrário, ele se insere em Fantasia e atua nesse mundo (que para nós é) ficcional. Em ambos os casos se pode pensar em um confronto (até mesmo uma negação da realidade) e, nos dois casos, como, segundo Neto, determina a condição do herói demoníaco, a realidade sempre é vitoriosa. Contudo, em *A história sem fim*, apesar de a atuação de Bastian não resultar propriamente na reparação do dano (sua mãe não retorna à vida), há a superação simbólica da falta, seja por meio do reencontro com o pai, seja por salvar a imperatriz Criança (e conseqüentemente Fantasia) da morte. Nos termos de Corso e Corso, “Esse drama se encenará dentro de Fantasia, onde ele poderá fazer pela imperatriz Criança, que está mortalmente doente, o que em casa não funcionou.” (CORSO; CORSO, 2012, p. 1319).

Em termos morfológicos, poder-se-á dizer que a situação já começa em desequilíbrio, quando pensamos na narrativa que tem Bastian como protagonista. Somos, no entanto, remetidos a um tempo, anterior à morte da mãe, mais harmônico. A morte da mãe, em si, pode ser vinculado ao que Propp chama de uma forma

intensificada de “afastamento”, embora nos pareça que deva ser relacionada com o dano propriamente dito. A problemática da morte da mãe e da conseqüente apatia do pai, no entanto, vai se apresentando aos poucos no decorrer do livro, ou seja, não é algo que está imediatamente dado pela narrativa, surgindo, principalmente, na conversa entre Bastian e Karl (o dono da livraria) e, depois, em intrusões do narrador. Inverte-se, assim, a ideia de que a situação inicial “dá a descrição de um bem-estar particular, por vezes sublinhado propositalmente” (PROPP, 1984, p. 32) servindo “de fundo para a adversidade que virá a seguir.” Em *A história sem fim*, esse bem-estar só existe enquanto ruína, enquanto uma sombra que explicita, ainda mais, a condição adversa do personagem. É como se a lembrança desses tempos felizes aticasse ainda mais a situação miserável de Bastian.

Há, contudo, algo que se aproxima bastante do conjunto de funções (II e III) relacionados à introdução de uma proibição e a sua quebra. Trata-se, evidentemente, do roubo do livro em que Bastian infringe uma das normas sociais de convívio. É a quebra dessa regra que ocasiona o início da intriga propriamente dita e que, de fato, inicia a trajetória de herói do garoto. Nesse sentido, todo o período em que ele lê “A história sem fim” pode ser visto como uma espécie de prova. Verifica-se o seu interesse por histórias fantasiosas, pois esta é uma característica determinante para o salvador de Fantasia. É, portanto, o livro quem cumpre a mediação (função IX), ou seja, o herói fica sabendo do dano à Fantasia por meio de “A história sem fim”, o que suporta a ideia de que é Fantasia quem chama por ele. É esse chamado que inicia a série de ações que podem ser lidas como configurando a aproximação de Bastian à condição de “herói-buscador”, uma vez que sua trajetória implica a função X, início da reação, que, segundo Propp (1984, p. 40), só se faz presente quando a história comporta esse tipo de protagonista. Não há, contudo, na atuação de Bastian, algo que, de fato, caracterize propriamente uma busca.

Um dos momentos mais significativos do livro talvez seja esse em que o clamor por Bastian está consolidado, mas o garoto hesita, não está convencido de que ele vai se transformar no herói da história que vinha lendo. Está evidente para o leitor que Bastian é o herói, porém tal condição depende de ele também acreditar que seu desejo de ajudar Fantasia havia se concretizado. A crítica tem enfatizado como o garoto demora a iniciar a reação, Candido (2013, p. 25) afirma que “Fantasia chama Bastian cada vez mais alto, mas o menino se recusa a atender ao pedido”, dizendo que essa delonga representa a dificuldade de Bastian de se tornar o “leitor modelo” que a narrativa necessita. Corso e

Corso (2011, p. 1297) indicam ser “preciso que a trama reduza-se a quase nada e a exasperação do leitor chegue ao máximo para que o nosso protagonista obeso, desvalorizado e medroso se resigne a entrar”, postulando a ideia de que nossa exasperação se dá pelo fato de nos reconhecermos no garoto: “Ele nos irrita por ser como todos nós: paralisado pelas suas autocríticas. Não suportaríamos o confronto com essa imagem cruel por mais tempo” (CORSO; CORSO, 2011, p. 1297). De fato, em termos de composição, esse é um dos momentos mais tensos da narrativa, justamente porque Ende aposta nessa “tortura”, ele nega ao leitor a concretização do seu desejo. O *loop*, o recontar a história desde o começo, indica a suspensão do tempo, sua distensão, a história não evolui enquanto o garoto não toma a atitude necessária para o seu prosseguimento e o romance de Ende estica esse momento até o limite do insuportável. Corso e Corso tem razão quando dizem que nós desejamos que Bastian guie a narrativa como antes Atreiu tinha guiado, contudo, em *A história sem fim*, parece-nos que a ideia de que queremos que ele “nos conduza para a ilusão onipotente de uma personagem heroica” (CORSO; CORSO, 2011, p. 1298) será solapada pela narrativa, porque Bastian não será Atreiu, não será um herói épico porque a sua constituição não o permite, aliás, não demorará muito para que ele fique muito próximo da condição de antagonista.

Embora a relutância do garoto em atender o chamado de Fantasia esteja ligada principalmente à sua baixa autoestima, há outro aspecto da questão que se insinua no romance de Ende:

Mas, de repente, estremeceu, porque o assoalho tinha rangido.
 Pareceu-lhe que ouvia alguém respirar. Susteve o fôlego e pôs-se a escutar. Para além do pequeno círculo de luz difundido pelas velas, o enorme sótão estava agora envolto em trevas.
 Não se ouviam leves passos na escada? E o trinco da porta do sótão, não teria se movido lentamente?
 O assoalho rangeu novamente.
 E se houvesse fantasmas naquele sótão?
 – Ora, ora! Disse Bastian a meia-voz. Fantasmas não existem. É o que todo mundo diz.
 Mas, então, por que havia tantas histórias de fantasmas?
 Talvez esses que afirmavam não haver fantasmas tivessem simplesmente medo de admitir sua existência. (p. 117).

Trata-se de um trecho em que se oscila entre a voz de um narrador observador e uma espécie de monólogo interior do protagonista em que ele examina os acontecimentos (ou as impressões) misteriosos que ocorriam no sótão. É um dos poucos momentos em que a história tem um teor altamente fantástico, na medida em que

postula um personagem que vacila entre uma explicação “natural” (fantasmas não existem), ligada ao senso comum, e outra “sobrenatural” (fantasmas realmente existem, as pessoas negam porque têm medo de admiti-lo). Essa cena dramatiza uma problemática que quase não se coloca para Bastian: a de acreditar ou não que Fantasia chama por ele. O que se coloca em foco aqui é especificamente a distinção entre os mundos (o Primário e o Secundário), e se pode dizer que o desejo do garoto de participar efetivamente da história que lê o leva a praticamente desconsiderá-la. Para o romance, no entanto, a distinção entre realidade e fantasia é fundamental: ele articula meios de reforçá-la, como a leitura puramente alegórica do texto pode indicar.

Tendo decidido reagir, o passo seguinte é a partida (função XI) que, na verdade, é uma intensificação do ato de deixar a casa, pois aqui o herói se alça para fora de seu mundo. Não há, na realidade, uma diferença substancial, aqui, entre a partida e a reparação do dano inicial (função XIX), pois o ato de renomear a imperatriz Criança é também o que catapulta Bastian a Fantasia. É intrigante o fato de que quem repara o dano seja, realmente, Bastian, mas que o herói-buscador seja Atreiuú. Projetando no modelo de conto que Propp parece achar paradigmático, é como se o trabalho realizado pelo pele-verde fosse preparatório para o surgimento do outro herói (que foi o objeto buscado), mas cuja participação, para a reparação do dano, torna-se extremamente concisa.

A renomeação da imperatriz Criança, que passa a se chamar Filha da Lua, é uma reparação paradoxal. Isso porque a lógica que move *A história sem fim* equaciona morte e renovação como duas partes da mesma moeda. Desse modo, Bastian salva Fantasia do vazio, mas ele deve recriá-la, renová-la. Quando entra em Fantasia tudo ao seu redor é escuridão e é preciso ativar sua imaginação para construir um mundo que vai se moldando conforme seus desejos e sua criatividade. Chama atenção, portanto, que os dois primeiros ambientes criados por Bastian “Perelim, a floresta noturna” e “Goab, o deserto das cores” incorporem essa mesma lógica, uma vez que ambas coexistem no mesmo espaço, sendo que Perelim surge com o começo da noite e morre toda alvorada para o surgimento do deserto (e de Graograman, o leão multicolor), que morre toda noite para o aparecimento da floresta. Assim, como afirma Joana Candido (2013, p. 28), “A morte de um é a vida de outro e assim essa alternância afirma e nega a morte ao mesmo tempo. O fim aparece como parte de um ciclo necessário”.

A figura de Graograman é uma das mais instigantes da obra de Ende. O leão que leva a morte consigo (morte que não afeta, no entanto, o garoto) se transforma numa

espécie de mentor de Bastian e acaba por indicar a trajetória que ele deve tomar em Fantasia. Se é possível dizer que o garoto busca alguma coisa no reino da Filha da Lua seria o que Graograman chama de “Verdadeira Vontade”, definida pelo leão como “o seu segredo mais profundo, que o senhor não conhece” (p. 209). Deve-se destacar, além disso, como na aridez do deserto Bastian encontra um companheiro, um amigo e um conselheiro, podendo ser considerado quase que uma figura paterna para o garoto. Nesse sentido, a analogia proposta por Corso e Corso sobre Graograman ganha em potencialidade:

O despertar do leão de pedra a cada manhã representa um grande desejo, talvez aquele que move toda a jornada de herói de Bastian, trata-se da transformação de seu pai petrificado pela dor, [...] Quando [Bastian] terminou o relato de suas aventuras, percebeu que seu pai chorava: era essa a água que faltava, a expressão de uma tristeza não petrificada. Seu pai agora estava novamente emocionalmente capaz de sentir e expressar-se, não mais era prisioneiro da rigidez de seu luto. (CORSO; CORSO, 2012, p. 1342).

Observam-se dois personagens marcados pela morte e pela petrificação (a do leão, literal, a do pai, metafórica), ambos também não conseguem estabelecer contato com as outras pessoas; o leão, dada sua natureza (ele leva morte aonde quer que vá), o pai, porque não consegue sair do luto. O contato com Graograman pode, portanto, ser considerado como uma espécie de idealização do que Bastian esperava do convívio com o pai, ou seja, a possibilidade do companheirismo mesmo num mundo cercado por aridez. Formalmente, o leão multicolor cumpre, pensando na morfologia de Propp, o papel de um doador, pois fornece ao garoto um objeto mágico (função XIV), a espada Sikanda. Esta, por sua vez, está vinculada a uma proibição: “– Nada existe em Fantasia que lhe possa resistir [...] Mas o senhor [...] Só poderá usá-la quando ela saltar por si mesma para a sua mão, como o fez agora... [...] se o senhor a desembainhar por capricho, grandes desgraças cairão sobre o senhor e sobre Fantasia” (p. 205).

Seguindo os conselhos de Graograman, ou seja, indo de desejo em desejo em busca da “Verdadeira Vontade”, o garoto deixa o deserto, sendo transportado (função XV) até os limites de Amarante. Há dois aspectos que vale a pena ressaltar aqui. O primeiro se refere à geografia de Fantasia: “Aquilo que o senhor não deseja, não conseguirá atingir. É esse o significado das palavras “perto” e “longe” neste lugar. E também não basta querer ir embora de um lugar. É preciso que se queira ir para outro.” (p. 208). Verifica-se que a noção de espaço é bastante fluida, principalmente porque, nesse caso, está submetida à vontade do personagem. Cabe destacar, no entanto, que

mesmo quando não estava vinculado aos desejos de Bastian, o conceito de distância em *A história sem fim* era bastante peculiar.

Os países e os mares, as montanhas e os rios não são fixos como no mundo dos homens. Por exemplo, seria completamente impossível fazer um mapa de Fantasia. Nunca se pode prever com segurança que país faz fronteira com que país. Os próprios pontos cardeais variam de acordo com a região em que a pessoa se encontra naquele momento. O verão e o inverno, o dia e a noite, obedecem a leis diferentes em cada região. Pode-se sair de um deserto iluminado por um sol ardente para entrar imediatamente em uma região polar, coberta de neve. Não há neste mundo distâncias mensuráveis e portanto as palavras “perto” e “longe” não tem qualquer significado. Todas essas coisas dependem do estado de alma e da vontade daquele que segue um determinado caminho. Dado que Fantasia não tem fronteiras, o seu centro pode estar em qualquer parte... [...]. E o centro de Fantasia é precisamente a Torre de Marfim. (p. 143).

É um trecho bastante intrigante. Trata-se propriamente de uma intrusão, ou seja, de um comentário do narrador (ou do autor, em termos da teoria de Tacca). Tal circunstância evidencia a necessidade do narrador/autor de explicar o funcionamento da noção de espaço (e de tempo) presente na narrativa e, conseqüentemente, problematiza o que, nos contos de fadas, Volobuef (1993) chama de “representação estilizada da realidade”. Isso porque o texto não aposta na “compreensão” do leitor de que, num Mundo Secundário, o espaço e o tempo são simplesmente diferentes, ou seja, a explicação nos leva a concluir que, para o narrador/autor, essas questões não podem ser simplesmente “arbitrárias”, sendo que o leitor deve se adaptar a elas. Dessa maneira, a argumentação em torno da geografia de Fantasia pode ser interpretada como a procura por uma coerência em torno das noções de tempo e espaço ali presentes, mesmo que, paradoxalmente, se postule que não haja nenhuma constância (ou mesmo coerência) nessa mesma geografia. A tentativa de se explicar o que parece ser arbitrário, aliás, coloca *A história sem fim* em uma situação ambígua, pois, se a distância depende exclusivamente do “estado de alma” e da “vontade” do sujeito, como explicar que Atreú não tinha tempo, depois de conversar com a Velha Morla, para chegar ao Oráculo do Sul e encontrar Uilala?¹⁰² A única justificativa plausível para essa concepção de distância seria dizer que a vontade ou o estado de alma de Atreú não eram suficientes, o que não condiz com o modo como o personagem é caracterizado. A própria narrativa nega essa ideia quando ele se dispõe a ser mortalmente ferido por

¹⁰² Vejam-se as seguintes passagens: “O Oráculo do Sul mora muito longe e o tempo que me é dado viver não seria suficiente para ir até lá.” (ENDE, 1990, p. 65); “E mesmo que [o dragão] não estivesse ferido, sua viagem seria tão longa que nesse meio-tempo a imperatriz Criança morreria vítima de sua doença”.

Ygramul para chegar ao Oráculo, se estar disposto a se sacrificar não é vontade suficiente, então o que será?¹⁰³

A explicação sobre a geografia de Fantasia elucida muito pouco e é contrariada pela própria narrativa, tendo dois efeitos principais: por um lado, ela é percebida pelo leitor como artificiosa, configurando uma espécie de “esperteza” da instância enunciativa, é por isso que Rotteveel (2012, p. 12) afirma que certos leitores podem se sentir enganados. É como se, estabelecendo uma geografia e tempo fluidos, o narrador/autor se livrasse de se preocupar com esses elementos fundamentais da narrativa, pois tais condições permitem amplas possibilidades. Por outro lado, cria-se um ambiente impreciso que parece aproximar a obra de Ende dos contos de fadas, onde “longas distâncias são vencidas sem que as dificuldades concretas de tal empresa sejam mencionadas” (VOLOBUEF, 1993, p. 102). Contudo, talvez pela profusão de detalhes e pela presença de explicações (que geralmente estão presentes nas fantasias), cobra-se de uma fantasia uma maior coerência interna. Talvez essa cobrança se deva à queda da experiência e da autoridade; de qualquer maneira a explicação vaga e a contradição atacam a desconfiança do leitor. Isso parece reforçar a ideia de Tolkien (2013, p. 53) segundo a qual “Certamente ela [a fantasia] não destrói a Razão, muito menos a insulta; e não abrandando o apetite pela verdade científica nem obscurece a percepção dela. Ao contrário. Quanto mais arguta e clara a razão, melhor fantasia produzirá.”. O encantamento que a fantasia produz, portanto, vai estar vinculado com a qualidade da composição narrativa, quando ela patina “surge a incredulidade, o encanto se rompe; a magia, ou melhor, a arte fracassou” (p. 36).

O segundo aspecto relacionado ao conselho de Graograman e à viagem de Bastian a Amarante é o início do que poderíamos chamar de “jornada egoísta” do garoto, ou seja, o trajeto pelo qual ele vai realizando os seus desejos. O contraste com Atréu é novamente óbvio: enquanto o pele-verde se submete a uma jornada em que o objetivo principal é coletivo, encontrar o salvador da imperatriz Criança e salvar

¹⁰³ Circunstâncias como essa, da perspectiva tolkieniana, impõem um enfraquecimento do encantamento que a narrativa deve produzir no leitor. De fato, no romance de Ende, vez ou outra, a narrativa parece perder força devido ao apelo exclusivo a leis narrativas. Pensando, por exemplo, no teor indeterminado que rege as provas dos três portões, Lennart Rotteveel (2012, p. 12) chega à conclusão de que “Atréu succeeds, because there is a law that ensures that ‘the hero will not die’ or that ‘the hero will succeed’”. The status of hero is assigned to Atréu and not something he achieves.” [“Atréu tem sucesso porque existe uma lei que garante que ‘o herói não vai morrer’ ou que ‘o herói vai ter sucesso’”. A condição de herói é atribuída a Atréu, não é algo que ele conquista.” Tradução nossa]. Esse é um elemento em que vale a pena pensar: o problema, talvez, não esteja no fato de ele ser inserido na história como um herói, mas que as “provas”, que deveriam testá-lo, são demasiado fáceis, além de não terem regras precisas. Ninguém sabe porque as esfinges deixaram-no passar pela primeira porta, por exemplo.

Fantasia, praticamente inexistindo questões existenciais ou pessoais referentes ao herói; a aventura de Bastian refere-se a si mesmo, aos seus desejos (particularmente os mais mesquinhos) que vem à tona. É o que se vê na própria motivação que o leva a deixar Graograman: “Não queria continuar sozinho. [...] Queria mostrar aos outros suas qualidades, queria ser admirado e tornar-se famoso.” (p. 210). A viagem de Bastian em Fantasia é, pelo menos na primeira parte, a jornada pela qual ele se transforma no seu oposto, em que os seus desejos reprimidos se realizam. Trata-se, como postulam Corso e Corso, de uma jornada de autoconhecimento, pois “Bastian jamais se permitiria conhecer seu lado egoísta, despótico e narcisista se isso não se manifestasse em outra dimensão.” (CORSO; CORSO, 2012, p.1305).

Na chegada aos entornos de Amarante, Bastian encontra um grupo de pessoas (cavaleiros e uma dama) que iam a um torneio que selecionaria os três cavaleiros mais valentes para uma expedição de busca ao Salvador de Fantasia. Bastian, no entanto, não revela ser o objeto da busca (função XXIII, chegada incógnita), comparece ao torneio e desafia o seu vencedor (que pode ser aproximado do falso herói e, portanto, é ao se propor como o mais valente que realiza a “pretensão infundada”, função XIV). Estabelece-se a competição entre ambos que se dá em três provas (proposta e realização das tarefas difíceis, função XXV, XXVI) que testavam a força e a destreza no manejo do arco e flecha, do florete e, por fim, uma competição de natação (no Lago das Lágrimas, cuja água dissolve tudo). Bastian vence as duas primeiras e Hynreck se recusa a competir na terceira, afirmando que seria suicídio. Hynreck e Bastian, então, se enfrentam em combate, sendo que este humilha aquele com sua destreza com a espada. Atreíú, que estava presente, reconhece (função XXVII) Bastian como o salvador de Fantasia.

Depois do torneio, começa, em Amarante, uma grande festa em que se apresentam os contadores de histórias. Esse episódio marca o início do que pode ser considerada uma série de “provas” por meio das quais Bastian comprova sua condição de poder. A primeira delas se refere à invenção de novas histórias, coisa que é impossível aos seres de Fantasia e, portanto, aumenta a admiração de todos pelo garoto. No bojo de sua atuação como narrador há também a sua intervenção no destino de Hynreck que estava envergonhado de sua derrota e, Bastian, por um misto de culpa, compaixão e generosidade, inventa um dragão (que se torna real em Fantasia) para que o herói possa provar seu valor e, assim, conquistar a dama que desejava.

Aos poucos, a condição de poder que Bastian desempenha dentro de Fantasia, vai mudando o garoto que acompanhávamos como leitor do livro. A primeira mudança diz respeito a sua aparência: ele passa a ser “esbelto e de uma beleza extraordinária. Tinha porte ereto e orgulhoso, um rosto nobre, estreito e másculo. Parecia um jovem príncipe oriental.” (ENDE, 1990, p. 180). Paulatinamente vai surgindo um Bastian diferente que esquece, por exemplo, os princípios que guiam a conduta da Filha da Lua ao transformar os Aiaiais em Gargalhadas. Os Aiaiai eram um povo que vivia se lamentando por sua feiura, eles, no entanto, eram considerados grandes construtores, criando as mais lindas cidades de Fantasia. Ao encontrá-los, Bastian os transforma em Gargalhadas, seres que estão sempre rindo e que não têm compromisso com nada. A alteração desses seres, por si só, pode ser lida como uma infração da ideia da Filha da Lua de que não se deve julgar os seres, apenas compreendê-los pelo que são. Além disso, não fica claro em que medida a transformação dos Aiaiais corresponde a um desejo de Bastian (angustiado e irritado pelo seu choramingar) e em que medida se dá para ajudá-los.

A transformação dos Aiaiais e as suas consequências é um dos meios pelos quais a narrativa demonstra que, como, segundo Brown, ocorre em *As crônicas de Nárnia*, a vida “deve ser mais que o conforto ocioso e o prazer; ela deve envolver alguma espécie de ação ou trabalho.” (2006, p. 95), “mais do que os prazeres egocêntricos” (p. 100). Isso porque Bastian, mais tarde, reencontrará as Gargalhadas que o importunarão querendo que ele as transforme no que eram antigamente: “Como Aiaiai, as lagartas pagavam um alto preço por seu talento, mas construíram a cidade mais bela de Fantasia e, como Gargalhadas, a única coisa que faziam era o que lhes dava prazer e de suas ações apenas se produzia a destruição.” (CANDIDO, 2013, p. 31). Apesar de feias, enquanto Aiaiais, as Gargalhadas tinham um propósito e tinham algo de que se orgulhar, enquanto Gargalhadas elas não conseguem levar nada a sério, tudo é motivo de escárnio e riso, nada merece empenho e cuidado: “Queremos que nos dê ordens, que nos comande, que nos obrigue a fazer qualquer coisa, que nos proíba alguma coisa! Queremos que a nossa existência tenha algum sentido” (ENDE, 1990, p. 375). Esse reencontro (que se dá no fim do livro), aliás, quase custa a Bastian sua volta para casa, pois como ele não pode ajuda-las as Gargalhadas acabam por destruir a imagem de um sonho esquecido que ele fora capaz de encontrar na Mina das Imagens.

Em termos narrativos, o torneio representou o encontro de Bastian com Atreiu, que procurava compor uma expedição para encontrar o garoto e levá-lo de volta para

casa. Esse contato que, a princípio, é bastante amigável, aos poucos, vai se tornando mais tenso, pois, ao que parece, o protecionismo do pele-verde (que se sente responsável pelo fato de Bastian estar em Fantasia) é sentido pelo garoto como uma desconfiança em torno de sua capacidade: “As primeiras escolhas de Bastian vêm da vontade de mostrar a Atreiu que ele não precisava de escolta e que ele não era fraco, ou seja, seus primeiros desejos nascem de escolhas egoístas” (CANDIDO, 2013, p. 30). Um dos elementos que podem ter acrescentado a essa necessidade de resposta que o garoto sente que deve a Atreiu talvez seja o fato de que o pele-verde conheceu o Bastian do Mundo Primário – Atreiu diz ao garoto que quando o viu no espelho ele tinha um aspecto completamente diferente: “Era muito gordo e pálido, vestia roupas totalmente diferentes” (ENDE, 1990, p. 235) – ou ainda, o fato de a condição de herói de Atreiu rivalizar com a sua. Esse incômodo, esse desagravo, no entanto, só vai se fazendo mais presente na narrativa conforme o pele-verde e Fuchur chamam a atenção de Bastian (e mesmo o repreendem) a respeito do uso de seus poderes (e de suas consequências): “Bastian Baltasar Bux!, interveio o Dragão com uma voz alegre. Se você quer um conselho, de agora em diante não torne a usar o poder que AURIN lhe confere. Caso contrário, corre o risco de perder todas as suas outras recordações” (ENDE, 1990, p. 267).

É a vontade de se provar forte e independente que levará Bastian aos seus desejos mais “sombrios” (p. 279), ao desejo de se provar “perigoso e temido”. E é desse desejo que surge Xayíde, personagem que tem todas as características de um antagonista, mas cujas “armas” são, principalmente, a dissimulação e a manipulação. Desse modo, se há algum “dano” decorrente de sua ação é o que corresponde à ruptura entre Bastian e Atreiu. Além disso, pelo próprio modo como surge no texto – ela é o fruto de um desejo de Bastian – a sua atuação parece legitimar justamente aqueles “desejos sombrios”. Fica, portanto, a ideia de que Xayíde representa uma das facetas de Bastian e que todos os incidentes associados com a sua presença nada mais seriam do que a dramatização de sua vontade. A constituição de Xayíde enquanto personagem, nesse sentido, seria a exteriorização do desejo de Bastian, mas, para ele, que não a percebe como tal, ela acaba sendo um meio de legitimação da sua vontade, ou mesmo, uma desculpa para a realização do seu desejo. É como se ela fosse uma espécie de “laranja” ou bode expiatório dos desejos do garoto.

Desse modo, embora se possa considerar Xayíde como a mentora da Batalha da Torre do Marfim, a atitude arrogante que Bastian assume quando considera que tem

direito a ocupar o lugar da Filha da Lua pode ser entrevista mesmo antes que Xayíde surja na história: “A Filha da Lua me deve muito!, disse ele, irritado. Não acredito que se recuse a me receber.” (p. 270). Essa resposta é dada a Fuchur quando, após Bastian decidir que quer encontrar a Filha da Lua, este adverte ao garoto que é impossível se encontrar com a soberana de Fantasia pela segunda vez. Note-se, mais uma vez, como um dos aspectos fundamentais no discurso de Bastian é a questão da autopromoção, ele estima demasiado a sua própria importância e quer que os outros a reconheçam; deseja que os outros o admirem. É esse tipo de sentimento que Xayíde vai estimular no garoto, como se pode perceber nos trechos abaixo:

– Pensa demais nos outros, meu senhor e mestre, murmurou ela. Mas ninguém merece que desvie a atenção de seus próprios desígnios. [...] pense mais em sua própria perfeição. (p. 299).

– [...] Mas ela [Iicha] não é um animal digno de uma pessoa como o senhor. Mortifica-me vê-lo cavalgar num animal tão... tão vulgar. Todos os seus companheiros de viagem pensam o mesmo, senhor. (p. 299).

– A prudência consiste em estar acima de todas as coisas, não odiar ninguém, nem amar ninguém. Mas o senhor continua a dar valor à amizade. Seu coração não é frio e indiferente como o cume nevado de uma montanha... e por isso há alguém que pode lhe fazer mal. (p. 302).

[...] Xayíde falou-lhe de uma nova Fantasia, de um mundo novo criado pela vontade de Bastian nos mínimos detalhes, onde ele poderia criar e destruir arbitrariamente, onde não haveria para ele limites nem condições, e em que todas as criaturas, boas ou más, bonitas ou feias, sábias ou loucas, teriam sido criadas exclusivamente pela sua vontade, e no qual ele reinaria, majestoso e enigmático, sobre tudo e todos, mudando o curso dos acontecimentos num eterno jogo. (p. 320).

O discurso de Xayíde parte de uma visão mais autocentrada, egocêntrica, de mundo, que vai ao encontro das atitudes de Bastian em Fantasia, para promover a vaidade e a arrogância. O egocentrismo é logo transformado numa ideia de superioridade. Note-se que “ninguém merece” a atenção que ele deve dedicar a si mesmo, ou que Iicha não é digna do garoto. Em ambos os casos está implícita a noção de que Bastian é melhor do que os outros. Estabelece-se, como percebe Candido (2013, p. 32), um contraponto evidente entre a mentalidade de Xayíde e a Filha da Lua, pois, enquanto esta “não julga e não impõe sua vontade a ninguém e é por isso que ela é aceita mesmo pelos seres mais cruéis, frios e traiçoeiros de Fantasia”, aquela “tira seus poderes justamente de sua vontade e ela é tão grande que é capaz de mover seu exército

de monstros”. Sorrateiramente, a consolidação da ideia de superioridade leva Xayíde a argumentar pela falta de empatia, pela exclusão dos sentimentos, uma vez que todos os outros seres são inferiores, por que dedicar a eles uma atenção, um empenho, que eles não mereceriam? Na lógica proposta por Xayíde, eliminado o sentimento, os outros seres são desprovidos de “humanidade”, de importância, transformando-se em brinquedos, em coisas vazias, ou como ela mesma conceitua, num simples jogo. Bastian, como argumentam Corso e Corso, “Lentamente, de uma criança sofrida e sensível, [...] vai transformando-se em um tirano que não sabe administrar seu poder.” (CORSO; CORSO, 2012, p. 1289-1290) e que, deslumbrado consigo mesmo, busca impor seu poder sobre os outros: “Logo às primeiras horas da manhã, a música ressoava em todas as ruas e praças [...] Todos os que a ouviam eram obrigados a levantar os pés do chão e a saltar e dançar, quer quisessem, quer não.” (ENDE, 1990, p. 324).

Não tardará muito para que Atreíu e Fuchur se oponham às atitudes tirânicas de Bastian e sua conselheira. Dessa oposição resulta a expulsão dos dois e, posteriormente, o confronto dos exércitos liderados por Bastian com os comandados por Atreíu e Fuchur na Batalha da Torre de Marfim. No meio da Batalha, o garoto e o pele-verde se veem frente a frente e Bastian transgride a proibição e saca a espada Sikanda: “Bastian pegou no punho da espada e, graças à sua enorme força, conseguiu efetivamente tirar Sikanda da bainha sem que a espada saltasse, por si própria, para sua mão.” (p. 328). Segundo Candido, a luta entre Bastian e Atreíu é a luta do garoto contra sua própria consciência, sendo que “Quando a luz de Sikanda se extingue, fica claro que Bastian morreu.” (CANDIDO, 2013, p. 33). Trata-se, por assim dizer, de uma morte simbólica, pois o garoto tenta matar o personagem que representa sua consciência, não é de se estranhar, portanto, a espada não se desembainhar sozinha, uma vez que ela, enquanto objeto mágico, contempla um senso de justiça que exclui a violência desnecessária.

Aliás, deve-se destacar o efeito imediato da infração da proibição, pois em *A história sem fim* vislumbra-se, até então, uma ética semelhante a que, segundo Volobuef (1993, p. 102), se encontra nos contos de fadas: “sofrimentos, feridas, mortes são citados naturalmente, de modo a não parecerem chocantes”. Quando Bastian transgride essa regra, no entanto, é como se ele tivesse se rebelado contra esse próprio “estatuto mágico” e, pela primeira vez na história, há referência a sangue: “Sikanda partiu a espada de Atreíu e atingiu-o no peito, abrindo uma grande ferida, de onde o sangue começou a brotar” (p. 328). É como se o ato de violência de arrancar a espada contra a

vontade dela representasse um atentado contra a própria natureza de Fantasia, permitindo que a dor, o sofrimento, ali se infiltrem.

Ao mesmo tempo, no auge de sua raiva por Atreiu e intrigado pelo motivo de o pele-verde não ter tentado atacá-lo, Bastian parte em perseguição a Atreiu (que, após ser ferido, tinha sido resgatado por Fuchur). É nessa busca que ele encontra a Cidade dos Antigos Imperadores, o lugar em que vivem todos os humanos que, ingressando em Fantasia, tentaram se transformar em Imperadores de lá, eles se deixaram levar por desejos egoístas e esqueceram completamente do seu mundo e, como informa o macaco Argax, “Só podem desejar coisas enquanto se lembram do seu mundo. Mas estes esgotaram todas as suas recordações. Quem não tem passado também não tem futuro. Por isso não envelhecem. [...] Para eles nada pode mudar, porque eles próprios já não podem mudar.” (p. 337). A passagem por essa cidade dá ao garoto a possibilidade de vislumbrar seu futuro e, conseqüentemente, repensar sua atuação. Bastian, então, decide mudar, desiste da perseguição a Atreiu, renuncia a Sikanda e parte em uma jornada de redenção: “A última parte dessa narrativa é a reconstrução da personalidade de Bastian, a lenta retomada de seu eu empobrecido, reduzido à personagem de suas fantasias.” (CORSO; CORSO, 2012, p. 1289).

Essa nova direção tomada por Bastian contempla uma espécie de peregrinação em que ele, aos poucos, recupera sua humildade. É assim que o desejo de pertencer a uma comunidade o leva a viver, por um tempo, com os Iskalnari, um povo com “hábitos comunitários invulgares” (p. 345) que “não pareciam conhecer a palavra ‘eu’”. Para eles, a noção de individualidade não existia, eram, na realidade, uma coisa só, estavam todos harmonicamente unidos. Após desfrutar do convívio com esses seres, o garoto passa a desejar ser um indivíduo, ser amado por suas especificidades. Essa vontade o leva a encontrar a Dama Aiuola, que o tratava como a um filho, amando-o incondicionalmente. É aí que Bastian ouve falar da Água da Vida que ele deveria levar a alguém de seu mundo, ficando evidente, então, que sua jornada passa a ter um objetivo específico, pois, como afirma Candido, “Bastian é o único que pode chegar até seu pai verdadeiro e salvá-lo do deserto que ele mesmo cria ao redor de si com sua tristeza.” (CANDIDO, 2013, p.29). Em sua estada na casa de Aiuola, no entanto, Bastian desenvolve um novo desejo, o de amar, o que o leva à Mina das Imagens, onde procura, trabalhando como mineiro, por um sonho esquecido. Lá ele encontra a imagem de seu pai. Parte, então, em companhia de Atreiu e Fuchur (que o encontraram) em busca da Água da Vida, que pretendia dar a seu pai. É essa água que o traz de volta ao seu mundo

e, conseqüentemente, promove o reencontro com seu pai. Dessa forma, ele remedia o dano que a morte de sua mãe causou ao despertar em seu pai o interesse por ele novamente:

Seu pai pegou-o no colo, sem falar, apertou-o de encontro a si, e eles se acariciaram um ao outro.

Depois de muito tempo assim sentados, o pai respirou fundo, olhou para Bastian e começou a sorrir. Era o sorriso mais feliz que Bastian vira nele. (p. 387).

É assim que tem fim a jornada de Bastian em *A história sem fim*, onde, em sua passagem por Fantasia, “Ele havia se transformado em habitante de um mundo feito na medida de suas fantasias, a ponto de esquecer que existia fora dela e para onde devia retornar” (CORSO; CORSO, 2012, p. 1290). Assim, pode-se dizer que a parte final de sua aventura está ligada à recuperação da sua humanidade, de sua sensibilidade, e, conseqüentemente, de seus vínculos com o seu próprio mundo. É a redescoberta do amor pelo pai que lhe possibilita a volta ao seu mundo e que o leva a (re)encontrar o amor do pai. E são essas duas coisas juntas que leva, em *A história sem fim*, ao que Tolkien chama de “eucatástrofe”, ou seja, a virada jubilosa em que ambos, o garoto e o pai, encontram o consolo (do amor que os liga), apesar da dor (pela perda da mãe).

O contraste entre as duas narrativas, a de Bastian e a de Atreíú, nos revela uma história que se desdobra, sendo que dentro do molde cunhado pela aventura do garoto se insere a jornada do pele-verde que serve como uma espécie de isca (ou de prova) que físga Bastian e o coloca, sem que ele perceba, como o protagonista de um enredo que ele julgava ficcional. No trabalho de reflexos e oposições que *A história sem fim* incita, Bastian se coloca no papel de Atreíú, convive com o jovem índio, sofre e se alegra com suas conquistas e decepções; de maneira semelhante, nós, enquanto leitores, compartilhamos das aventuras do garoto (e de Atreíú), em um complexo jogo de aproximações e distanciamentos. Os dois heróis também parecem contrapartes de uma mesma moeda, Bastian é o herói problemático que sofre com a morte da mãe, o descaso do pai, além de ter dificuldades de se aceitar como é (gordo, desajeitado, medroso); Atreíú, por sua vez, é corajoso, voluntarioso, destemido, o pele-verde jamais coloca a si mesmo em questão, não há, em sua percepção da existência, nenhum conflito interno.

Enquanto o primeiro está relacionado com a reflexão, o segundo está ligado à ação. A composição distinta dos dois personagens fornece um indício do motivo que, em termos morfológicos, ambas as narrativas se provam distintas. O problema que cabe a Atreiu resolver diz respeito à totalidade, à comunidade, sua busca é a de encontrar o salvador de Fantasia; para Bastian, no entanto, a questão é individual, subjetiva, como lidar com a morte de sua mãe e com a apatia do pai. Essa diferença é significativa em termos da composição das narrativas, pois a de Atreiu parece seguir um modelo morfológico mais tradicional que se aproxima constantemente da forma dos contos de fadas, a de Bastian, pelo contrário, embora permita um ou outro diálogo com essa estrutura, tende a ser mais fluida, a fugir desse protótipo. Na realidade, um dos aspectos mais evidentes nessa aproximação com a morfologia do conto é que tal modelo não dá conta da complexidade do livro de Ende, uma vez que o próprio jogo metalinguístico que lhe é inerente não faz parte, geralmente, dos horizontes do conto de fadas.

2.2.2. Leitura e leitor em *A história sem fim*

Um dos mais instigantes aspectos relacionados com a presença de uma narrativa no interior de outra, especificamente a história narrada pelo livro lido por Bastian, é sua potencialidade metalinguística. Dessa forma, não há apenas uma duplicação, no sentido de duas histórias distintas, dois heróis diferentes, mas também a inserção de Bastian como um leitor no interior do romance. Tal caracterização é evidente, mas não se esgota em si mesma, ou seja, não se trata simplesmente de um subterfúgio para a introdução da história do livro; pelo contrário, inaugura um processo narrativo que desdobrando a narrativa em duas frentes faz do percurso de leitura estabelecido pelo garoto um dos aspectos fundamentais de *A história sem fim*. Queremos dizer com isso, que, de fato, nos aproximamos da leitura realizada por Bastian, pois a narrativa contempla as observações, comentários e reações do garoto frente ao texto lido. Dessa maneira, muitas vezes, a narrativa de “A história sem fim” é interrompida não para contar sobre fatos ligados a Bastian, mas para introduzir algum comentário e/ou reação sua, como se percebe no trecho abaixo:

[em verde] – Adeus, Atreiu, meu senhor!, ele disse. E obrigado!

Atreiu cerrou os lábios com força. Não conseguia falar. Deu um último adeus a Artax, voltou-lhe as costas, e continuou a andar.

[em vermelho] Bastian soluçou. Não conseguia se conter. Tinha os olhos cheios de lágrimas, e não podia continuar a leitura. Teve de tirar o lenço do bolso e assou o nariz; só depois pôde continuar a ler. (p.52).

O recurso à diferenciação gráfica com as cores verde e vermelha, além de contribuir para o leitor se situar sobre o que passa dentro e fora de Fantasia, ajuda, nesse caso, a delimitar o que é a leitura e o que é a narração sobre os efeitos que ela causa em Bastian. Dessa maneira, o trecho em vermelho, mais do que o relato sobre as ações do garoto, pode ser lido como um comentário sobre a história de Bastian. Explicita-se, assim, que a narrativa é emocionante, uma vez que seu leitor se comove com os eventos ali relatados. A reação de Bastian, portanto, reverbera certa eficiência narrativa, pois a comoção parece revelar a capacidade do texto de envolver e engajar o leitor, fazendo com que ele seja tocado pelos sentimentos e eventos vivenciados pelos seus personagens. Nesse sentido, Candido (2013) tem razão quando afirma que Bastian funciona como uma espécie de “leitor modelo” (ECO, 2004), ou seja, o leitor que não somente coopera para a produção do sentido previsto pelo texto, mas também é instituído, construído, por ele. Isso se dá, em *A história sem fim*, segundo pelo menos duas direções.

Primeiro, pela indicação do envolvimento do garoto com a história, pela atenção que ele dedica a ela e, como fica evidente por meio do processo de intercalação das histórias, pela sua cooperação para o seu andamento. É o que se verifica no fragmento abaixo:

Bastian olhou sem querer para a claraboia e tentou imaginar o que sentiria se lá em cima, no céu já quase totalmente escuro, aparecesse de repente o Dragão da Sorte, como uma língua de fogo branca e ondulante, aproximando-se cada vez mais... se aqueles dois viessem buscá-lo!

– Ah, suspirou ele, se isso fosse possível!

Ele poderia ajudá-los, e eles a ele. Seria a salvação para todos. (p. 106-107).

Por um lado, observa-se, aqui, um leitor que está disposto a colaborar na forma mais extrema possível. Levando em consideração que “A história sem fim” busca por um humano para renomear a imperatriz Criança, Bastian, desde o princípio, se postula como um candidato, mesmo que, quando tem a chance, ele hesite. Essa é a perspectiva destacada por Candido, para quem “sendo *A história sem fim* um livro mágico, sua proposta é que o leitor literalmente entre no livro” (2013, p. 25). Por isso, segundo a crítica, enquanto o garoto “recua e se recusa a acreditar que de fato precisa salvar Fantasia. Bastian até então não assumiu o lugar do leitor modelo.” (p. 25). Por outro lado, o que se verifica no trecho anteriormente citado é um leitor com a capacidade de estabelecer conexões com a sua própria realidade, de reelaborar o texto, de refletir sobre as suas possibilidades de continuação, sobre os rumos que a narrativa pode tomar. Esse tipo de interação com o texto é mais determinante para a configuração do leitor modelo, pois indica o comprometimento do leitor com a obra. Nesse trecho específico, o exercício imaginativo que Bastian propõe, mesmo que se inclua na narrativa, indica tanto a destreza em fantasiar, em criar, em aventar possibilidades, quanto a capacidade de estabelecer os limites entre ficção e realidade. Essa capacidade é fundamental para a consolidação da fantasia, pois, como nos indica Tolkien, “Se os homens estivessem num estado em que não quisessem conhecer ou não pudessem perceber a verdade (fatos ou evidências), então a Fantasia definharia até que eles se curassem.” (2013, p. 53). Bastian, portanto, se comprova simultaneamente engajado na leitura e conhecedor dos limites do “jogo”.

Tendo em vista esse argumento, embora acreditemos que, em algum momento, fosse necessário que Bastian ingressasse em Fantasia, relutamos em aceitar que sua hesitação implique que ele não tenha assumido o papel de leitor modelo. Pelo contrário, o seu recuo o valoriza enquanto leitor projetado pelo romance, pois demonstra a excepcionalidade do evento que o levaria para o interior do livro. A sua vacilação está de acordo com o personagem do garoto, contribuindo para sua consolidação como um garoto tímido, reservado, assustado, características que serão fundamentais (porque serão invertidas) para as suas aventuras em Fantasia. Uma das questões que o recuo (apesar da vontade) revela é justamente a possibilidade de ele estar sendo enganado pelos seus desejos e fantasias, apesar de querer acreditar que ele é o salvador do mundo da imperatriz Criança, ele não se sente à altura de tal desafio, duvidando de si mesmo

ele deve necessariamente aventar a possibilidade de tudo aquilo ser fruto de sua imaginação.

Segundo, a narração das reações de Bastian, de uma maneira ou de outra, atua de forma a direcionar a nossa leitura. É evidente que o relato de que Bastian chorou ao ler sobre a morte de Artax não fará, necessariamente, o leitor se comover *a posteriori*, contudo, talvez, o leve a indagar se, nas condições de Bastian, ele não o faria. Em outros termos, o leitor do romance de Ende é posto em uma situação tal em que lhe é possível comparar a sua reação diante de “A história sem fim” com a do garoto. Um dos resultados desse procedimento, provavelmente, é a tendência de o leitor de Ende se colocar na posição do garoto e, conseqüentemente, procurar entender porque a narrativa o leva a sentir uma coisa ou a refletir sobre outra. Cria-se, dessa maneira, uma maior empatia entre o leitor e o protagonista/leitor do romance. Paralelamente, trata-se, de uma maneira ou de outra, de um recurso que atua no sentido de direcionar a leitura, pois o romance não só apresentaria os eventos, mas, utilizando-se de Bastian como leitor modelo, indicaria a reação esperada a eles.

Há, no entanto, outra problemática que deve ser posta em questão. Em que medida a presença desse tipo de metalinguagem afeta a fantasia? Introduz-se, em *A história sem fim*, um questionamento da representação que aponta para a discursividade do texto? Instaura-se um distanciamento entre leitor e texto abalando, dessa maneira, o “pacto ficcional”? Ou, em outros termos, seria o romance de Ende uma metaficção, ou seja, “uma ficção que explicita, de diferentes maneiras, sua condição de ficção, quebrando assim o contrato de ilusão entre o autor e o leitor” (BERNARDO, 2007)? Antecipamos a resposta a essas perguntas anteriormente, mas vale a pena revisitá-la. O fato é que o romance de Ende é, simultaneamente, uma obra que tem a metalinguagem como um elemento central, mas, por meio dessa metalinguagem, ele consegue, paradoxalmente, reforçar o seu encantamento, ou a sua ilusão. Em grande parte, já o sugerimos, o texto consegue esse efeito porque transforma a metalinguagem em elementos que compõe a própria fábula, ou pelo menos a intriga do romance. Dessa maneira, os comentários, por exemplo, não surgem como “intrusões” ou digressões, pelo contrário, são imprescindíveis para o enredo e não somente para a trama. Note-se que são as reações (e comentários) de Bastian que são metalinguísticos e não as de uma voz externa aos fatos, o garoto é o personagem-leitor que, como muitos, indaga, sofre,

imagina, se alegra, com os eventos narrados e não um personagem-autor que vai revelando os segredos que levam o leitor a esses efeitos.

A presença de Bastian como leitor é fundamental nesse sentido, pois podemos (até com certa facilidade) compreender os seus comentários, são coisas que, provavelmente, muitos outros leitores já pensaram. Além disso, o fato de o Mundo Secundário ser introduzido como ficcional e ir ganhando vida paulatinamente (primeiramente pela leitura do garoto – e pela nossa) garante uma transição sem sobressaltos. Portanto, pode-se perceber que muitos dos elementos metalinguísticos ali presentes estão em função do encantamento, da ilusão, mesmo quando tocam questões problemáticas como a relação entre ficção e realidade:

Enquanto estava sentado na privada, pensou por que os heróis de histórias como a que lia nunca tinham problemas daquela natureza. [...]

“Pode ser”, pensava agora Bastian, “que estas coisas sejam secundárias e pouco importantes, e por isso não se fala delas nas histórias.” (p. 71).

Em comparação com o trecho que sucede à morte de Artax, uma das principais diferenças é que o fragmento acima apresenta um comentário de Bastian sobre as histórias que lia (e subentendendo-se que tal postulado se aplica a *A história sem fim* também). Sua indagação gira em torno da relação entre realidade e ficção ao perceber que pequenos traços da vida cotidiana, muitas vezes, estão ausentes da narrativa, o que o leva a questionar se eles ocorrem ou não na existência dos personagens. Ou seja, eles precisam ou não ir ao banheiro? O garoto chega à conclusão de que essas questões, para as histórias que lê, não são significativas e, por isso, não estão presentes. Anatol Rosenfeld (1995), pensando nas diferenças entre pessoa e personagem, destaca como aquelas são “totalmente determinadas”, isto é, são impossíveis de serem captadas devido à infinita multiplicidade do real; enquanto estas, as personagens, são compostas a partir de um número finito de orações e, por isso, contemplam “zonas indeterminadas”, que, na realidade, propicia que leituras distintas (por leitores diferentes, por exemplo) levem a concretizações variadas. Em outros termos, o crítico afirma a existências de vazios na composição de qualquer texto (e os personagens são textos) que cabe ao leitor completar, portanto, no caso da dúvida de Bastian, ficaria implicado que os personagens vão ao banheiro mesmo que isso não esteja explícito. Essa ideia está subentendida no raciocínio do garoto, demonstrando, mais uma vez, sua

competência enquanto leitor modelo, pois ele compreende que entre ficção e realidade há diferenças substanciais, assim como há entre o “homo fictus” e “homo sapiens”, para utilizar a nomenclatura de Antonio Candido (1995).¹⁰⁴

Essa capacidade de Bastian indica a necessária cooperação entre leitor e texto e, embora pareça algo óbvio, se revela muito mais sutil do que a de muitos leitores que, muitas vezes, parecem querer impor ao texto condições que lhe são exteriores e, conseqüentemente, o levam a uma leitura tendenciosa, próxima daquilo que C. S. Lewis (2009) chama de “má leitura do leitor literariamente letrado”. Nesse sentido, vale, em termos ilustrativos, uma brevíssima nota acerca de um texto de Nana Queiróz (2011) intitulado “Dez razões pelas quais ‘A Guerra dos Tronos’ é (muito) melhor do que ‘O senhor dos anéis’”. Não vamos entrar no mérito da questão (a de decidir quais critérios levam a esse tipo de avaliação), nem discutir os seus resultados, interessa-nos, particularmente, a primeira “razão” levantada pela autora: “Os personagens transam, escarram, defecam e ficam de ressaca”. Em termos gerais, o questionamento que Queiróz propõe é semelhante ao de Bastian, suas conclusões, no entanto, são mais pobres. Ela parte do pressuposto de que todas as obras devem conter certos traços presentes na realidade e condena as obras que não os apresentam: “Martin leva o realismo às últimas conseqüências” (QUEIRÓZ, 2011). Acreditamos, contudo, que a crítica quer dizer que tais características criam o efeito de realidade no texto de G. R. R. Martin (colabora com ele, em termos formais, por exemplo, a variação dos pontos de vista pelos quais a história é narrada – aliás, essa é a oitava razão enumerada por Queiróz). De qualquer forma, no artigo da crítica, percebe-se uma ânsia por certos traços do “realismo de representação” que não permite que, quando confrontada com obras que exigem uma atitude distinta do seu leitor, ela se aproxime de seu “leitor modelo”. Em outros termos, a exigência de certo tipo de experiência se impõe ao texto ou, como diria Lewis (2009, p. 75), “Estamos tão ocupados atuando sobre a obra que damos a ela pouca chance de atuar sobre nós. E é assim que, cada vez mais, encontramos apenas a nós mesmos”. De qualquer forma, parece ter se consolidado, no interior do gênero fantasia, uma tendência (que pode ou não estar ligada a esse tipo de recepção) crescente de recursos ligados ao “realismo de representação”, mesmo em

¹⁰⁴ O crítico brasileiro postula que, embora em ambos atuem linhas similares no que se refere à ação e à sensibilidade, a sua proporção e avaliação são diferentes. Dessa maneira, seria característico dos seres ficcionais dormir e comer muito menos (proporcionalmente) do que os “reais”, além disso, aqueles viveriam a vida de maneira muito mais intensa.

obras em que há pouco “realismo de conteúdo”, como acontece em *As crônicas de gelo e fogo*.

A constante presença do protagonista-leitor, em *A história sem fim*, é tão marcante que Candido (2013, p. 8) afirma: “a trajetória de Bastian funciona como uma alegoria do leitor-modelo, leitor que sela o pacto de leitura com a obra aceitando os acontecimentos narrados no livro como sendo razoáveis, possíveis de acontecer.”. De fato, um dos aspectos enfatizados pelo romance é a ideia, encampada por Michael Ende e seu pai, o pintor Edgar Ende, de que “the meaning of art only exists in its interaction with its audience.”¹⁰⁵ (WAGNER, data? *apud* ROTTEVEEL, p. 12). Tal posicionamento coloca o leitor na condição de uma espécie de co-autor do texto literário, como força ativa que dá vida às narrativas, como se verifica explicitamente no trecho abaixo em que a imperatriz Criança conversa com Atreiu:

Eu o enviei para a Grande Busca, não para ouvir a mensagem que você me traz agora, mas porque era a única maneira de chamar nosso Salvador. Pois ele participou de tudo o que você fez, e o acompanhou em sua longa viagem. Você ouviu o grito de terror dele no Abismo Profundo, quando falava com Ygramul, e viu sua figura quando estava em frente à Porta do Espelho Mágico. [...] E também agora escuta cada palavra que dizemos. E sabe que estamos falando dele, que o aguardamos e que depositamos nele nossas esperanças. Talvez perceba agora que todos os grandes trabalhos que você realizou, Atreiu, foram feitos por ele, que toda a Fantasia o chama! (p. 153).

A soberana de Fantasia faz questão de indicar como Bastian participa de tudo aquilo que ele lê, como o processo de leitura implica a sua participação ativa na história, pois sem ele o livro se transforma simplesmente em um objeto e não em uma aventura. É por isso que Corso e Corso (2012, p. 1298) se recusam a caracterizar o livro roubado por Bastian como um portal “como o guarda-roupa através do qual se ingressa em Nárnia, ou o buraco por onde Alice cai no País das Maravilhas, ou ainda a parede mágica da estação King’s Cross de Londres, de onde parte o trem que leva a Hogwarts”. Não é o livro em si que transporta o garoto para Fantasia, se fosse ele seria catapultado para lá assim que tocasse nele ou então assim que o abrisse. O “portal” em *A história sem fim* é a leitura, ela é que leva Bastian à Fantasia. Esse é o processo destacado pelo romance de Ende: o de como a leitura pode transportar o leitor para lugares mágicos. Quando Candido afirma que a trajetória de Bastian é uma alegoria do leitor modelo, portanto, ela quer dizer que *A história sem fim* transforma em enredo a própria

¹⁰⁵ “a arte só tem significado por meio de sua interação com o público”.

experiência de leitura, ou seja, assim como o garoto vivencia Fantasia, nós, como leitores, fazemos algo semelhante ao lermos narrativas como *O senhor dos anéis*, *As crônicas de Nárnia*, *Ciclo da herança*, *Fronteiras do universo*, *As crônicas de gelo e fogo*, *Harry Potter*, entre outros.

2.2.3. Fantasia: Lá e de volta outra vez

Outra faceta metalinguística presente em *A história sem fim* é aquela que se refere à fantasia, dando-se em pelo menos duas vertentes: por um lado, temos comentários sobre a natureza dos seres de Fantasia; por outro, a própria trajetória de Bastian deixa entrever um posicionamento acerca das potencialidades e dos perigos de Fantasia. Em ambos os casos o termo “fantasia” não se refere à noção de gênero, mas, de um modo geral, à capacidade de imaginação, de criação de narrativas ou imagens. Contudo, acreditamos que essas reflexões possam, além de nos aproximar do romance de Ende, acrescentar à discussão que aqui nos propomos a fazer.

Os comentários a respeito da natureza dos seres de Fantasia tem seu ponto alto em duas passagens de *A história sem fim*: a conversa entre Gmork e Atreiu e entre este e a imperatriz Criança. Em ambas interlocuções se aborda, principalmente, a relação entre fantasia e realidade, enfocando a relação desse par de conceitos com a dicotomia entre mentira e verdade, como se observa nos fragmentos abaixo:

[...] Quando entram no Nada, ele se apodera de vocês. Passam a ser como uma doença contagiosa, que cega os homens, tornando-os incapazes de distinguir entre a aparência e a realidade. Sabe o nome que eles dão a vocês?

– Não, murmurou Atreiu.

– Mentiras!, ladrou Gmork. (p. 131).

– É por isso que os homens temem e odeiam Fantasia e tudo o que dela vem. Querem aniquilá-la. Mas não sabem que, ao fazê-lo, aumentam a torrente de mentiras que cai ininterruptamente em seu mundo... (p. 132).

Quando chegar a sua vez de saltar para o Nada, você se transformará também num servidor do poder, desfigurado e sem vontade própria. Quem sabe para o que vai servir. É possível que, com a sua ajuda, se possam convencer os homens a comprar coisas que não necessitam, a odiar o que não conhecem, a acreditar no que os domina ou a duvidar do que os podia salvar. Por seu intermédio, pequenos seres de Fantasia, fazem-se grandes negócios no mundo dos homens, desencadeiam-se guerras, fundam-se impérios... (p. 133).

Na conversa entre Gmork e Atreiú aventa-se a possibilidade de se ir para o mundo dos homens a partir da entrada no Nada. Este, o Nada, como se sabe é a grande doença que se abate sobre Fantasia. Paralelamente é também o caminho pelo qual, segundo Gmork, um ser de Fantasia pode ir ao mundo dos homens. Essa travessia, no entanto, tem um preço: lá a fantasia se transforma em mentira. Consequentemente os homens combatem a fantasia achando que, assim, atingem as mentiras, quando, na verdade, acabam por alimentá-las. Antes de nos aproximarmos da discussão em torno da relação entre mentira e fantasia que essa conversa incita, vale a pena buscarmos uma melhor delimitação sobre o Nada. Trata-se de algo difícil de definir ou de explicar (como revela a conversa entre o fogo-fátuo, o come-rochas, o gnomo noturno e o minúsculo no início de *A história sem fim*), Cândido (2013, p. 13) propõe que ele seja relacionado ao esquecimento de Fantasia (que ocorreria na vida adulta), Oliveira (2006, p. 963), pensando na adaptação do romance para o cinema, afirma que “Este representa na narrativa fílmica o mundo dos adultos, desprovido de sonhos”, enquanto, para Corso e Corso (2012, p. 1283), “é como se fosse ao mesmo tempo o vazio e uma entidade que tem uma intenção devoradora, uma pura negatividade ativa que atrai e destrói qualquer coisa sem deixar rastros.”. Pode-se dizer que essas visões se complementam, pois, uma vez que o Nada está vinculado à enfermidade de Fantasia, ele é, por um lado, a força destruidora e magnética que propõem Corso e Corso, e, por outro, visto que a doença de Fantasia se explica pela ausência de visitantes humanos, está ligado à crise da narração e da experiência, ou seja, ao fato de os homens terem parado de contar (e de inventar) histórias.

O declínio da narrativa, na perspectiva benjaminiana, é um dos elementos que explicam o motivo de a experiência estar em baixa, uma vez que a narração é o meio privilegiado de comunicação da experiência. Entretanto, o filósofo alemão destaca outros aspectos que contribuíram para a derrocada da narrativa e da experiência. Em seu texto “Experiência e pobreza” ele afirma:

Não, está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. [...] Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. (BENJAMIN, 1987, p. 114-115).

Nota-se como Benjamin afirma que a carência de experiências comunicáveis está proporcionalmente relacionada com a degradação da própria experiência, ou seja, não se narra mais por não se ter o que narrar, ou, melhor ainda, porque o que é possível narrar não merece ser narrado. A guerra pode ser vista como apenas um momento exemplar para a percepção do declínio da experiência que, no entanto, parece ser um fenômeno já há muito em desenvolvimento. Em certo sentido, poder-se-á dizer que a queda da experiência se articula com uma espécie de “desumanização” do homem. Tal processo, talvez, tenha a sua representação mais clara em algumas descrições sobre a multidão. Segundo Valéry: “O habitante dos grandes centros urbanos [...] incorre novamente no estado de selvageria, isto é, de isolamento. A sensação de dependência em relação aos outros, outrora permanentemente estimulada pela necessidade, embota-se pouco a pouco” (*apud* BENJAMIN, 1989, p. 124). Nesse trecho observa-se claramente como as grandes cidades, mais do que reunir os homens, os segrega, pois o indivíduo caminha entre pessoas que ele mesmo não conhece e não tem tempo de conhecer. Como afirmaria Engels em *Situação da classe trabalhadora em Inglaterra*:

só então começamos a notar que estes londrinos tiveram que sacrificar a melhor parte da sua qualidade de homens para realizarem todos estes milagres da civilização [...] não vem ao espírito de ninguém a ideia de conceder a outrem um olhar sequer. Esta indiferença brutal, este isolamento insensível de cada indivíduo no seio dos seus interesses particulares, são tanto mais repugnantes e chocantes, quanto e maior o número destes indivíduos confinados neste reduzido espaço. (1975, p. 56).

Em entrevista, o próprio Michael Ende (1984) afirma que a dominação da massa sobre o indivíduo é o “princípio demoníaco” que rege nossa época: “Todo comienza con la superpoblación, que hace que la persona se encuentre devaluada frente a la masa, y llega hasta la multiplicación infernal de todos los objetos, que caracteriza a nuestra sociedad industrial.”¹⁰⁶ Cabe lembrar que o surgimento das grandes cidades está intrinsecamente vinculado ao êxito do capitalismo industrial que, por sua parte, contribui para uma maior desumanização do homem. Benjamin (1989, p. 125), partindo das proposições de Marx, afirma que, no sistema capitalista, não é o operário que usa os meios de trabalho, mas, pelo contrário, é utilizado por eles. Dessa maneira, o homem é subjugado à máquina que ele próprio criou, trabalha no ritmo dela, pois, mesmo que ele

¹⁰⁶ “Tudo começa com a superpopulação, que faz com que as pessoas se sintam desvalorizadas frente à massa, e chega até à multiplicação infernal de todos os objetos que caracteriza nossa sociedade industrial.” [tradução nossa].

não esteja pronto para trabalhar determinada peça, em uma linha de montagem, ela entra no seu raio de ação e ele é obrigado a se adaptar a sua velocidade. O homem deixa de ter sua vida guiada pela natureza, passando a contar seu tempo pelo relógio, mais uma máquina que controla a sua vida. Além disso, a linha de montagem resulta em uma especialização do trabalho que separa o homem de sua criação, ou seja, em uma fábrica, um homem não fabrica mais um sapato, por exemplo, mas apenas faz a pala, ou cola a biqueira ou a traseira, etc. Desse modo, não se aparta apenas o homem do produto de seu trabalho, mas do próprio conhecimento.

A contínua desumanização do homem em uma sociedade que “só valora lo que puede contarse, pesarse o medirse, no puede hallarse más que un aburrimiento mortal.”¹⁰⁷ (ENDE, 1984), em que “todo se subordina al beneficio”,¹⁰⁸ se associa o culto do cientificismo e do racionalismo como única forma (ou como forma superior) de conhecimento que levaria a um empobrecimento das concepções de mundo e seria um dos motivos da crise da comunicação de experiências (ligada, por Benjamin, à ascensão do jornal e da informação e, conseqüentemente, à necessidade de comprovação). Essa perspectiva está presente em uma entrevista de Ende (1984): “Desde Newton nos hallamos cruelmente divididos en dos mundos: el de los objetos, llamado real, y el supuestamente ilusorio del yo. Para no seguir siendo un extraño, el hombre debe aprender de nuevo, como Goethe, a llamar de tú a la Luna.”¹⁰⁹ Mas também se insinua em *A história sem fim*, principalmente por meio de Enguivuck, o cientista que busca entender o funcionamento das Três Portas. Para Wagner (2010, *apud* ROTTEWEEL, 2012, p. 9), a atuação desse personagem “denounces the pointlessness of exclusively theoretical research. Not everything that evades rational thinking can be made measurable or countable. The scientific worldview still attempts to achieve this while only holding the demonstrable for true.”¹¹⁰ Essa arrogância do pensamento científico é, em grande parte, denunciada pelo contraponto entre Enguivuck e sua esposa, Urgl, personagem ligado ao saber popular (e prático), que é, na narrativa, responsável pela

¹⁰⁷ “só valoriza o que pode ser contado, pesado ou medido não se pode achar mais do que um tédio mortal” [tradução nossa].

¹⁰⁸ “tudo se subordina ao lucro”. [tradução nossa].

¹⁰⁹ “Desde Newton nos achamos cruelmente divididos em dois mundos: o dos objetos, chamado real, e o do eu, supostamente ilusório. Para não continuar sendo um estranho, o homem deve aprender de novo, como Goethe, a chamar a Lua de você” [tradução nossa].

¹¹⁰ “denuncia a inutilidade de pesquisas exclusivamente teóricas. Nem tudo o que escapa do pensamento racional pode ser medido e contado. A visão de mundo científica ainda busca esse objetivo, enquanto somente considerar como verdadeiro o demonstrável.” [tradução nossa].

restauração da saúde de Atreiu e de Fuchur, após eles serem mortalmente feridos por Ygramul.

A propagação do Nada, portanto, parece estar vinculada a uma espécie de insensibilidade que atinge o homem, cuja correria e a competição da vida moderna e a imposição do pensamento cientificista afastam da imaginação, do sonho e da fantasia. Há, contudo, um lugar em que ainda se encontra (ou em que ainda se permite a existência) dessas atividades (imaginar, sonhar, fantasiar): a infância. No romance de Ende (como em *As crônicas de Nárnia* ou nos postulados de Schiller) é a “ingenuidade” das crianças que representa a possibilidade de escapar desse mundo (adulto) em que as relações humanas e as com o meio parecem corrompidas. Bastian ainda consegue se conectar com a história de Atreiu, consegue lê-la sem exigir que ela se pareça com a “verdade” ou com a realidade que o circunda, que, aliás, poderia ser considerada muito menos humana do que a apresentada em Fantasia. Tolkien postula uma ideia semelhante quando, em seu “Sobre contos de fadas”, argumenta sobre a irrealidade do real. Para tanto, ele relembra um erudito de Oxford “que ‘saudava’ a proximidade de fábricas robotizadas de produção em massa e o rugido do tráfego mecânico auto-obstruidor, porque isso punha sua universidade em ‘contato com a vida real’” (TOLKIEN, 2013, p. 60). O autor de *O hobbit*, contrariamente, considera essas características como uma indicação de que “a forma como os homens vivem e trabalham no século XX está crescendo em barbárie a uma taxa alarmante”, sugerindo que “É curiosa a ideia de que automóveis são mais ‘vivos’ do que, digamos, centauros ou dragões. Como é real, como é espantosamente viva uma chaminé de fábrica comparada a um pé de olmo: pobre coisa obsoleta, sonho insubstancial de um escapista!”

Pensando, especificamente, na conversa entre Atreiu e Gmork, as coordenadas acima jogam algumas luzes na relação entre fantasia e mentira ali propostas. Em primeiro lugar, chama-se atenção para o sacrifício da fantasia em favor de um cientificismo cego, tipo de discurso que se verifica, por exemplo, em trecho de *The Westminster Review* (1853), segundo o qual “a scientific, and somewhat skeptical age, has no longer the power of believing in the marvels which delighted our ruder ancestors.”¹¹¹ (*apud* WOLFE, 1990, p. 371). Essa visão que desprestigia a imaginação, a fantasia, o ficcional como típicos de uma mentalidade bárbara, primitiva (ou que a caracteriza como uma incapacidade de lidar com a “vida dura” moderna) é fortemente

¹¹¹ “uma época científica e, até certo ponto, cética não tem mais a capacidade de acreditar nas maravilhas que encantavam nossos mais rudes ancestrais.” [tradução nossa].

atacada pelo romance de Ende (1990, p. 133): “– Há também uma quantidade de pobres tontos que, naturalmente, se julgam muito inteligentes e pensam servir à verdade, e não encontram nada de melhor para fazer do que dissuadir as crianças da existência de Fantasia. Talvez você possa ser útil a eles.”. Estes, como informa o lobisomem, combatem a fantasia na tentativa de extinguir as “mentiras”, mas ao se proporem como a única forma de conhecimento acabam se jogando na armadilha que procuravam desarmar, pois “O saber em geral não se reduz à ciência, nem mesmo ao conhecimento. O conhecimento seria o conjunto dos enunciados que denotam ou descrevem objetos, excluindo-se todos os outros enunciados, e susceptíveis de serem declarados verdadeiros ou falsos.” (LYOTARD, 1993, p. 35). Desse postulado pode-se retirar a implicação de que, justamente porque a literatura não se submete ao critério de verdade, ela não pode ser desmentida ou considerada mentirosa pela ciência. A incapacidade de entender que ciência e literatura são formas de saber distintos é a doença – de que parece convalescer o autor do artigo de *The Westminster Review* (1853) – que levam os homens a condenar a ficção.

Em segundo lugar, está em jogo a questão do uso (ideológico) da fantasia (ou da literatura). Mesmo Tolkien (2013, p. 53) atenta para essa possibilidade: “É claro que a Fantasia pode ser levada ao exagero. Pode ser malfeita. Pode servir a maus usos. Pode até iludir as mentes das quais surgiu. Mas, neste mundo caído, para que coisa humana isso não é verdade?” Esse uso leva à transformação de fantasias em mentiras porque se transformam em instrumento de dominação. Pode-se estabelecer entre mentira e fantasia uma analogia com os conceitos tolkienianos de magia e encantamento, respectivamente, enquanto os primeiros se vinculariam à produção de uma (ou ao fingimento dela) alteração no Mundo Primário, os segundos, por sua vez, produzem um Mundo Secundário em que o leitor pode adentrar. Assim, o objetivo da mentira (como o da magia) é “poder neste mundo, dominação dos objetos e das vontades.” (TOLKIEN, 2013, p. 51). Isso pode ser notado no trecho em que se apresenta Bastian pensando em suas próprias mentiras: “algumas vezes, tinha mentido deliberada e conscientemente – às vezes por medo, outras para conseguir alguma coisa que desejava muito, mas outras vezes só para se fazer de importante.” (ENDE, 1990, p. 134). Em parte, pode-se depreender uma ideia semelhante da posição expressa pela imperatriz Criança; segundo ela há dois caminhos para se atravessar as fronteiras de Fantasia: “Quando os seres de Fantasia se veem arrastados para o mundo dos homens desta maneira horrível [sugados pelo Nada], seguem o caminho errado” (p. 154), pelo contrário, “quando os filhos dos

homens vêm até nosso mundo, tomam o caminho certo. Todos os que nos vêm visitar aprendem coisas que só aqui podem aprender e regressam modificados ao seu mundo.”. Uma vez que já abordamos o primeiro caminho, cabe discutir o segundo, ou seja, aquele que é realizado por Bastian.

O caminho certo, como se depreende da fala da imperatriz Criança, comporta certas regras, entre elas o imperativo do retorno, ou seja, um dos aspectos importantes das aventuras em Fantasia é não se perder (como acontece, por exemplo, com os moradores da Cidade dos Antigos Imperadores), é conseguir sempre retornar ao “mundo real”. Dessa maneira “No universo fantástico dessa obra, o herói e seu mundo são ameaçados tanto pela falta, quanto pelo excesso das fantasias.” (CORSO; CORSO, 2012, p. 1279).

A jornada de Bastian (entendida como uma alegoria da do leitor) é particularmente exemplar dos perigos de se enredar em suas próprias fantasias e ir, conseqüentemente, perdendo contato com a realidade. Para Corso e Corso (2012, p. 1290), o garoto “encarnou a personagem do herói do livro a ponto de que ela praticamente substituiu o menino do sótão. Ele havia se transformado em habitante de um mundo feito na medida de suas fantasias, a ponto de esquecer que existia fora dela e para onde devia retornar.” Na fábula de *A história sem fim* a realização dos desejos do personagem é contraposta com o contínuo processo de esquecimento desencadeado por cada um deles, dessa maneira, as memórias de sua vida em nosso mundo vão se apagando, conforme cada desejo do garoto se concretiza. Conseqüentemente, é como se um mundo fosse substituindo o outro e Bastian fosse perdendo a noção da diferença entre o mundo de fantasia e o mundo real. Essa distinção, contudo, é fundamental para a própria fantasia, pois, sem ela, conforme postula Tolkien (2013, p. 53), a fantasia se transforma em “ilusão mórbida”. Em termos do gênero fantasia, como já argumentamos, essa diferenciação é essencial, uma vez que o Mundo Secundário se articula em um contraponto com o Primário, sem o qual ele não é possível.

Exige-se de Bastian que, como herói, ele seja capaz de estabelecer essa distinção – mesmo que, por um tempo, pareça propenso a ignorar a realidade e viver em Fantasia. Sua trajetória, ao que parece, deve se aproximar do que C. S. Lewis (2009, p. 48) chama de “construção normal de castelos de areia”,¹¹² ou seja, deve-se configurar como uma

¹¹² São três acepções, elencadas por C. S. Lewis (2009), de “fantasia”, segundo uma perspectiva psicológica. A primeira, chamada por ele simplesmente de “fantasia” corresponde a “Uma construção imaginativa que, de um modo ou de outro, dá prazer ao paciente e é tomada equivocadamente por ele

construção imaginária breve que não perde de vista a noção de realidade. Assim, de um começo em que, devido ao poder de AURIN, lhe é permitida a satisfação de todos os seus desejos egoístas (que não seriam possíveis no mundo real) e, conseqüentemente, parece indicar a fantasia (construção mórbida, nesse caso) como o único lugar que lhe dá prazer, fazendo com que a realidade deixe de lhe interessar; a narrativa se direciona para a redescoberta dos vínculos de Bastian com a realidade (pode-se ler a parte da Mina das Imagens como representante dessa ideia, ou seja, ele vai procurar, nos seus sonhos esquecidos, uma imagem que lhe é significativa: a de seu pai).

É instigante que o exercício (ou a vivência) da fantasia leve, paradoxalmente, à redescoberta de seu pai, é como se ela se construísse como uma experiência que favorece a Bastian, uma apreensão diferente da vida que vivia. Se, como afirmamos anteriormente, o texto literário depende da leitura para adquirir vida, o romance de Michael Ende indica que a possibilidade contrária também é possível: a fantasia insufla novo fôlego à vida de um garoto que parece ter perdido parte de seu sentido, as aventuras lá vividas mudam sua percepção de mundo, faz com que ele veja sua vida segundo um ângulo diferente. Bastian, desse modo, cumpre a verdadeira trajetória por Fantasia que, na opinião da imperatriz Criança, tem por efeito o fato de que, com ela, “Seus olhos se abrem, pois eles se vêem em seu verdadeiro aspecto. Por isso, também podem olhar com novos olhos seu próprio mundo e os outros homens. Descobrem de repente maravilhas e segredos onde outrora só viam a monotonia do cotidiano.” (ENDE, 1990, p. 154). Configura-se, assim, uma situação muito próxima da noção de “recuperação” proposta por Tolkien, pois a fantasia é que permite essa visão com novos olhos, que leva à recuperação do encanto da vida.

Tendo em vista o acima expresso, *A história sem fim* pode ser lida como um elogio da capacidade humana de fantasiar, de sonhar, de criar ficções. Desse modo, se o romance, por um lado, nos indica o risco de nos perdermos em nossos sonhos e fantasias, por outro, nos “fala também dos riscos de não construir castelos imaginários e

como realidade” (p. 47); a segunda, intitulada “construção mórbida de castelos de areia”, é “Uma construção imaginativa prazerosa mantida incessantemente pelo paciente, e para seu próprio prejuízo, mas sem a ilusão de realidade” (p. 48); a terceira, cuja nomenclatura é “construção normal de castelos de areia”, se configura como “A mesma atividade, mas praticada com moderação e brevidade [...] devidamente subordinada a outros tipos de atividade, mais efetivas e expansivas.” (p. 48). Embora, em termos fabulares, a aproximação com o primeiro tipo pareça ser mais evidente, uma vez que, de fato, Bastian se aventura em Fantasia, deve-se destacar uma diferença essencial: Fantasia não é somente tomada por ele como real, mas nos é apresentada como tal. Dessa maneira, sua própria classificação como “uma construção imaginativa” é questionável porque, no interior do romance, ela não existe somente como imaginação, ela existe realmente.

de nunca visitá-los, mas lembra-nos que quando formos lá é preciso saber que estamos de passagem” (CORSO; CORSO, 2012, p. 1279). Nessa perspectiva, a fantasia, no livro de Ende, não só nos é apresentada como “um instrumento de fortalecimento psíquico e conexão com a vida” (p. 1317), mas como “uma atividade de compartilhar, socializar sonhos.” (p. 1318) ligada essencialmente ao ato de contar (e de inventar) histórias. A fantasia está, portanto, intrinsecamente vinculada à capacidade humana de criação ou, na perspectiva tolkieniana, de subcriação. Esse elemento, ou seja, o potencial humano para a criação como uma das manifestações mais evidentes de sua humanidade, será abordado na parte seguinte de nosso trabalho em um diálogo entre *A história sem fim*, *O Silmarillion* e *O sobrinho do mago*.

2.2.4. A arte da criação

A subcriação ou a arte subcriadora, na teoria de Tolkien, está ligada à capacidade de criar mundos secundários. Para ele, “todo subcriador, deseja em certa medida ser um criador de verdade, ou pretende estar se baseando na realidade: acha que a qualidade peculiar desse mundo secundário (se não todos os detalhes) seja derivada da Realidade, ou flua para ela.” (2013, p. 68). O próprio Tolkien concorda que é impossível escrever uma obra sem características tomadas da realidade e indica que esta estará sempre (mesmo que metamorfoseada) presente. Em certa parte, é isso que o termo “subcriação” designa: “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, 2013, p. 54). A despeito dessa definição religiosa (ligada às crenças cristãs do escritor inglês), inscreve-se, nesse argumento, a noção de uma dignidade, de uma grandeza vinculada à possibilidade de criação, de transformação da realidade em outra coisa que, no entanto, pode ter sua própria consistência interna de realidade.

Tolkien vai encontrar essas características nas essências da linguagem humana, quando afirma que nenhum feitiço ou mágica do Reino Encantado é mais potente que o adjetivo: “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” (p. 22). O autor de *O senhor dos anéis*, portanto, argumenta que, juntamente com a invenção do adjetivo o homem, por meio da palavra, criou a possibilidade de reinventar

o mundo a sua volta, pois ele pode retirar o verde da grama e transpô-lo no céu, o vermelho do sangue e transferi-lo para a grama e o azul do céu passar a ser o do sangue. Essa possibilidade, por sua vez, “desperta o desejo de manejar esse poder no mundo externo às nossas mentes” (p. 22), transformando o homem, por meio de sua arte, em um subcriador. Octávio Paz, discutindo o poder da imagem, afirma:

Uma paisagem de Góngora não é a mesma coisa que uma paisagem natural, mas ambas possuem realidade e consistência, embora vivam em esferas distintas. São duas ordens de realidades paralelas e autônomas. Nesse caso, o poeta faz algo mais que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a da sua própria existência. (PAZ, 1982, p. 131).

O processo criativo por meio da nomeação encontra um lugar privilegiado em *A história sem fim*. Como se sabe, a salvação de Fantasia depende fundamentalmente da condição de se dar um novo nome à imperatriz Criança, pois, em suas palavras, “só o nome certo confere a todos os seres e a todas as coisas sua realidade, disse ela. O nome errado torna tudo irreal. É isso que a mentira faz.” (p. 155). É um discurso intrigante, pois atenta contra a ideia (amplamente difundida) da arbitrariedade do signo, postulando algum tipo de secreta alquimia entre o nome e a coisa nomeada. Mas, mais do que isso, parece postular que as coisas somente são reais mediante a sua nomeação e, conseqüentemente, que o nome define a coisa. Essas questões se tornam ainda mais instigantes quando a trazemos para o contexto do romance. Lembremo-nos, a soberana de Fantasia tem um nome, “imperatriz Criança”, e não é que este seja o “nome errado” ou que ele não indique seu “referente” no mundo. Pelo contrário, durante toda a primeira parte do texto ela é designada por esse nome e compreendemos que ele se refere a ela. Não é, contudo, nesse âmbito, no do uso cotidiano da linguagem, que a problemática da nomeação da soberana de Fantasia deve ser colocada. A questão da nomeação, em *A história sem fim*, se vincula, por um lado, com a apreensão de uma condição humana fundamental, e, por outro, com a dinâmica de renovação que rege o livro.

Quanto ao primeiro aspecto, poder-se-á dizer que, ao situar a resolução da enfermidade de Fantasia no âmbito da linguagem, o romance de Ende parece sugerir uma espécie de reencontro do homem com sua condição primordial: “O homem é aquele que nomeia [...]. Toda natureza, desde que se comunica, se comunica na língua, portanto, em última instância, no homem. Por isso, ele é o senhor da natureza e pode nomear as coisas.” (BENJAMIN, 2011, p. 56). Na teoria da linguagem proposta por

Benjamin, parte-se da ideia de que a palavra de Deus¹¹³ cria o mundo e que, cabe ao homem, nomear as coisas, ou melhor, traduzir a essência das coisas conforme essas a comunicam a ele. Para o filósofo alemão, todas as coisas tem uma linguagem e o ato de nomear está ligado à capacidade humana de “ler” essa comunicação da essência das coisas transformando-a em nome: “A quem se comunica a lâmpada? A quem, a montanha? E a raposa? – Aqui a resposta é: ao homem. [...] se a lâmpada e a montanha e a raposa não se comunicassem ao homem, como poderia ele nomeá-las?” (2011, p. 55).

A capacidade humana de nomeação, nesse sentido, estaria vinculada ao modo pelo qual ele teria sido criado: “a criação do homem não se dá pela palavra (Deus disse – e assim se fez), mas a esse homem que não foi criado da palavra é conferido agora o *dom* da língua, que o eleva acima da natureza.” (p. 60). Criado do barro, o homem se distinguiria da natureza seja pelo seu material, seja pela língua, ou seja, pela capacidade de nomear: “o nome que o homem atribui à coisa repousa sobre a maneira que ela se comunica a ele.” (p. 64). Mas o nome, além de indicar a tradução da essência (comunicável) das coisas, também comunica a essência linguística do homem, ou seja, a parte comunicável da essência espiritual humana. Fica a pergunta, no entanto, sobre com quem se dá essa comunicação: “no nome a essência espiritual do homem se comunica a Deus.” (p. 55). Portanto, o ato de nomear pode ser visto como uma das maneiras pelas quais o homem se aproxima de Deus. Nessa perspectiva, Deus ao não submeter o homem à linguagem, favorece a ele a linguagem que lhe havia servido na criação, mas privada do seu poder criativo, a linguagem se transforma em conhecimento, ou melhor, na possibilidade de se conhecer a essência linguística (isto é, comunicável) das coisas: “O nome alcança tão pouco a palavra quanto o conhecimento, a Criação.” (p. 62).

Pensando especificamente na situação de Fantasia, *A história sem fim* parece requerer que Bastian recupere a condição nomeadora própria do homem que lhe seria inerente, como afirma Uilala:

Os filhos de Adão, justo é o nome
 Dos habitantes do mundo da Terra.
 As filhas de Eva, a raça dos homens,
 Cujos sangue a Palavra encerra.
 Desde os primórdios possuem todos
 O dom de as coisas nomear.

¹¹³ As postulações de Benjamin partem de uma análise da linguagem como expressa na mitologia cristã.

E à imperatriz Criança, em tempos outros,
Podiam eles vida e nome dar. (p. 99).

Note-se, no trecho acima, como à questão da nomeação se acrescenta a da criação (“vida e nome dar”) que coloca em suspenso uma relação direta entre o romance e a teoria de Benjamin; simultaneamente fica explícita a ligação entre o romance de Ende e a mitologia cristã (“filhos de Adão”, “filhas de Eva”). Tal situação, no entanto, quando pensada no contexto pós-queda (após o “pecado original”) se torna mais instigante. Para Benjamin, o saber sobre o bem e o mal nada tem a ver com o nome, ele é exterior a ele: “o pecado original é a hora de nascimento da palavra humana, aquela em que o nome não vivia mais intacto, aquela que abandonou a língua que nomeia” (BENJAMIN, 2011, p. 67). Assim, surge a palavra humana que se vincula ao julgamento de valor (à abstração?) que inexistente no nome, uma vez que “a pureza do nome foi lesada, surge a pureza (mais severa) da palavra judicante” (p. 67-68). Enquanto o nome expressava a parte comunicável da essência espiritual das coisas (portanto, a essência linguística que deixava entrever a Palavra Criadora), a palavra (humana) indica um julgamento alheio, de fora, que nada tem a ver com a coisa e que por isso é uma “tagarelice”. Como resultado do pecado original a natureza (as coisas) entram em luto, em silêncio, não mais se comunicam ao homem. Essa diferenciação permite que se postule uma analogia com a atitude da imperatriz Criança frente aos seus súditos, ela os entende e aceita pelo que são, não julgando. Paralelamente, Bastian enfrenta problemas quando tenta mudar os seres (caso dos Aiaiais) ou quando se deixa levar por suas aparências (caso de Xayíde ou de Iicha).

A tarefa de nomeação que cabe ao garoto, na perspectiva da teoria da linguagem benjaminiana, pode ser apreendida, pelo menos, de duas maneiras. A primeira remete a um trabalho de redescoberta do poder de renomeação. Nesse sentido, a ideia de que o “nome certo” é que dá as coisas a sua realidade e que o “nome errado” transforma tudo em mentira, torna as coisas irreais, expressa pela imperatriz Criança ganha um potencial significativo que não se pode negligenciar. Nomear corretamente, portanto, seria ter a capacidade de traduzir a essência espiritual em um nome, logo implicaria a necessidade de depreender que as coisas comunicam sua essência na linguagem. Estaríamos, em consequência, muito próximos da nomeação adâmica, aquela em que o homem conseguia ouvir a natureza, em que homem, natureza e Deus estão em comunhão, como no poema de Friedrich Müller em que Deus instiga o homem a nomear as coisas: “Homem da terra, aproxima-te e, contemplando, torna-te mais perfeito, torna-te mais

perfeito pela palavra!” (*apud* BENJAMIN, 2011, p. 65). Note-se como o ato nomeador, desse ponto de vista, parece aproximar o homem de Deus (e da Natureza), incluindo aquela na criação: “A criação divina completa-se no momento em que as coisas recebem seu nome do homem, a partir de quem, no nome, somente a língua fala.” (BENJAMIN, 2011, p. 56). Assim, ao chamar a soberana de Fantasia de “Filha da Lua”, Bastian não estaria simplesmente anexando uma etiqueta qualquer a um objeto que não tem nenhuma relação com o nome nela dependurado; pelo contrário, não há arbitrariedade, porque esse nome lhe seria comunicado pela própria coisa nomeada, em certo sentido ele não seria o seu inventor, mas o seu tradutor, ou seja, ele seria capaz de escutar a essência linguística da Filha da Lua.

O contraponto inescapável, aqui, é com os personagens que habitam a Cidade dos Antigos Imperadores que são incitados, por Argax, a rolar grandes dados com letras nas seis faces, buscando formar palavras. O macaco explica o jogo nos seguintes termos: “Já não são capazes de contar histórias. Esqueceram a fala. [...] todas as histórias do mundo se compõem apenas de vinte e seis letras.” (p. 339) “quando se joga este jogo sem parar durante muito tempo, durante anos, algumas vezes formam-se palavras por acaso.” Aqui o nome perde sua relação tanto com a língua quanto com a Palavra, a formação arbitrária de termos indica a falta de sentido em que vivem esses sujeitos. Eles, na realidade, não são mais homens, são apenas sombras que perderam a própria condição da humanidade, perderam a sua essência e, portanto, não podem sequer se comunicar na língua. Vale lembrar que todos esses personagens, em sua jornada por Fantasia, tentaram se transformar em Imperadores, consideraram-se acima dos outros, julgaram-se melhores e buscaram dominar os outros. Sua ânsia de poder, como resultado, leva à perda das memórias e, conseqüentemente, de identidade, que deságua na perda de sentido das coisas e das palavras. Para eles, a língua se transforma em um abismo sem sentido, em uma tagarelice vã que os leva à loucura: “À servidão da língua na tagarelice segue-se a servidão das coisas na doidice quase como consequência inevitável.” (BENJAMIN, 2011, p. 69).

A segunda maneira pela qual podemos abordar a questão da nomeação é pela consideração do papel do “nome próprio”. Benjamin o coloca como em um ponto limite em que a língua não seria nem palavra finita nem conhecimento:

Com a doação de um nome, os pais consagram seus filhos a Deus; ao nome que eles dão nesse ato não corresponde – no sentido metafísico, não etimológico – nenhum conhecimento, uma vez que é por ocasião

do nascimento que dão nome a seus filhos. Para um espírito rigoroso, nenhum homem deveria corresponder a seu nome (segundo seu significado etimológico), pois o nome próprio é palavra de Deus em sons humanos. Esse nome garante a cada homem sua criação por Deus e, nesse sentido, ele mesmo é criador, como a sabedoria mitológica bem exprime na visão (aliás, nada rara) de que o nome de um homem é seu destino. O nome próprio é o que o homem tem em comum com a palavra *criadora* de Deus. (BENJAMIN, 2011, p. 63).

Aqui o nomear e criar se entrelaçam na medida em que o nome não é resultado, necessariamente, da comunicação da essência espiritual do ser. Como o nome próprio muitas vezes até mesmo antecede o nascimento do ser ele se aproxima da própria palavra criadora. O nome próprio seria, nesse sentido, a palavra divina em sons humanos, sendo, por um lado, o que garante a sua criação por Deus (ou seja, que tem a sua origem em Deus), e, por outro, ele mesmo criador, pois é a expressão em sons humanos da própria Palavra (Criadora). Dessa maneira, o ato de nomeá-la como “Filha da Lua” não somente faz com que ela exista como tal, mas também, sendo o nome a parte comunicável da essência espiritual das coisas, indica sua criação pela Palavra, ou seja, por Deus. Por isso o nome próprio é caracterizado como algo que o coloca próximo à palavra criadora. Chama atenção o fato de isso se relacionar com a lógica de renovação que rege todo o livro, no sentido de que o novo nome representa o renascimento da soberana de Fantasia, se encerra o ciclo ligado ao nome “imperatriz Criança” e abre-se caminho para a “Filha da Lua”. Postula-se, dessa maneira, a inserção do ciclo de vida e morte relacionado com a linguagem (e com a nomeação), mas não no sentido de que “o uso da palavra pressupõe a morte da coisa, substitui sua presença, torna possível a evocação daquilo que não está presente.” (CORSO; CORSO, 2012, p. 1329). Pelo contrário, é a nomeação que faz com que a imperatriz supere sua enfermidade e se reconecte com a vida.

Pode-se estabelecer uma analogia entre essa potencialidade criadora do nome próprio e a que caracteriza a própria (sub)criação de Mundos Secundários. Trata-se, em ambos os casos, de um trabalho de linguagem (e de língua) em que, por meio da nomeação, se cria um mundo diverso da realidade. A nomeação (a criação nesse caso, ou, em termos tolkienianos, a fantasia) pode ser lida como uma tentativa de captar a essência das coisas – que não mais se comunicam com o homem por estarem em luto – a partir da recuperação da condição nomeadora que seria própria do homem. Em outros termos, por meio desses Mundos Secundários postula-se a possibilidade do homem de retornar a sua condição de nomeador, aproximando-o da condição de criador e

redimindo-o da queda, mas também se pode favorecer uma reavaliação de nossa realidade a partir do contraponto com aquela criada. O desejo de verdade (ou seja, de coerência interna) que se manifestar na fantasia, ou seja, a vontade (sub)criadora, talvez, na perspectiva de Tolkien, tenha seu ponto alto nos Evangelhos. Para o escritor inglês, os Evangelhos contém um conto de fadas (contempla maravilhas e apresenta a eucatástrofe, por exemplo) e “Tem preeminentemente a ‘consistência interna da realidade’. Nunca se contou uma história que os homens mais quisessem descobrir que é verdadeira [...] Pois a Arte dela tem o tom supremamente convincente da Arte Primária, isto é, da Criação.” (TOLKIEN, 2013, p. 69). Subentende-se, portanto, que o que a torna crível é o fato de ela se construir, como narrativa, de tal maneira que passa a impressão de verdade, ou melhor, que o que ela conta é verdade no interior da narrativa, independentemente de sua ocorrência no “mundo real”. E mais, em última instância, desde um ponto de vista literário, isso não importa porque ela é Arte, ela é (sub)criação.

A condição do homem como subcriador tem, talvez, em *A história sem fim*, a sua representação mais efetiva quando Bastian, depois de ter nomeado a Filha da Lua, se encontra em uma completa escuridão que, logo, se percebe ser o mundo que, assim como sua soberana, precisa ser renovado, partindo do zero, ou melhor, partindo de seu criador:

Bastian retirou lentamente a mão e o pontinho brilhante ficou pairando no ar entre os dois, como uma estrelinha.

A semente germinava muito depressa tão depressa que era possível vê-la crescer. Lançou folhas e caules, formou botões, que desabrocharam em flores coloridas de cores variadas e brilhantes fosforescentes. Depois formaram-se pequenos frutos, que explodiam como fogos-de-artifício em miniatura, assim que estavam maduros, produzindo uma chuva de novas sementes faiscentes, que também começavam a germinar. (p. 179).

Internamente, portanto, estipula-se Bastian como o criador de Fantasia, sendo ela mesma resultado da imaginação humana. Tal situação, como já antecipamos, se enquadra dentro do contexto, presente no romance, pelo qual a capacidade imaginativa e narrativa do homem é valorizada, tanto no aspecto psicológico (como um meio de desenvolvimento do indivíduo por meio do acesso às experiências alheias), quanto no de socialização (como instrumento que aproxima os homens a partir do compartilhamento de experiências e de saberes), mas também como indicador de sua própria humanidade (sendo a nomeação uma de suas características fundamentais). Essa mesma condição está implícita quando, no texto de Ende, se introduz a narrativa de “A

história sem fim”. O fato de aparecer, primeiramente, na condição de ficção não depõe contra essa narrativa, pelo contrário, ressalta a sua situação de história inventada. Mais do que isso, o gradual processo pelo qual o leitor vai entrando em contato com Fantasia é um dos elementos que garantem a ancoragem e mesmo a “consistência interna de realidade” da “nova” Fantasia (notar que ele não renomeia esse mundo). Paralelamente, a leitura (sem sobressaltos) de Bastian também favorece a consolidação de “A história sem fim”, mesmo que sua arte garanta-a independentemente da figura de Bastian como leitor.¹¹⁴

O fato, no entanto, de o garoto ser o novo criador de Fantasia traz, para dentro do romance, a indicação da consciência desse processo criativo implicado na fantasia. Procedimento que não é estranho a outras obras que podem ser vinculadas ao gênero fantasia, tais como *O silmarillion*, de J. R. R. Tolkien, e *O sobrinho do mago*, de C. S. Lewis. Ambas as narrativas se notabilizam, entre outras coisas, por nos apresentarem as histórias do surgimento dos Mundos Secundários, Éa e Nárnia, envolvidos em obras como *O senhor dos anéis* (e *O hobbit*) e *As crônicas de Nárnia*, respectivamente. Há, além disso, a incidência de nas duas narrativas a criação do mundo se dar por meio da música:

Havia Eru, o Único, que em Arda é chamado de Ilúvatar. Ele criou primeiro os Ainur, os Sagrados, gerados por seu pensamento, e eles lhe faziam companhia antes que tudo o mais fosse criado. [...].

[...]

Disse-lhes então Ilúvatar: – A partir do tema que lhes indiquei, desejo agora que criem juntos, em harmonia, uma Música Magnífica. E, como eu os inspirei com a Chama Imperecível, vocês vão demonstrar seus poderes ornamentando esse tema, cada um com seus próprios pensamentos e recursos, se assim o desejar. [...] através de vocês, uma grande beleza terá sido despertada em forma de melodia. (TOLKIEN, 2002, p. 3-4).

No escuro, finalmente, alguma coisa começava a acontecer. Uma voz cantava. Muito longe. [...]

E duas coisas maravilhosas aconteceram ao mesmo tempo.

Uma: outras vozes reuniram-se à primeira [...]

Outra: a escuridão em cima cintilava de estrelas. Estas não chegavam devagar, uma por uma, como fazem nas noites de verão. Um momento antes, nada havia lá em cima, só a escuridão (LEWIS, 2006, p.100-101).

¹¹⁴ Não se pode dizer o mesmo em relação à sua leitura, pois é ela que cria, para nós, “A história sem fim”. Pode-se, no entanto, em um exercício crítico (que contempla um pouco de arbitrariedade), isolar essa narrativa do âmbito geral de *A história sem fim* e verificar que ela mantém intacta sua coerência.

Em primeiro lugar, deve-se ressaltar a maneira como, ao introduzir o processo de confecção do mundo, essas narrativas nos induzem a pensá-lo de uma perspectiva metalinguística (ou autoreflexiva). Instaura-se um vínculo entre a produção da obra e a criação do mundo na obra, ou seja, um paralelo entre a condição do autor, enquanto inventor do texto, e a de Eru ou Aslam, enquanto criadores, pois internamente esta é a condição dessas entidades. Desse modo, estabelece-se o elo entre criador (os autores) e criatura (os “deuses”) que “subverte” a ordem inerente ao mundo criado (onde Eru e Aslam antecedem e são fontes de tudo). Essa relação que implica a proximidade entre o subcriador e o criador do Mundo Secundário é ainda reforçada pelo próprio processo pelo qual tal mundo é criado. Isso porque ele nos é apresentado como o resultado artístico, pois surge das músicas entoadas por Aslam ou pelos Ainur.¹¹⁵ No caso de *O silmarillion*, essa questão é ainda acentuada pelo posicionamento de Eru que, dada as coordenadas (o tema musical), senta e aprecia a música criada pelos Ainur. O paralelo com a condição humana, como subcriadores, está patente. Aos Ainur cabe adornar o tema dado por Eru; esse tema, por si só, cria Æa, o próprio termo “Æa”, em élfico, significa “É” ou “Que seja”, trata-se, portanto, da Palavra de Ilúvatar, que cria o mundo. No exercício musical dos Valar e Maiar, por outro lado, a noção de criação é moldada de forma diferente, ela não é criadora no sentido que o é a palavra de Eru. Expliquemos: quando Eru diz “que seja”, o mundo passa a existir, está lá em sua concretude como uma realidade, quando os Ainur adornam esse tema eles constroem (sem o saber) um “mundo imaginário”, cuja visão lhes é dada por Eru:

Conheço o desejo em suas mentes de que aquilo que viram venha na verdade a ser, não apenas no pensamento, mas como vocês são e, no entanto, diferente. Logo, eu digo: Æa! Que essas coisas Existam! E mandarei para o meio do Vazio a Chama Imperecível; e ela estará no coração do Mundo, e o Mundo Existirá (TOLKIEN, 2002, p. 9).

Assim, o resultado da canção (Æa) tem, a princípio, uma existência que se poderia chamar como típica da fantasia, ou seja, ela existe como um mundo (uma narrativa, uma música) internamente coerente, com “consistência interna de realidade”, mas não existe de fato até que a Palavra seja pronunciada por Ilúvatar. Sua palavra, por sua vez, coincide com o “tema”, os adornos criados pelos Ainur na canção servem, portanto, como um vislumbre da sua atuação, de fato, em Æa: “Pois a Grande Música não havia sido senão a expansão e o florescer do pensamento nas Mansões Eternas,

¹¹⁵ Na mitologia tolkieniana, os Ainur são os seres que surgem do pensamento de Eru antes da criação do mundo. Eles são compostos pelos Valar e pelos Maiar.

sendo a Visão apenas um prenúncio; [...] o Mundo havia sido apenas prefigurado e pronunciado; e que eles deveriam concretizá-lo.” (p. 10). Uma das possibilidades interpretativas dessa relação entre fato (mundo concreto) e ficção (mundo criado na música) é a ascendência da imaginação como base para o processo de criação e da fantasia como aspecto divino. Não somente a criação artística (ficcional) do mundo antecede a sua existência (e nesse sentido ele existe antes de sua concreção), mas, pela colaboração entre Eru e os Ainur, se indica que as criações individuais tem relevância em um âmbito mais amplo, na medida em que completa a própria Criação. Assim, da mesma maneira que, segundo Tolkien, aconteceria com os humanos, os Ainur, sendo criados, também aspiram à condição de subcriadores, mesmo que sua criação seja derivativa (como a humana). Esse desejo, de certa maneira, vai estar expresso em *O silmarillion*, na narração sobre a origem dos anões, pois eles não seriam, a princípio, criados por Eru, mas por Aulë, um dos Valar, mas, não tendo ele o poder e a autoridade de Ilúvatar, os seres por ele inventados “poderão viver apenas através dessa existência, movendo-se quando tu pensares em movê-las e ficando ociosas se teu pensamento estiver voltado para outras coisas.” (p. 39). Vendo, no entanto, os sentimentos de Aulë pelos anões, além de sua humildade (ao oferecer para destruir, apesar de seu apego, esses seres) Eru concede a eles a vida: “Tua oferta aceitei enquanto ela estava sendo feita. Não percebes que essas criaturas têm agora vida própria e falam com suas próprias vozes? Não fosse assim, e elas não teriam procurado fugir ao golpe nem a nenhum comando de tua vontade.” (p. 40).

O fato é que tanto em *O silmarillion*, quanto em *O sobrinho do mago* ou ainda em *A história sem fim*, o relato sobre a criação dos mundos nos aproxima bastante da narrativa mitológica, principalmente se entendermos o mito, como o faz Marilena Chauí (2001, p. 23), como “uma narrativa sobre a origem de alguma coisa”. Essa aproximação, no entanto, comporta distanciamentos. Em *Ende*, a origem dos Mundos Secundários está na imaginação e na leitura, conseqüentemente, indica-se o papel fundamental que essas atividades têm na vida humana e como elas são, na realidade, parte inalienável de suas vidas. No texto de Tolkien, parece haver um reforço da ideia de a subcriação ser um exercício que reafirma a aproximação entre homem e Criador, mas essa relação é delimitada no contexto do próprio Mundo Secundário, ou seja, é a capacidade de criar, de contar histórias, que sai destacada. Na obra de Lewis, pelo contrário, embora o entoar da música também revele um vínculo entre criação e arte, devido a uma série de

referências, ganha destaque o fato de que o relato sobre a criação de Nárnia aponta para a relação entre *As crônicas de Nárnia* e a mitologia cristã:

O Leão, cujos olhos jamais piscavam, olhava para os animais com dureza, como se fosse incendiá-los com o olhar. [...] O Leão abriu a boca, mas não produziu nenhum som: estava soprando, um sopro prolongado e cálido. [...] Nárnia, Nárnia, desperte! Ame! Pense! Fale! Que as árvores caminhem! Que os animais falem! Que as águas sejam divinas! (LEWIS, 2006, p. 117).

Dessa maneira, a descrição do sopro de Aslam nos remete imediatamente ao texto bíblico em que “então Javé Deus modelou o homem com a argila do solo, soprou-lhe nas narinas um sopro de vida, e o homem tornou-se um ser vivente.” (BÍBLIA, Gênesis, 2:7). Esse paralelo implica, em *O sobrinho do mago*, uma aproximação entre os animais escolhidos e os homens, pois a aqueles são conferidas características que, no texto bíblico, são exclusivas dos homens. Note-se, contudo, que nem todos os animais são agraciados com o “sopro da vida” – que, na realidade, confere a capacidade de pensar e falar, primordialmente – e que a criação de Nárnia não contempla humanos.¹¹⁶ O que poderia ser lido como uma “simples” intertextualidade, na realidade, é um procedimento reiterado no decorrer de *As crônicas de Nárnia*, a tal ponto que muitos propuseram que a série de livros de C. S. Lewis seja lida como uma alegoria bíblica. Isso porque certas passagens e/ou personagens parecem ter correspondentes mais ou menos precisos na narrativa bíblica, resultando na impressão de a história “equivaler a uma sequência logicamente ordenada de metáforas” (MOISES, 1995, p. 17). Assim, na criação, Aslam corresponderia a Deus e os animais escolhidos aos homens. Há, ainda pensando em *O sobrinho do mago*, o episódio em que Aslam pede a Digory que busque uma maçã de uma árvore específica, mas adverte o garoto que não pode prová-la, em que, graças à interferência de Jadis, a feiticeira, estabelece-se uma situação tal que nos remete imediatamente para a história de Adão e Eva no Éden. Contudo, o garoto não cede à tentação (como fizeram Adão e Eva) e às provocações de Jadis (que cumpre um papel semelhante ao da serpente na Bíblia).

Expandindo-se a abordagem para outros livros da série de C. S. Lewis, encontraremos outras situações que permitem essa leitura “substitutiva”, típica da alegoria, considerada como uma “narrativa simbólica, que não apenas sugere algo além

¹¹⁶ Quando da criação de Nárnia há humanos, mas todos eles não são criados em Nárnia, todos eles procedem de nosso mundo: Digory, Polly, Tio André, o cocheiro e sua mulher (Nelita).

de seu sentido literal, mas insiste em ser decodificada em um outro sentido.” (LODGE, 2010, p. 150). Entretanto, fica a impressão de algo episódico, que não se verifica em todo o progresso da narrativa e que, por vezes, no afã de demonstrar que existe, de fato, uma relação intertextual passo a passo entre o texto de Lewis e os escritos bíblicos, os estudiosos simplesmente passam por cima do sentido literal e acabam por forçar relações que, na verdade, são mais sutis. Nesse sentido, vale a pena observar a análise proposta por Higgens¹¹⁷ (1994, p. 157) em que se traçam vários paralelos entre as duas narrativas: Aslam salva o mundo da Feiticeira Branca, como Jesus salva o mundo do pecado; ambos morrem (se sacrificam) pelos pecadores, Aslam por Edmundo e Jesus pelos homens; ao retornar à vida Aslam, por meio de um sopro, devolve a vida a todos os narnianos transformados em pedra pela Feiticeira Branca, enquanto Jesus, após a ressurreição dá, por meio do sopro, o Espírito Santo aos seus seguidores; Aslam, derrotada a Feiticeira, confere às crianças o trono de Nárnia até seu retorno, enquanto Jesus monta seu reino de pregadores na terra e promete retornar.

Parece bastante óbvio que a relação com as representações de Cristo não só é possível, mas desejável, ou seja, como quer Lodge (2010), o texto insiste que se leia nele um subtexto, configurando-se como uma alegoria. Essa alegoria, no entanto, embora “requerida” pela narrativa, é obrigada a fazer algumas abstrações ou generalizações que permitam uma visão, digamos, “descomplicada” das relações entre o “sentido literal” e o “segundo sentido”. Em outros termos, muitas vezes, a construção da relação tende a apagar certas arestas que, na verdade, imporiam certa distância entre os textos:

Even the most obviously allegorical elements break down if examined too closely. To take the core instance, Aslan’s sacrifice at the Stone Table: it is questionable whether Aslan ‘dies for’ Narnians’ sins in the same way that Jesus is said to have done for our world, as his original bargain was to save the life of an otherworldly person, Edmundo, a ‘son of Adam.’¹¹⁸ (WOOD, 2005, p. 53-54).

¹¹⁷ É importante ressaltar que Higgens se coloca como uma professora cristã que utiliza contos de fadas para lecionar sobre “Biblical Literature” (1994, p. 148) [“literatura bíblica”], e cujos estudos, portanto, buscam “to illustrate the union of fairy tale with Biblical truths.”¹¹⁷ (p. 148) [“ilustrar a união do conto de fada com a verdade bíblica”, tradução nossa].

¹¹⁸ “Até mesmo os mais óbvios elementos alegóricos cedem ao ser examinados mais de perto. Para ficarmos em um exemplo fundamental, o sacrifício de Aslam na Mesa de Pedra: é questionável que Aslam ‘morra pelos’ pecados narnianos do mesmo modo que se diz que Jesus fez pelo nosso mundo, pois sua barganha original foi para salvar a vida de uma pessoa de outro mundo, Edmundo, um ‘filho de Adão’” [tradução nossa].

Wood, portanto, procura demonstrar como a leitura alegórica de *As crônicas de Nárnia* contém algumas lacunas difíceis de ignorar. Se seu questionamento quanto à alegoria é plausível – na medida em que Aslam morre para salvar Edmundo e não os narnianos, enquanto Cristo teria morrido para salvar os humanos e não uma pessoa em particular – Wood parece se esquecer de que, em termos narrativos, a queda da Feiticeira Branca está vinculada à ocupação, pelos quatro irmãos, dos tronos em Cair Paravel, ou seja, à reparação do mal depende da vida de Edmundo. Desse modo, salvá-lo é um modo de permitir a “salvação” de Nárnia. Por outro lado, poder-se-ia argumentar que se Cristo morre pelos pecadores, em geral, era de se supor que, na relação, Aslam estaria morrendo também (e, talvez, principalmente) pela Feiticeira Branca que, em certo sentido, representa o mal em Nárnia. Ela e seus aliados, no entanto, não são favorecidos pelo perdão, sendo castigados com a morte, em uma postura até intolerante, como demonstra o seguinte fragmento: “Uma emboscada aqui, uma morte ali, um lobisomem que aparecia, uma bruxa que dava o ar de sua desgraça... Até que toda aquela raça imunda foi eliminada.” (LEWIS, 2007, p. 184).

Embora circunstancialmente, em diversas passagens, seja possível estabelecer uma relação substitutiva entre personagens de *As crônicas de Nárnia* e a Bíblia, a verdade é que, a longo prazo, esse relacionamento se torna confuso e embotado, vai perdendo o fôlego e se tornando essencialmente episódico. Wood tem razão, portanto, quando diz que os elementos alegóricos da narrativa de Lewis não suportam uma análise mais próxima. Chama atenção, por exemplo, que Higgens (1994) leia a trajetória de Aslam, em *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*, como uma alegoria de Jesus, enquanto, em *O sobrinho do mago*, dissemos que, na criação de Nárnia, sua atuação seja paralela a de Deus no Gênesis. Parece-nos, portanto, que *As crônicas de Nárnia* não é, de fato, uma alegoria, mas uma narrativa em que o subtexto cristão é demasiado óbvio, reiterado e intencional. O fato de o texto de Lewis fazer constantemente questão de indicar as possibilidades de contato com a narrativa bíblica, muitas vezes, o aproxima perigosamente de uma atitude paternalista e, conseqüentemente, na sugestão de que seu leitor seria incapaz de estabelecer essa intertextualidade caso ela fosse mais sutil. Tal constatação parece reforçar a ideia de Hinter (2005, p. 3), segundo a qual, “Like most great children’s books, such as *Alice in Wonderland* and *Huckleberry Finn*, *The Chronicles* operate on two levels, with a secondary, sophisticated layer available

only to adults – and even then only to adults with a certain level of background”.¹¹⁹ Contudo, fica a impressão de que a obviedade de certas referências não favorece essa distinção de “níveis” de leitor, pois, a mensagem não seria encriptada o suficiente para oferecer um desafio ao leitor. Essa é, em grande parte, a crítica que Tolkien faz ao livro de Lewis: “Tolkien thought the Christian meaning in the Narnia books was too obvious. Because sometimes the Christian allusion in Lewis’s books becomes too didactic, he is noted for making his fiction a formal apology for Christianity.”¹²⁰ (SAMMONS, 2004, p. 130).

Ainda ligado à possível leitura alegórica (mesmo que episódica), o texto de C. S. Lewis parece indicar outra problemática: a da abertura para a possibilidade de existência daquilo que não pode ser visto ou daquilo que é “sobrenatural”, ou “inacreditável”. Esse seria um dos “ensinamentos” – e, portanto, vinculado ao elemento prático da narrativa de que fala Benjamin – de *As crônicas de Nárnia*, mas também um ponto de imbricação entre o discurso cristão e maravilhoso (ou de fantasia).¹²¹ Tal questão está em relevo no modo como a criação do mundo é percebida pelos diferentes seres humanos presentes em Nárnia, sendo que se observa uma polarização entre duas atitudes: a do cocheiro (e das crianças) e a do tio André. Esses personagens, por sua vez, podem ser relacionados a dois dos tipos de leitores propostos por Lewis em seu *Um experimento na crítica literária*: o bom leitor e o mau leitor literariamente letrado, respectivamente. Assim, o cocheiro (e as crianças) são, de fato, testemunhas da criação, se maravilhando com os prodígios da criação do mundo e com a circunstância de certos animais falarem: “O cocheiro aceita a beleza e o valor inerente do que está testemunhando, e procura compreender melhor Nárnia simplesmente porque vale a pena compreender.” (KINGHORN, 2006, p. 37). Em certa medida, o cocheiro representa, no âmbito do texto de Lewis, um papel semelhante ao que Bastian, no de Ende. Ele é o leitor que está aberto às experiências que o mundo (que também é um texto) lhe apresenta e tenta compreender o seu sentido e não impor a ele as suas concepções de como ele deveria

¹¹⁹ “Do mesmo modo que a maioria dos livros infantis, como *Alice no País das Maravilhas* e *As aventuras de Huckleberry Finn*, as *Crônicas* operam em dois níveis, com um nível secundário, mais sofisticado, disponível apenas a adultos – e mesmo assim apenas a adultos com certa bagagem.” [tradução nossa].

¹²⁰ “Tolkien achou que o significado cristão nos livros de Narnia era muito óbvio. Pois, às vezes, a alusão cristã nos livros de Lewis se torna muito didática. Ele é conhecido por fazer de sua ficção uma apologia formal ao cristianismo.” [tradução nossa].

¹²¹ Assim, a abertura para o “sobrenatural”, como destaca Kinghorn (2006, p.41), pode ser lida como relacionada à abertura para a “vida espiritual”. Segundo Kinghorn, o problema da “cegueira espiritual” – ou seja, das pessoas não conseguirem ver a verdade sobre Deus – foi uma das questões que mais preocuparam Lewis, enquanto teólogo cristão.

ser. Ele é, portanto, uma espécie de “leitor modelo” da Nárnia recém surgida – sendo consequentemente, em termos lewisianos, um bom leitor. Tio André, pelo contrário, está tão seguro de suas crenças (ou seria obcecado por elas?) que se recusa a ver o que está, realmente, acontecendo:

[...] fez tudo para convencer-se de que não havia canto algum, mas apenas rugidos, como fazem os leões em nosso mundo. “Devo ter imaginado que o Leão cantava; é porque estou com os nervos descontrolados. Alguém já viu um leão cantar?” [...] quando a gente quer se fazer de tolo, quase sempre consegue. Tio André conseguiu. Passou a ouvir apenas rugidos na canção de Aslam. (LEWIS, 2006, p. 128).

Note-se como ele arruma desculpas para não acreditar naquilo que vê e ouve partindo do pressuposto de que leões não cantam, baseando-se no senso comum e no que ele acredita ser possível, fechando-se em torno de seus próprios preconceitos. Nesse sentido é importante perceber como ele chega a colocar em questão sua sanidade mental para explicar os fatos que o rodeiam. Essa visão de mundo opõe racionalismo e loucura e se institui, na narrativa, como uma negação do sobrenatural. Nesse sentido, segundo Kinghorn, “O tio André também parece ter um compromisso maior de evitar crenças ingênuas a todo custo.” (2006, p. 36) ou “sua preocupação em evitar crenças infantis supera seu interesse pela verdade.” (p. 37). Tem-se, aqui, portanto, de maneira clara, a noção de que, de fato, acreditar na existência de leões que falam (e cantam) é coisa de pessoas ingênuas e, por consequência, a relação com o louco, por um lado, e com a criança, por outro. Vale notar que ambos os discursos (do louco e da criança) tendem a ser rechaçados e marginalizados em nossa sociedade, e, em *As crônicas de Nárnia*, opera-se uma inversão desses valores, pois é o apego excessivo à racionalidade (conceito que está ausente na insanidade do louco e na ingenuidade da criança) que implica na má leitura, ou seja, na incapacidade de enxergar a realidade. Tio André, portanto, não é o leitor modelo de Nárnia e é, na terminologia de Lewis, um “mau leitor literariamente letrado”, condição acentuada pelo uso pragmático que ele estipula para Nárnia (embora não consiga entendê-la): pretende explorar a sua vitalidade (“É só trazer uns pedacinhos de ferro velho pra cá, enterrá-los, e eles crescerão como locomotivas, como navios de guerra, o que quiser” (p. 111)). Sua visão de Nárnia é, portanto, moldada pelos interesses e pelas concepções previamente estabelecidos e que carregam um discurso em que a fantasia é associada aos bárbaros (não civilizados), como

antípoda do pensamento racional, ligada ainda ao ócio (contrário ao pragmatismo da vida moderna) e à ingenuidade.

Tio André, em sua tentativa de evitar crenças ingênuas, torna-se, como acontece com certos humanos em *A história sem fim*, um propagador da mentira, pois sua visão está tão contaminada pelos preceitos estabelecidos pela vida moderna (busca desenfreada pelo lucro, procura pelo reconhecimento, individualismo, cientificismo, etc.) que não consegue admirar a maravilha que se apresenta diante de seus olhos. Pelo contrário, ele a transforma (ou pretende transformar) em mercadoria. Falta a ele, portanto, a capacidade de perceber o mundo pelo que é, e não pelo proveito que pode tirar dele, falta a ele aquela capacidade que, segundo Baudelaire, é própria da criança:

[a] faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais. [...] A criança vê tudo como novidade; ela sempre está inebriada. Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor. [...] Naquele [no homem de gênio], a razão ganhou um lugar considerável; nesta [na criança], a sensibilidade ocupa quase todo o seu ser. (BAUDELAIRE, 1997, p. 18).

Não é de se estranhar, portanto, que em *As crônicas de Nárnia*, assim como em *A história sem fim* (e mesmo em *Harry Potter*, *Fronteiras do universo* e *Ciclo da herança*), a criança ocupe um papel central. Dizer, simplesmente, que é porque esses textos foram escritos para crianças demonstra, em nossa opinião, uma leitura superficial dessas narrativas, que falha em, de fato, compreendê-las. Pode-se afirmar, em relação a essas histórias, algo semelhante ao que Tolkien (2013, p. 41) diz dos contos de fadas em geral: elas não deveriam ser especificamente associadas às crianças, mas estão naturalmente ligadas a elas porque crianças são seres humanos e estes têm (geralmente) interesse por histórias. Deve-se levar em conta que esse vínculo entre a criança e a visão (conceito oposto ao reconhecimento) e com a própria narração de histórias é, geralmente, enfatizado em um contraponto com o “homem moderno” (dos grandes centros urbanos, aquele “contaminado” pelo cientificismo, pelo pragmatismo, pelo individualismo). Dessa maneira, tal contraposição tende a ser realizada (ou sugerida) textualmente pelas obras que nos apresentam os dois mundos coexistindo, caso das obras de Lewis, de Ende, de Rowling e de Pullman. Nesses casos, o recurso à criança parece indicar justamente a sua abertura para experiências que os adultos (de uma maneira geral) tenderiam a rejeitar, principalmente em prol de um realismo ou de um

racionalismo estreito. Nas obras de Tolkien, vinculadas à Terra Média, povos como os elfos (e mesmo os hobbits) conservam uma relação diferente com o mundo (em relação aos homens modernos), eles parecem mais próximos à natureza, e os eldar (elfos) estão ligados ao encantamento. Além disso, sua condição de guardiões das tradições aponta para uma aproximação em relação às narrativas, enquanto se postula que nós teríamos nos afastado delas. Em certa medida, a apresentação desses povos atua, no texto de Tolkien, de uma maneira semelhante à presença das crianças nas obras dos autores citados acima, pois eles representam culturas diversas, mas unidas pelo fato de não serem industriais e de estarem próximas à natureza.

Apesar dessa diferença, chama atenção o modo como as diversas narrações sobre a criação dos Mundos Secundários (Éa, Nárnia e Fantasia) se dão de maneira semelhante. Esse fato se torna mais intrigante ainda se considerarmos o fato de serem histórias que estabelecem relações distintas entre Mundo Primário e Mundo Secundário. Nas obras de C. S. Lewis e de Michael Ende há uma espécie de mediação, de um progressivo contato com o Mundo Secundário, pois a narrativa parte da apresentação de um mundo que, sem dificuldade, reconhecemos como sendo o nosso. Assim, em *O sobrinho do mago*, por exemplo, após introduzir os protagonistas da história (Digory e Polly) como garotos que acabaram de se conhecer e travar amizade e que gastavam seu tempo em pequenas aventuras de exploração, C. S. Lewis os leva a outro mundo a partir do contato com anéis “mágicos”. São esses objetos que servem de portais que permitem aos dois jovens (e também à Jadis, Tio André, o cocheiro e sua mulher) trafegarem entre os mundos. No texto de Ende, a relação é mais sutil e complexa, já que o trânsito entre os mundos não se dá por meio de um objeto mágico, mas através de uma atividade (mágica): a leitura. É o processo de ler que vai introduzindo Bastian no Mundo Secundário ainda quando ele não o percebe e, logo, ele fará parte desse mundo que ele mesmo, enquanto leitor, ajudou a construir e que deverá recriar assim que se tornar um personagem de sua história. Em ambos os casos, não há uma negação do Mundo Primário em favor da realidade do Secundário, pelo contrário, um parece se apoiar no outro. Chama atenção, no entanto, que o envolvimento entre os mundos seja pequeno e acidental, Polly não sabia que o anel a levaria para outro mundo (e Digory só decide ir atrás para ajudar sua amiga), Bastian também não sabia que o livro poderia, de fato, levá-lo a Fantasia, pensava se tratar de um “simples” livro ficcional.

Nessas obras, embora Mundo Primário e Mundo Secundário estejam imbricados, percebe-se claramente uma disjunção entre ambos, em especial porque o segundo se

contrapõe ao primeiro. Isso se nota, em especial, porque o Mundo Secundário parece se instituir como uma espécie de contraparte do Primário, em que se revela o que falta a este (ou o que ele perdeu). Em *A história sem fim* isso é particularmente evidente na abordagem da questão da queda da experiência e da narrativa como frutos de uma sociedade regida pelo lucro e pelo individualismo. Em *As crônicas de Nárnia*, isso se insinua na ambientação de *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa* no contexto da Segunda Guerra Mundial, ou na vontade de poder e de reconhecimento que avultam em personagens como Jadis e Tio André. Dessa maneira, tais obras simultaneamente podem ser lidas como críticas em relação à vida moderna e como saudosas de um tempo em que havia, nos termos de Attebery (1980, p. 14), por um lado, o respeito pelo passado e pelas coisas simples da vida, e, por outro, um prazer de estar em meio à natureza e o fascínio pelo que é impossível.

Em *O silmarillion*, assim como em *O senhor dos anéis* e *O hobbit*, pelo contrário, não se verifica a dramatização dessa disjunção, ou seja, o leitor é diretamente introduzido no Mundo Secundário.¹²² No entanto, a relação entre os mundos parece sempre estar implícita e, ainda que se desapegue do Mundo Primário, poder-se-á dizer que implica uma relação parecida com a das narrativas de C. S. Lewis e de Michael Ende. Isso porque a representação da vida nas obras de Tolkien pode ser lida também como uma crítica às transformações operadas na modernidade “representada através principalmente da máquina, [por isso Tolkien] teria dado um fundo medieval à suas obras [...] onde as noções de progresso e tecnologia, que ele tanto repudiava, estavam representadas num grande Mal a ser combatido.” (SANTOS, 2014, p. 40). Embora as obras desses três escritores pareçam convergir nessas críticas, não se trata aqui de afirmá-las como uma característica das obras de fantasia como um todo. O que se deve reter é a necessidade da contraposição entre os mundos, eles devem ser percebidos como distintos, mesmo que, evidentemente, se possa estabelecer relações entre eles.

Nota-se, portanto, que entre uma “fantasia imersiva”, como *O silmarillion*, e “fantasias de portal”, como *A história sem fim* e *O sobrinho do mago*¹²³ a narração sobre criação dos mundos secundários é parecida, o modo de introdução desses mundos, no entanto, é diverso. Nas fantasias de portal, geralmente, a história nos situa em nosso

¹²² Ainda que o recurso ao “fautor” indique alguma transição, ela é anterior à narrativa propriamente dita.

¹²³ No conjunto dos sete livros que compõem *As crônicas de Nárnia*, cinco deles podem, de fato, ser caracterizados como fantasia de portal: *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*; *O sobrinho do mago*; *Príncipe Caspian*; *A viagem do peregrino da alvorada*; *A cadeira de prata*. As obras *O cavalo e seu menino* e *A última batalha* parecem mais próximas da fantasia imersiva.

mundo (em um lugar que reconhecemos) e, então, estabelece-se a passagem para outro, diferente. Nas fantasias imersivas nos deparamos imediatamente com um mundo desconhecido que vamos, pouco a pouco, desbravando. Dessa maneira, observa-se nas fantasias de portal uma espécie de processo de mediação que tende, pelo menos a princípio, a construir um terreno mais sóbrio (e, conseqüentemente, mais “realista”, no sentido de mais próximo do que imaginamos ser o real) que abre caminho para a introdução de um mundo entendido como sobrenatural, mas que é, na realidade, natural – em sua própria perspectiva. Nas fantasias imersivas, pelo contrário, instaura-se um senso de emancipação, ou seja, a noção de que a subcriação se desligou das amarras do “mundo real”, pois não há, textualmente, relato de sua presença na narrativa. Esse aspecto contribui para considerar a fantasia como uma exacerbação do maravilhoso, na medida em que se cria um mundo coerente tão autossuficiente que os vínculos com o Mundo Primário parecem se tornar mais fracos. Nessa medida, pode-se dizer que a subcriação, quando bem realizada, se aproxima da noção de “composição”, tal como explicitada por João Cabral de Melo Neto (1983, p. 387), em que o trabalho artístico visa “desligar o poema de seu criador, dando-lhe uma vida objetiva independente, uma validade que para ser percebida dispensa qualquer referência posterior à pessoa do seu criador ou às circunstâncias de sua criação”.

Essa aparente autonomia, no entanto, não apaga nem a sua condição de criação nem a sua relação com o mundo. Em uma metáfora, poder-se-ia dizer que a fantasia, em especial a imersiva, se apresenta como uma bolha de sabão, tem sua unidade, se configura como uma totalidade, mas se constitui de materiais preexistentes e depende de uma força produtora. Seu encantamento, contudo, está vinculado a sua capacidade de se dar como um objeto, como uma coisa, que, construindo-se desses materiais e dessa força, consegue se emancipar e declarar-se livre. Em outros termos, pela força de seu encanto indica que aqueles materiais e força foram transformados em outra coisa que em muito as ultrapassa. Por essa característica, há quem proponha que a fantasia imersiva seja a mais “pura”, porque mais distante do mundo “real”, uma vez que este não comparece de fato na história, manifestando-se somente como uma ausência.

Se a fantasia imersiva é mais “pura”, a fantasia de portal parece mais prototípica, isso porque ela transforma o contraponto necessário (para a fantasia) entre os dois mundos, o primário e o secundário, em um elemento estrutural da narrativa. Nela há, de fato, a dramatização da disjunção entre esses mundos, demarcada pelo fato de os personagens passarem de um para outro, ou melhor, do Mundo Primário para o

Secundário. Dessa forma, a distinção entre uma narrativa maravilhosa e uma de fantasia se torna mais evidente e contundente. Lembremo-nos que o fato de a teoria de Todorov visar, primordialmente, definir o fantástico (e não os dois gêneros que são seus vizinhos) o leva a partir da seguinte premissa: “Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabo, sílfides, nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar.” (TODOROV, 2007, p. 30). É a partir dessa perspectiva que o maravilhoso também será caracterizado, ou seja, como a introdução de um evento sobrenatural em um mundo que identificamos como sendo o nosso. Há, portanto, uma integração, uma harmonização entre o sobrenatural e o mundo primário a tal ponto que, como nota Jolles (1976), o maravilhoso, nos contos de fadas, não é maravilhoso, mas natural. Sob certa perspectiva, essa aceitação em relação ao sobrenatural também se verifica na fantasia e, mais ainda, na fantasia imersiva. No entanto, e é por isso que a fantasia de portal nos parece mais emblemática; nas obras de fantasia é necessário que haja a disjunção entre as duas realidades (mesmo quando o portal indique a conexão entre elas). Não há propriamente uma harmonia entre os mundos, em geral, há um descompasso, eles são muito distintos e mesmo a conexão entre eles (o portal) tende a ter um caráter altamente acidental: não basta procurar pelos portais ou simplesmente querer atravessá-los.

Assim, em *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*, quando Lucy retorna ao guarda-roupa para provar aos irmãos que sua história sobre Nárnia é verdadeira, o móvel retorna a sua condição de simples móvel onde se guardam roupas. Em *A história sem fim*, o senhor Koreander diz a Bastian: “É certo que você não pode se encontrar duas vezes com a Filha da Lua... enquanto ela for a Filha da Lua. Mas, se lhe der um novo nome, poderá tornar a vê-la. E sempre que o fizer, será de novo a primeira e única vez.” (p. 391). Aqui, novamente, a nomeação se marca como uma atividade mágica que permite o acesso a outras realidades, destacando-se o caráter “irrepetível” e único da experiência em outros mundos. Mesmo que aqui fique sugerido que a imaginação e a leitura sejam portas de acesso a eles. Traçamos, anteriormente (MARQUES, 2011, p. 150), um paralelo entre a acidentalidade ligada à descoberta do portal (e consequentemente de outro mundo) e a noção de “memória involuntária”, pois nesta, o passado se encontra “fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que esse objeto material nos daria), que estamos longe de suspeitar. Tal objeto depende apenas do acaso que o reencontremos antes de morrer, ou que não o encontremos jamais.” (PROUST, 1992, p. 55). Assim, se em *O caminho de Swan* é a

madeleine que serve como gatilho que possibilita ao narrador “reviver” os momentos de sua infância, ou seja, recuperar a memória dos eventos ligados ao seu passado pessoal, poder-se-á dizer que o contato com o guarda-roupa (em *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*), com os anéis (em *O sobrinho do mago*) ou a leitura (em *A história sem fim*) despertam uma espécie de memória coletiva, aquela na qual o homem redescobre a fantasia. Ou, sob outra perspectiva, aquela em que o homem se reencontra com a possibilidade de reelaborar sua experiência na forma de narrativas fantasiosas.

Enquanto a fantasia imersiva parece se aproximar do gênero maravilhoso na medida em que nela o sobrenatural é, na realidade, natural, ou seja, é aceito e faz sentido diante das regras daquele mundo – a diferença sendo que no maravilhoso, segundo a perspectiva todoroviana, estamos ainda no nosso mundo, embora sua representação seja estilizada – a fantasia de portal dramatiza a separação entre os mundos; a chamada fantasia intrusiva nos coloca nos limites entre a fantasia, enquanto gênero, e o maravilhoso. A fantasia intrusiva, ao contrário dos outros dois tipos de fantasia, não postula a existência de um mundo distinto, embora se possa dizer que afirma a existência de uma realidade distinta. Em outros termos, ela se coloca como a irrupção da fantasia no próprio mundo primário e, nesse sentido, está muito próxima do maravilhoso, muitas vezes chegando a confundir-se com ele. Como afirma Nogueira, “não há outros mundos ou portais separados, os mundos secundários residem dentro do primário” (2013, p. 17). Nessas narrativas, o Mundo Secundário seria como uma espécie de bolha no interior do Primário, não tendo, portanto, em termos geográficos, autonomia, mas com fronteiras mais ou menos definidas, embora os personagens tendam a ultrapassá-las com maior frequência. Talvez, uma das obras mais representativas desse tipo de narrativa seja a série *Harry Potter*, como se pode notar nesses dois excertos:

— Harry, olha!

Ela apontava para o memorial de guerra. Ao passarem pelo monumento, ele se transformara. Em vez de um obelisco coberto de nomes, havia uma estátua de três pessoas: um homem de cabelos rebeldes e óculos, uma mulher de cabelos longos e rosto bonito e bondoso, e um menininho aninhado nos braços dela. (ROWLING, 2007, p. 255).

- Não se preocupe. Basta caminhar diretamente para a barreira entre as plataformas nove e dez. Não pare e não tenha medo de bater nela, isto é muito importante. Melhor fazer isso meio correndo se estiver nervoso. Vá, vá antes de Rony.

- Hum... Ok.

E Harry virou o carrinho e encarou a barreira. Parecia muito sólida. Ele começou a andar em direção a ela. [...] Não poderia parar, o carrinho estava descontrolado, ele estava a um passo de distância, fechou os olhos se preparando para a colisão. E ela não aconteceu... Ele continuou correndo. Abriu os olhos. Uma locomotiva vermelha a vapor estava parada à plataforma apinhada de gente. Um letreiro no alto informava “*Expresso de Hogwarts 11 horas*”. Harry olhou para trás e viu um arco de ferro forjado no lugar onde estivera o coletor de bilhetes com os dizeres “*Plataforma 9 e ½*”. Conseguiu. (ROWLING, 2000, p. 84).

De um modo geral, esses dois fragmentos (um do último e outro do primeiro da série) revelam a existência de um mundo à parte, escondido, ao qual tem acesso somente os “iniciados”, ou seja, os bruxos. Trata-se, em certa medida, de uma expansão da realidade (que ocorre, de modos diferentes, na fantasia, no maravilhoso e no fantástico),¹²⁴ na medida em que ela transcende o que normalmente é aceito como sendo real (logo, o que o senso comum assim propõe). Essa expansão, no entanto, é restrita, não existe para o senso comum presente na obra (os trouxas não a percebem) e está, ora mais ora menos, distinguido do “mundo real”. É interessante que na série Harry Potter, de um modo geral, o “sobrenatural” (que não o é sob sua própria perspectiva) tenha acesso constante ao “mundo real” (não são poucas as cenas de Harry na casa dos tios, convivendo com os trouxas), mas que a recíproca, comumente, só é possível em ocasiões extremamente excepcionais. Em certa medida, os fragmentos citados acima, postulam a existência dessas “bolhas” a qual o acesso depende não propriamente de um portal, mas de uma condição “sobrenatural”, que, em termos narrativos, funciona como um portal, porque divide os dois mundos. Note-se, no entanto, que o termo aqui é dividir, pois a condição de bruxo, como fica sugerido na narrativa, é natural deste mundo. Em certa medida, a condição marginal dos bruxos é consequência da incapacidade dos trouxas de conviver com a magia (e aqui observa-se um paralelo tanto com *A história sem fim*, em que as fantasias são valorizadas, quanto com *As crônicas de Nárnia*, em que se critica aqueles que se prendem a uma visão restrita de realidade). Logo, deve-se postular que não há, nesse caso, a criação de um Mundo Secundário propriamente dito, condição que, em nossa opinião, é fundamental para a fantasia. Portanto, em um sentido estrito, deve-se considerar a série *Harry Potter* como uma narrativa maravilhosa, ainda que haja a insinuação de uma disjunção entre os mundos que a coloque muito próxima da fantasia.

¹²⁴ Não no gênero estranho, este restringe (diminui?) o elemento sobrenatural ao senso comum, ao que é aceito.

Esse é um caso-limite em que ambos os gêneros estão em contato direto. Embora haja a intervenção de uma noção de alteridade entre os “mundos” (o bruxo e o trouxa) que aponta para a disjunção típica da fantasia, o fato de o mundo bruxo estar contemplado no interior do trouxa¹²⁵ e a condição de os bruxos serem naturais em nosso mundo não permite que, de fato, *Harry Potter* seja considerada uma fantasia. No entanto, a própria marginalização da magia e do encantamento é uma das problemáticas mais profícuas de muitas das histórias de fantasia. Isso porque nos remete à tendência de querer afirmar o pensamento científico/racional como soberano que é frequentemente contestada pelos gêneros vinculados com o “sobrenatural” (a exceção, talvez, seja o estranho). Na realidade, essa própria tendência parece ter sofrido uma reviravolta atualmente, em parte porque o desenvolvimento da ciência, em nosso século, tem se tornado profícuo em destruir verdades estabelecidas e em indicar os “buracos” nas teorias, os “mistérios” da natureza, e o teor narrativo de muitos conhecimentos. Assim, nesse ambiente de incerteza na eficácia da ciência de, de fato, explicar o mundo, nota-se o que Nelly Novaes Coelho (1998, p. 8) chama de uma “volta do maravilhoso” como uma possibilidade de se apreender “determinadas verdades humanas” (p. 9). Esse é um elemento constante em boa parte das fantasias, como já observamos em *A história sem fim* e *As crônicas de Nárnia*.

¹²⁵ “– Com a assinatura do Estatuto Internacional de Sigilo em Magia em 1689, os bruxos entraram para sempre na clandestinidade. Talvez fosse natural que formassem pequenas comunidades dentro de uma comunidade. Muitas aldeias e pequenos povoados atraíram várias famílias bruxas que se uniram para mútuo apoio e proteção.” (ROWLING, 2007, p. 251-252).

CONCLUSÃO

Ao iniciar esse trabalho, destacou-se que a noção de gênero vem sendo atualmente percebida numa perspectiva descritiva, buscando, dessa maneira, se tornar um instrumento operacional que permita a aproximação de certas obras que compartilham determinados traços. Assim, o gênero é, simultaneamente, uma descrição de determinadas características presentes nos textos literários e uma abstração em relação a eles, pois lhe interessa propor uma espécie de modelo (ou de esqueleto) representativo de uma série de obras que, como tal, generaliza os aspectos comuns e tende a ignorar suas especificidades. Isso, evidentemente, significa que, embora os gêneros postulem sempre uma relação entre o texto particular e a tradição literária, tal aproximação não implica a negação da individualidade de cada obra. Pelo contrário, acaba por favorecer a observação de sua singularidade a partir do diálogo com a “série literária” e com as expectativas que esse contato desperta no seu leitor.

Isso posto, este trabalho procurou atuar em duas frentes que julgamos complementares: por um lado, buscamos uma delimitação do que seria o gênero “fantasia”, por outro, mergulhamos em uma narrativa, *A história sem fim*, de Michael Ende, que, segundo nossa perspectiva, manifesta, de sua própria maneira, esse gênero. A essas duas frentes corresponderam os dois capítulos de nosso trabalho.

No primeiro, partimos de um diálogo com autores que se dedicaram ao estudo desse gênero literário. Tal empreendimento nos revelou que, principalmente entre os estudiosos de língua inglesa, há um relativo consenso sobre essa forma literária. Essa certa concordância em nível teórico, contudo, não é satisfatória porque sob o “rótulo” fantasia subsistiam obras demasiado heterogêneas. Além disso, chama-nos a atenção o modo como essa definição de gênero ou se sobrepõe ou é mais generalizante do que a proposta por Todorov em *Introdução à literatura fantástica*. Dessa maneira, os estudos escritos em inglês ou criticam a teoria todoroviana indicando sua especificidade (e associando fantasia a fantástico) ou, como faz Manlove (1982), percebem que a noção de fantasia, conforme cunhada por eles, está mais próxima do maravilhoso do que do fantástico. Adentramos, assim, em um problema terminológico, pois a suposição da sinonímia entre fantástico (tal como descrito por Todorov) e fantasia, na maioria das vezes, está vinculada ao modo fantástico (ou seja, a todas aquelas narrativas em que surge o sobrenatural ou em que se escapa da verossimilhança num sentido restrito, isto é, à ideia de imitação das coisas como acreditamos acontecerem em nosso mundo) e não

ao, de fato, restrito, gênero fantástico proposto pelo crítico búlgaro. Essa perspectiva, conforme já apontamos, não é elucidativa, pois aposta numa noção de fantasia (ou de fantástico) que encobre boa parte da produção literária já realizada.

A ideia de Manlove de que a fantasia se assemelha ao maravilhoso, sem embargo, nos parece mais justa. A coincidência de conceitos, não obstante, não resolve o problema da generalidade dessa forma, ou seja, o próprio gênero maravilhoso é, o próprio Todorov o admite ao dizer que ele não tem limites bem definidos, demasiado heterogêneo, englobando obras cujos traços aproximativos não escondem diferenças fundamentais. Embora textos como “Cinderela”, “Chapeuzinho vermelho”, a série *Harry Potter*, *A história sem fim*, *O senhor dos anéis*, *O ciclo da herança*, *As crônicas de Nárnia*, *Fronteiras do universo* estejam marcados pela aceitação do sobrenatural, esse elemento neles recebe um tratamento distinto. Isso porque, enquanto nos contos de fadas (e no texto de Rowling) percebe-se uma harmonização entre o “sobrenatural” e a “nossa realidade”, nas obras de Ende, Tolkien, Paolini, C. S. Lewis e Pullman supracitadas o “sobrenatural” surge como não pertencendo, de fato, ao nosso contexto, ele sempre estará marcado sob o signo da diferença. O sobressalto e a vacilação, típicos do fantástico, não estão presentes nessas narrativas. Contudo, a aceitação do que, para o leitor, é visto como sobrenatural (em cotejo com a sua noção de real) não se dá sem sua “estrangeiração”, isto é, estará sempre vinculado à construção de outro mundo no qual o “sobrenatural” (ou aquilo percebido por nós como sobrenatural) é natural.

Realizadas essas observações, chegamos à hipótese de que é possível delimitar o gênero fantasia a partir das considerações de J. R. R. Tolkien, em “Sobre contos de fadas”, segundo as quais o conceito de fantasia se define como um processo imaginativo que, por um lado, se liberta dos “fatos observáveis” e, portanto, não tem obrigação de imitar *ipsis litteris* o “real”, mas deve, ainda assim, ter uma consistência interna de verdade. Surge, dessa maneira, a noção de Mundo Secundário, aquele criado pela fantasia, que não tem nenhuma amarra necessária com o Mundo Primário (o nosso). Há, não obstante, um senão: toda obra literária (re)cria o mundo, construindo sua própria realidade, mesmo quando esta procura ser o mais próxima do que reconhecemos como real. No âmbito da fantasia, no entanto, o conceito de “Mundo Secundário”, deverá ser entendido de modo bastante restritivo como referência a outro mundo que não o nosso. Completa nossa hipótese, ainda, a ideia de que tal concepção sobre a fantasia pode-se dar num contraponto em relação ao maravilhoso, proposto por Todorov. Em outros termos, propomos o gênero fantasia como um dos limites do maravilhoso, perspectiva

que propicia uma maior homogeneidade a este gênero e que agrupa, ao redor daquele conceito, obras afins que, em contato mais próximo, lançam luzes umas sobre as outras, permitindo a percepção de certas constantes e aumenta a visibilidade das peculiaridades de cada uma delas.

Essa perspectiva esteve em questão, principalmente, na segunda parte de nosso estudo, onde procuramos realizar uma análise de *A história sem fim* levando em consideração, simultaneamente, tanto aspectos fundamentais em qualquer narrativa ficcional, como narrador e estrutura, quanto um elemento que se destaca particularmente nesse romance de Ende, a metalinguagem. Buscou-se, assim, contrabalancear a discussão teórica com a reflexão sobre as obras, elegendo, para tanto, uma obra específica, mas visando, quando possível, o diálogo com outras narrativas desse mesmo paradigma.

O percurso acima assinalado nos coloca, agora, na condição de cotejar as duas partes de nosso trabalho em função de nossa tese: a de que é possível uma definição da fantasia, enquanto gênero, calcada simultaneamente nas formulações tolkienianas e num contraste com a noção de maravilhoso cunhada por Todorov. Além desse elemento mais propriamente teórico, buscamos também demonstrar em que medida *A história sem fim*, de Michael Ende, manifesta esse gênero.

Levando em consideração essas coordenadas, propomos que a fantasia seja entendida, nos moldes tolkienianos, como um tipo de narrativa em que a imaginação aparece empossada de coerência interna, mas distanciada das amarras do mundo real, de tal maneira que se cria um mundo (o Mundo Secundário) distinto do nosso (o Mundo Primário) e com leis próprias. Nesse sentido, a noção de fantasia reverbera a ideia de George MacDonald segundo a qual:

The natural world has its laws, and no man must interfere with them in the way of presentment any more than in the way of use; but they themselves may suggest laws of other kinds, and man may, if he pleases, invent a little world of his own, with its own laws; for there is that in him which delights in calling up new forms – which is the nearest, perhaps, he can come to creation. (MACDONALD, 2012, p. 232).¹²⁶

¹²⁶ “O mundo natural tem suas leis e nenhum homem deve interferir com elas, nem em termos de apresentação e muito menos em termos de uso; mas elas mesmas podem sugerir leis de outro tipo, e o homem pode, se desejar, inventar um pequeno mundo que seja seu, com suas leis próprias, pois há algo nele que se compraz em inventar novas formas – isso é o mais próximo, talvez, que ele consiga chegar da criação” [tradução nossa].

Uma de suas características fundamentais, portanto, é a criação de outro mundo com leis próprias e distintas das nossas. Isso significa dizer que a noção de verossimilhança, na fantasia, perde uma de suas bases, pois esta geralmente está vinculada àquilo que admitimos poder ocorrer em nosso mundo, na medida em que a fantasia propõe um Mundo Secundário liberto das leis que regem nossa realidade a verossimilhança do que vai narrado não pode mais ser aferida nesses termos. Impõe-se, aqui, portanto, uma das diferenças em relação ao maravilhoso todoroviano, isso porque este parte da premissa da irrupção do sobrenatural em nossa realidade: “Num mundo que é exatamente o nosso” (TODOROV, 2007, p. 30). Assim, enquanto a referência, no maravilhoso, ainda é o nosso mundo (mesmo que seja a um passado longínquo e difuso), na fantasia, somos remetidos a uma outra realidade. Há, contudo, dois elementos que aproximam esses dois gêneros: a presença do sobrenatural e a reação a ele. De fato, esses dois tipos de histórias não só compartilham a presença daquilo que imaginamos ser impossível em nossa realidade, mas em ambas a existência do sobrenatural não causa grandes sobressaltos. A explicação para essa (falta de) reação pode estar ligada à ideia de Jolles (1976), segundo a qual no conto de fadas o sobrenatural é natural, ou seja, a verossimilhança, aqui, se dá em relação ao gênero e não em relação à realidade. Dessa maneira, como propõe Todorov (2007), no maravilhoso o sobrenatural não pode ser explicado. Na fantasia o sobrenatural também é natural, mas, ao contrário do que ocorre no maravilhoso, pode ser explicado em relação à realidade, isto é, como remete a um mundo com suas próprias leis, estas podem explicar racionalmente o que percebemos como sobrenatural. Em *A história sem fim*, por exemplo, o surgimento do dragão Smarg é explicado com base no fato de Bastian inventá-lo. Portanto, a existência desse ser se dá pelo fato de Bastian, um humano, criar uma história na qual ele exista.

Enquanto o “sobrenatural” se apresenta, no maravilhoso, vinculado ao nosso mundo, na fantasia ele será necessariamente estrangeiro. Disso resulta uma diferença essencial entre essas duas formas: o maravilhoso integra o “natural” e o “sobrenatural” construindo, como ocorre nos contos de fadas, um universo em que o sobrenatural não se sujeita às (nossas) leis naturais, sendo, portanto acrescentado à realidade, com a qual acaba se harmonizando; na fantasia, pelo contrário, o sobrenatural não causa sobressalto, mas implica sempre uma noção de alteridade, está sempre marcado como o outro, simplesmente porque diz respeito ao Mundo Secundário e não a este; a aceitação do sobrenatural pelo leitor é facilitada pela noção de disjunção que ele experimenta, é

como se o texto dissesse: esse fato sobrenatural que estou narrando diz respeito a outra realidade, tão real quanto a sua, mas diferente dela.

Esse processo disjuntivo é dramatizado naquelas narrativas em que encontramos a presença dos dois mundos: o nosso e o outro. Observa-se isso claramente em *A história sem fim*, romance que nos apresenta, primeiro, os dois mundos separadamente, o de Bastian, um garoto comum de nosso mundo que perdeu a mãe, e o de Atreiú, um pele-verde, que aceita a missão de salvar Fantasia, e depois os dois convergindo com a transição de Bastian que deixa nosso mundo em direção à Fantasia e depois retorna. Dada essa configuração, parece-nos absurda a ideia de que o Mundo Secundário simplesmente nega o Mundo Primário. Aliás, como Tolkien postula, grande parte do interesse daquele está vinculado justamente ao contraponto entre os mundos (mesmo quando este não está representado textualmente).

Está postulada, portanto, a característica fundamental sem a qual não existe o gênero fantasia: a criação de um Mundo Secundário, internamente coerente (isto é, com consistência de verdade), mas no qual a irrealidade (ou o sobrenatural) seja primordial, a tal ponto que o mundo criado seja visto como distinto do nosso mundo. Essa disjunção, essa imposição necessária de um outro mundo tende, no entanto, a estar vinculada a uma série de especificidades ou de particularidades. Entre elas avultam as que se referem ao espaço e ao tempo. Dessa maneira, nos contos de fadas – uma das formas essenciais do maravilhoso – se nota a “propensão à universalidade” e a “tendência à nitidez” (VOLOBUEF, 1993, p. 101), isto é, geralmente as histórias são contextualizadas difusamente em termos espaciais e temporais, além de conterem pouco detalhamento. Na fantasia, em contrapartida, observa-se a necessidade de se delimitar os mundos, geralmente, em função da noção de espaço (em *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*, por exemplo, o guarda-roupa demarca os limites entre os mundos). Além disso, as próprias referências espaciais e temporais tendem a ser mais precisas, fato comprovado pela presença de mapas (em *O hobbit*, em *As crônicas de Nárnia*, em *As Crônicas de gelo e fogo*) e de cronologias (em *O senhor dos anéis*). É verdade, porém, que, em *A história sem fim*, as noções de tempo e espaço não são exatamente bem marcadas, pois não é propriamente o livro o portal (portanto, a fronteira entre os mundos), mas a leitura (e a vontade) e a geografia de Fantasia é bastante relativa. Pode-se depreender, porém, que a história de Bastian se passa em algum lugar da Europa (provavelmente a Alemanha) no curso do século passado. Deve-se ressaltar, também, como nota Volobuef (1993), que a “tendência à nitidez” e a “propensão à

universalidade” não se verificam em boa parte dos contos de fadas artísticos que comportam traços individualizantes, complexidade psicológica, indicadores de época e maior detalhamento.

Se, em termos de determinação espaço-temporal, *A história sem fim* parece ainda ter um pé na generalidade que encontramos nos contos de fadas, há um tipo de particularização, de especificidade, também recorrente na fantasia (embora não obrigatória), que se faz presente na obra de Michael Ende: a necessidade de comprovação. Trata-se de um recurso vinculado à derrocada da autoridade do narrador, própria de um tempo em que, em termos benjaminianos, a informação, com a ascensão do romance, se transforma na principal forma de comunicação. No texto de Michael Ende, como procuramos demonstrar, esse afa comprobante está associado ao início do romance com a reprodução (mesmo que invertida) da inscrição da “placa” do alfarrabista. A transcrição desse letreiro é um procedimento que ressalta, no corpo do romance, a referencialidade do texto, isto é, por meio de um objeto reconhecível se simula a presença do “real”. Em certa medida, portanto, essa “placa” é um documento, é um indício de sua realidade e, como tal, indica a situação narrada como tendo vínculo (comprovável) com o nosso mundo. É particularmente instigante que logo ao iniciar sua aventura em *A história sem fim* o leitor se depare com a transcrição desse artefato e conseqüentemente o primeiro gesto do livro seja na direção do “real” (o que reconhecemos como real e aceitamos como tal em nosso mundo), pois, com o decorrer da leitura, percebe-se que a história relatada vai estar vinculada ao “irreal” (ou ao sobrenatural). Esse é o procedimento característico desta narrativa de Ende, caucionar a história no nosso mundo e, aos poucos, ir inserindo o Mundo Secundário. Representativo desse processo é a condição de Fantasia surgir, a princípio, essencialmente como uma narrativa ficcional (cuja realidade estaria vinculada seja a sua consistência interna de verdade, seja ao pacto ficcional) e, então, se tornar a realidade de Bastian.¹²⁷

¹²⁷ Uma leitura exclusivamente alegórica do romance, no entanto, pode sugerir que Fantasia, de fato, não existe (ou seja, só existe na imaginação de Bastian). Embora seja uma leitura possível, tal interpretação tende a enfraquecer o encantamento da história porque, então, o sobrenatural (ou, nos termos de Manlove, a maravilha) é reduzido e explicado em função de nosso mundo. Tal perspectiva, se considerada fundamental em *A história sem fim*, coloca em xeque sua condição de fantasia. É evidente, no entanto, que a fábula do garoto que transita para o mundo descrito em um livro que lê estabelece um paralelo profundo (já tentamos demonstrá-lo) com o próprio processo de leitura no qual o sujeito dá vida aos signos no papel.

Esse processo de gradualmente introduzir o Mundo Secundário encontra uma analogia no modo como, após a introdução do letreiro do alfarrabista, o próprio narrador parece, aos poucos, ir recuperando (ou ir adquirindo) autoridade e, conseqüentemente, não se vê mais na condição de ter que dar prova daquilo que está narrando. Sob certa perspectiva, no entanto, tal situação nos remete para o que Walter Benjamin (1987) chama de derrocada da experiência, ou seja, na capacidade de comunicar nossas vivências de tal modo que elas possam ser assimiladas (e transformadas em sabedoria) pelos nossos ouvintes/leitores. Pode-se dizer que, em *A história sem fim*, essa dificuldade de comunicação está representada na própria condição de Bastian, um contador de histórias que, por não encontrar ouvintes, narra-as para si mesmo. O seu caráter criativo, imaginativo, é, em parte, um dos motivos de ele ser marginalizado, conduzido à condição de leitor solitário, que se isola no sótão da escola para saborear um livro de ficção. Nesse sentido, ele nos dá uma imagem da própria condição da cultura “livreira” (ou escrita) num contraponto com a oral, na medida em que enquanto esta implica o contato direto entre o contador de histórias e o ouvinte, favorecendo a interação; aquela, devido à mediação pelo papel, acaba, em certo sentido, isolando leitor e narrador.

Essa condição escrita, por si só, é um indício de outras especificidades que virão se juntar a essas narrativas, entre elas, a tendência para uma estrutura mais complexa e para um teor mais reflexivo. Quanto ao primeiro aspecto, encontramos, geralmente, nas obras de fantasia características semelhantes às apontadas por Moser (*apud* VOLOBUEF, 1993, p. 105) em relação aos “contos de fada artísticos” (na comparação com os contos de fada tradicionais): busca pela originalidade e profundidade de temas; maior trabalho de linguagem e estilo; elaboração dos elementos mágicos; traços individualizantes; complexidade psicológica; maior detalhamento e versatilidade. Indicamos como o romance de Michael Ende, embora nos remeta à estrutura do conto de fadas, tal como descrita por Vladimir Propp (1984), apresenta uma estrutura muito mais complexa, contando, entre outras coisas, com duas narrativas que correm paralelas (a de Bastian e a de Atreú) e que se espelham. Além disso, em certas partes, ao leitor são dadas as reações e observações de Bastian em relação à leitura de “A história sem fim” (isto é, da narrativa de Atreú), configurando um dos elementos metalinguísticos presentes no romance.

Chegamos, portanto, ao segundo aspecto citado acima, o teor reflexivo, pois o texto de Ende parece acompanhar a tendência do romance (e da literatura moderna) de

se aproximar de formas como o ensaio e discutir o seu próprio processo de construção. Nesse sentido, *A história sem fim* pode ser lida, simultaneamente, como uma alegoria do ato de leitura (implicando a colaboração ativa do leitor no sentido de atualizar e vivificar os signos e os sentidos impressos – que no romance se dá pelo gradual envolvimento de Bastian com a história que lê a tal ponto que ele mesmo se transforma num dos personagens da história, não mais lida, mas vivida) e como um elogio, desesperado e saudosista, da arte de contar histórias, da imaginação que, na perspectiva do livro e de Benjamin, parece estar perdendo espaço, em nossa sociedade, para a necessidade de comprovação, de valor de uso, de informação imediata. É uma situação paradoxal porque essa reflexão incluída na própria estrutura narrativa e transformada em enredo é um dos procedimentos ligados à complexificação da narrativa, à proficuidade de detalhes, de estratégias que levam à perda, segundo Benjamin, da relação ingênua entre leitor e narrativa, em que o fundamental é tentar conservar o que foi narrado e que é parte essencial da prática do contador de histórias. Desse modo, o próprio desejo de recuperação ou o elogio dessa prática indica sua ausência. É como se as fantasias ansiassem por um mundo perdido, o mundo dos contos de fadas, mas tivessem a percepção de que ele não tem mais lugar na nossa realidade, o que explicaria o motivo da necessidade do Mundo Secundário e porque nas narrativas como *A história sem fim*, em que se vislumbram os dois mundos, há uma tendência para a crítica da urbanização, da maquinização, da mercantilização das relações humanas, em suma, uma crítica à modernidade.

Em termos estruturais, ainda, embora a estrutura da busca (*quest*) seja recorrente, não nos parece que seja obrigatória. Em *A história sem fim*, ela estará presente na narrativa cujo protagonista é Atreiu, mas, somente ao fim se pode dizer que Bastian, de fato, está numa jornada. Apenas após sua passagem pela Cidade dos Antigos Imperadores o garoto se vê engajado na tentativa de encontrar seu caminho de volta para casa. Em *As crônicas de gelo e fogo*, por outro lado, a narrativa se esfacela entre tantas perspectivas e personagens que dificilmente poderá ser reduzida à estrutura da busca.

Dissemos, anteriormente, que é necessário que o Mundo Secundário tenha consistência de verdade, isso implica em uma tendência a não aceitar facilmente a alegoria, pelo menos aquelas em que a história narrada é vista como um mero subterfúgio para uma “mensagem subjacente”. Tais narrativas atentariam contra a integridade da alteridade do Mundo Secundário, que poderia ser lido apenas como uma

desculpa para a veiculação de um discurso qualquer ou como uma história cuja substância está subordinada à decifração do conteúdo subjacente e que, cumprindo esse requisito, tem pouca importância em si mesma. É necessário que, no interior da narrativa, o Mundo Secundário tenha substância, tenha uma existência autônoma em relação ao nosso mundo. Nesse sentido, tanto *A história sem fim* quanto *As crônicas de Nárnia* se colocam numa posição problemática em relação à fantasia, pois, no primeiro caso, a existência de Fantasia está vinculada com a leitura e a narração da história, e, no segundo caso, é sugerido, por diversas vezes, um paralelo entre Aslam e o Deus cristão. Em ambos os casos, no entanto, devido a sua lógica interna, a narrativa mantém sua integridade e o texto, digamos, literal, não pode ser simplesmente substituído por qualquer outro subtexto (ainda que a obra indique a existência de tal subtexto).

Pensando nessas características, a distinção entre fantasia imersiva, de portal e intrusiva se faz bastante instigante, particularmente porque permite observar modalidades diferentes no trato do Mundo Secundário. Assim, a noção de fantasia imersiva se referiria àquelas narrativas em que o Mundo Secundário se desprende do Mundo Primário, ganhando autonomia. O contraste com o nosso mundo, aqui, se dá pela sua ausência. Poder-se-á dizer ser a forma mais “pura” de fantasia, uma vez que prescinde da apresentação de sua disjunção em relação a nossa realidade, possui tal consistência a sua realidade que ela se afirma por si mesma. É o que acontece, por exemplo, em *O senhor dos anéis*, *O silmarillion*, *O hobbit*, de J. R. R. Tolkien; em *O ciclo da herança*, de Paolini; em *As crônicas de gelo e fogo*, de G. R. R. Martin. A fantasia de portal, por outro lado, é, em termos analíticos, o protótipo de fantasia porque apresenta textualmente a disjunção entre os mundos. Esse fato, no entanto, por vezes, a coloca na berlinda porque pode sugerir que os laços que a unem com o nosso mundo ainda são demasiado fortes. Narrativas como *As crônicas de Nárnia*, *Fronteiras do universo*, *A história sem fim* apresentariam essas características.

A noção de “fantasia intrusiva”, por sua vez, ocupa uma posição bastante problemática, pois se situa numa espécie de entre-lugar entre o maravilhoso e a fantasia, uma vez que encontramos um “mundo secundário” ainda em estado embrionário e, mesmo quando inscreve a diferença, integrado ao mundo primário. A série *Harry Potter* propicia uma visão da peculiaridade dessas narrativas: embora haja, de fato, uma realidade bruxa distinta da trouxa, materializada em pequenos “bolsões” (Hogwarts, Beco Diagonal, Godric’s Hollow, entre outros), essas pequenas comunidades estão

inseridas em nosso mundo, não conseguem se desvencilhar dele, pois, na realidade, apenas estão invisíveis aos olhos trouxas¹²⁸. Segundo essa perspectiva, parece correta a ideia de Corso e Corso (2011, p. 1302) de que há uma alteração de vetores no esquema das narrativas com dois mundos na obra de J. K. Rowling: ela inverte a noção de um mundo ao qual os homens tem acesso por meio de um portal, apresentando uma história em que “só as criaturas mágicas têm acesso ao mundo dos trouxas, já que sua realidade se mimetiza com a deles”. Na verdade, portanto, narrativas como *Harry Potter*, num sentido estrito, estariam mais próximas do maravilhoso, na medida em que postulam alterações em nossa realidade mais do que a criação de um Mundo Secundário autônomo. Revelam, no entanto, características que as distanciam dos contos de fadas tradicionais, entre elas a particularização e um enredo mais complexo.

Levando em consideração as formulações acima, poder-se-ia sistematizar o gênero fantasia como ligado à criação de um Mundo Secundário, com leis próprias, distinto do nosso mundo, principalmente no que tange aos elementos que consideráramos sobrenaturais (e que, segundo as regras desse outro mundo, são naturais). Ele se diferencia do maravilhoso, segundo a definição de Todorov, justamente por propor uma disjunção entre os dois mundos (o nosso e o outro); enquanto o maravilhoso harmoniza o sobrenatural com a nossa realidade, a fantasia indica a sua “estrangeiridade”, isto é, relaciona o “sobrenatural” com outro mundo que não o nosso. Essa estrutura tende a estar vinculada com uma série de especificações temporais, espaciais, “documentais” que visam estabelecer a realidade do Mundo Secundário, ou seja, buscam dotá-lo de uma consistência interna de verdade. Dessa forma, mesmo nos casos em que esse Mundo Secundário é apresentado em paralelo com o mundo primário é necessário que ele tenha relativa autonomia em relação ao nosso mundo. Tal configuração postula que o Mundo Secundário não pode ter uma existência diáfana, no sentido de que não pode ser explicado por mecanismos como o sonho, a ilusão, entre outros. É preciso, nos termos de Tolkien, “a realização [...] da maravilha imaginada” (2013, p. 14).

A escolha de *A história sem fim*, portanto, como *corpus* fundamental na produção deste trabalho, ao contrariar a teoria dos *fuzzy sets*, utilizada por Attebery (1992), procurou dar conta da complexidade da noção de gênero, além de sua precariedade em relação à produção literária. Em outros termos, em vez de

¹²⁸ No contexto da série *Harry Potter*, “trouxa” (*muggles*) é o termo que designa todas aquelas pessoas que não possuem poderes mágicos.

privilegiarmos narrativas que ocupam o centro do espectro da fantasia, como *O senhor dos anéis*, preferimos trabalhar com um romance cuja relação com o gênero é problemática. Em parte, essa opção favoreceu nossa perspectiva de conceituar a fantasia em relação ao gênero maravilhoso e a tentativa de tornar ambos os gêneros (fantasia e maravilhosos) mais concisos, coesos e bem delimitados. Tendo em vista tal circunstância, esperamos que nosso trabalho possa favorecer uma revitalização das discussões também sobre o maravilhoso, que parece eclipsado momentaneamente pelo grande interesse pelo fantástico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. 2 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1968.

ARISTÓTELES. Arte Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1992, p. 19-52.

ATTEBERY, B. *The Fantasy Tradition in American Literature*. From Irving to Le Guin. Bloomington: Indiana University Press, 1980.

_____. Tolkien, Crowley, and Postmodernism. In: SACIUK, O. H. (Org.). *The Shape of the Fantastic*. Selected Essays from the Seventh International Conference on the Fantastic in the Arts. New York: Greenwood Press, 1990. p. 21-32.

_____. *Strategies of Fantasy*. Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 103-149.

_____. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: GAGNEBIN, J. M. (Org.). *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 24; Duas cidades, 2011. p. 49-73.

BERNARDO, G. Da metaficção como agonia da identidade. *Confraria do vento*. Rio de Janeiro. n. 17, nov./dez. 2007. Disponível em: <<http://www.confrariadovento.com/revista/numero17/ensaio03.htm>>. Acesso em 21 set. 2014.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução, introdução e notas de Ivo Storniolo, Euclides Martins Balancin e José Luiz Gonzaga do Prado. Edição Pastoral. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica e Paulus, 1990.

BROOKE-ROSE, C. The evil ring: realism and the marvelous. In: _____. *A rhetoric of the unreal: studies in narrative & structure, especially of the fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. p. 233-255.

BROWN, D. Trabalho, vocação e a boa vida em Nárnia. In: BASSHAM, G; WALLS, J. L. *As crônicas de Nárnia e a filosofia: o Leão, a Feiticeira e a visão de mundo*. Tradução de Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2006. p. 89-100.

CAMPOS, H. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A.; ROSENFELD, A. (Orgs.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CANDIDO, J. O. *Das leis de Fantasia: a jornada do leitor*. Porto Alegre, 2013, 43f. Monografia (Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

CARPENTER, H (Org.). *As cartas de J. R. R. Tolkien*. Tradução de Gabriel Blum Oliva. Curitiba: Arte e Letra Editora, 2006.

CARTER, L. *Imaginary Worlds*. New York: Ballantine Books, 1973

CERSOWSKY, P. The Copernican Revolution in the History of Fantastic Literature at the Beginning of the Twentieth Century. In: COLLINS, R.A.; PEARCE, H. D. (Orgs.). *The Scope of the Fantastic – Theory, Technique, Major Authors*. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film. London: Greenwood Press, 1985. p. 19-26.

CHAUÍ, M. *Filosofia*. São Paulo: Ática, 2001.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. et alli. *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 39-56.

COELHO, N. N. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1998.

CORREA, M. A voz da autoridade na literatura infantil. *Itinerários*. Araraquara, n. especial, p. 133-150, 2003.

CORSO, D.; CORSO, M. Toda história é sem fim: alcance e perigos da fantasia. In: _____. *A psicanálise na Terra do Nunca*. Porto Alegre: Penso, 2011. p. 1277-1370.

ECO, U. *Lector in fabula*. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ENDE, M. *A história sem fim*. Tradução de Maria do Carmo Cary. São Paulo: Martins Fontes, Editorial Presença, 1990.

_____. Michael Ende: la realidad de la fantasía. [Entrevista a Jean-Luis de Rambures]. *El País*, Madrid, 22 abr 1984. Cultura. Disponível em: <http://elpais.com/diario/1984/04/22/cultura/451432804_850215.html>. Acesso em 27 abr 2014.

ENGELS, F. *A situação da classe trabalhadora em Inglaterra*. Tradução de Analia C. Torres. Porto: Afrontamento, 1975.

ESSLIN, M. *Uma anatomia do drama*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar/mai 2002.

FURTADO, F. Suspense. In: CEIA, C. (Org.). *E-Dicionário de Termos Literários*. 2010. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Consultado em 02 ago. 2014.

GAGNEBIN, J. M. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1991.

HIGGENS, D. Allegory in C. S. Lewis' *The Lion, the Witch and the Wardrobe*: a window to the gospel of John. In: INTERNATIONAL FAITH AND LEARNING SEMINAR, 1994, Newbold College, Berks, England. *Christ in the classroom*. v.14., p.147-163. Disponível em: <http://www.aiias.edu/ict/vol_14/014cc_147-163.pdf>. Acesso em 23 out 2010.

HINTER, M. D. *The Keys to the Chronicles: Unlocking the Symbols of C. S. Lewis' Narnia*. Nashville: Broadman & Holman Publishers, 2005.

HUIZINGA, J. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

IRWIN, W. R. *The Game of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy*. Urbana: University of Illinois Press, 1976.

ISER, W. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, L. C. (Org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 83-132.

JACKSON, R. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London, New York: Methuen, 1981.

JOLLES, A. Conto. In: _____. *Formas simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 181-204.

KAFKA, F. *Tagebücher*. Frankfurt: Fischer; New York: Schocken, 1951.

KINGHORN, K. Epistemologia da virtude: por que o tio André não ouvia a fala dos animais. In: BASSHAM, G.; WALLS, J. L. (Org.). *As crônicas de Nárnia e a filosofia*. Tradução de Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2006. p. 33-42.

LAETZ, B.; JOHNSTON, J. What is Fantasy? *Philosophy and Literature*. 32, p. 161-172, 2008.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2002.

LEWIS, C. S. *O sobrinho do mago*. Tradução de Paulo Mendes Campos. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *As crônicas de Nárnia*. Tradução de Paulo Mendes Campos e Silêda Steuernagel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Um experimento na crítica literária*. Tradução de João Luís Ceccantini. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

LIMA, L. C. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

LODGE, D. *A arte da ficção*. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2010.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Tradução de José M. M. Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

LYOTARD, J. F. *O pós-moderno*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

MANLOVE, C. N. *Modern Fantasy: Five Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.

_____. On the Nature of Fantasy. In: SCHLOBIN, R. C. (Org.). *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art*. Notre Dame (IND): University of Notre Dame Press, 1982. p. 16-35.

_____. The Elusiveness of Fantasy. In: SACIUK, O. H. (Org.). *The Shape of the Fantastic*. Selected Essays from the Seventh International Conference on the Fantastic in the Arts. New York: Greenwood Press, 1990. p. 53-65.

_____. Introduction to Modern Fantasy. In: SANDNER, D. *Fantastic Literature: A critical Reader*. Westport, London: Praeger, 2004. p. 156-166.

MARQUES, M. C. *Da floresta ao guarda-roupa: The lion, the witch and the wardrobe e o caminho para Faërie*. São José do Rio Preto, 2011, 168f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto.

MELO NETO, J. C. In: Poesia e composição – a inspiração e o trabalho de arte. In: TELES, G. M. (Org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1983. p. 378-396.

MENDES, P. Metáfora. In: CEIA, C. (Org.). *E-Dicionário de Termos Literários*. 2010. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Consultado em 28 jul. 2014.

MENDLESOHN, F. Introduction: reading science fiction. In: JAMES, E.; MENDLESOHN, F. *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 1-12.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1995.

MOSER, H. Sage und Märchen in der deutschen Romantik. In: STEFFEN (ed.). *Die Deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motiv*. 2 ed. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970, p. 253-276.

NETO, A. A natureza do herói problemático. In: ____ *Dom Quixote e Fogo morto: um estudo comparado*. João Pessoa, 95f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Paraíba, 2006, p. 3-21.

NOGUEIRA FILHO, C. *Dimensões do fantástico e aventuras da tradução em The Lord of the Rings, de J. R. R. Tolkien*. Goiânia: 2013, 84f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia.

OLIVEIRA, I. O diálogo entre a imagem e o texto. *Estudos Linguísticos*. Campinas, v.XXXV, p. 959-966, 2006.

PAZ, O. A imagem. In: ____ *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 119-138.

PLANK, W. G. The Imaginary: Synthesis of Fantasy and Reality. In: COLLINS, R.A.; PEARCE, H. D. (Orgs.). *The Scope of the Fantastic – Theory, Technique, Major Authors*. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film. London: Greenwood Press, 1985. p. 77-81.

PROPP, V. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

PROUST, M. *Em busca do tempo perdido*. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

PULLMAN, P. *A luneta âmbar*. Tradução Ana Deiró. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

QUEIRÓZ, N. Dez razões pelas quais ‘A Guerra dos Tronos’ é (muito) melhor do que ‘O Senhor dos Anéis’. *Veja Online*, 9 mai. 2011. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/dez-razoes-pelas-quais-a-guerra-dos-tronos-e-muito-melhor-do-que-o-senhor-dos-aneis>>. Acesso em 29 set. 2014.

RABKIN, E. The Fantastic and Fantasy. In: MANLOVE, C. N. (Org.) *Modern Fantasy: Five Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978. p. 167-171.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A.; ROSENFELD, A. (Orgs.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ROTTEVEEL, L. C. *Metafictional literature and interactive storytelling: Interaction with dramatic laws in Michael Ende’s Unendliche Geschichte*. Utrecht, 2012, 30f.

Thesis (bachelor) – Faculty of Humanities, Universiteit Utrecht. Disponível em: <<http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/235200>>. Acesso em 26 mar 2014.

ROWLING, J. K. *Harry Potter e a pedra filosofal*. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Harry Potter e as relíquias da morte*. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SAMMONS, Martha C. *A Guide through Narnia*. Vancouver: Regent College Publishing, 2004.

SANTOS, A. O senhor dos anéis: uma crítica a [sic] modernidade. *Boletim historiar*. N.3, mai/jun 2014, p. 32-42.

SANTOS VARELA, M. *Fantasia en peligro*. 2014. Disponível em: <<http://endeland.blogspot.mx/2014/04/fantasia-en-peligro.html>>. Consultado em 27 abr. 2014.

SCHILLER, F. *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Tradução de Juan Probst e Raymundo Lida. Madrid: Editorial Verbum S.L., 1994. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=ohe--jhOeagC&printsec=frontcover>>.

SCHWARTZ, R. A. The Fantastic in Contemporary Fiction. In: COLLINS, R.A.; PEARCE, H. D. (Orgs.). *The Scope of the Fantastic – Theory, Technique, Major Authors*. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film. London: Greenwood Press, 1985. p. 27-32

SOUZA, E. Quixotismo: um percurso para o herói problemático na literatura brasileira. *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, interações, convergências*, 2008, São Paulo, p. 1-6. Disponível em <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/008/EUNICE_SOUZA.pdf>. Acesso em 25 set 2014.

STABLEFORD, B. The nineteenth century, 1812-99. In: BARRON, N. *Fantasy Literature A reader's Guide*. New York, London: Garland Publishing, Inc., 1990a. p. 62-77.

_____. From Baum to Tolkien, 1900-56. In: BARRON, N. *Fantasy Literature A reader's Guide*. New York, London: Garland Publishing, Inc., 1990b. p. 116-133.

TACCA, O. *As vozes do romance*. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983.

TODOROV, T. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, R. et alii. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis (RJ): Vozes, 1973. p. 209-254.

_____. Introdução ao verossímil. In: _____. *Poética da prosa*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979. p. 95-102.

_____. Tipologia do romance policial. In: _____. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 93-104.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TOLKIEN, J. R. R. *O senhor dos anéis: a sociedade do anel*. Tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pissetta. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *O Silmarillion*. Tradução de Waldéa Barcellos. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *O senhor dos anéis*. Tradução de Lenita Maria R. Esteves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Mestre Gil de Ham*. Tradução de Waldéa Barcellos. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. Beowulf: the monsters and the critics. In: _____. *The Monsters and the critics and other essays*. Londres: Harper Collins, 2006.

_____. Sobre contos de fadas. In: _____. *Árvore e folha*. Tradução de Ronald Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

VOLOBUEF, K. Um estudo do conto de fadas. *Revista Letras*. São Paulo, n.33, p.99-114, 1993.

WAGNER, E. *Das Überzeugungssystem Michael Endes und seine Umsetzung in "Die unendliche Geschichte"*. MA Thesis. Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. 2010. Disponível em: < http://www.mythos-magazin.de/methodenforschung/ew_ende.pdf >.

WEBB, S. H. A voz de Aslam: C. S. Lewis e a magia do som. In: BASSHAM, G; WALLS, J. L. *As crônicas de Nárnia e a filosofia: o leão, a feiticeira e a visão de mundo*. Tradução de Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2006. p. 23-32.

WOLFE, G. K. History and criticism. In: BARRON, N. (Org.). *Fantasy Literature: A Reader's Guide*. New York, London: Garland Publishing, Inc., 1990.

WOOD, N. God in details: narrative voice and belief in The Chronicles of Narnia. In: CAUGHEY, S. (Org.). *Revisiting Narnia: fantasy, myth and religion in C. S. Lewis' Chronicles*. Dallas: Benbella Books, 2005. p. 45-58.

ZIPES, J. (Org.) *The Oxford Companion to Fairy Tales*. Oxford: Oxford University Press, 2000.