

MIRANE CAMPOS MARQUES

**DA FLORESTA AO GUARDA-ROUPA: *THE LION, THE
WITCH AND THE WARDROBE* E O CAMINHO PARA *FAËRIE***

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual
Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção
do título de Mestre em Letras (Área de Concentração:
Teoria da Literatura)

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattnher

São José do Rio Preto

2011

Marques, Mirane Campos.

Da floresta ao guarda-roupa : *The lion, the witch and the wardrobe* e o caminho para *Faërie* / Mirane Campos Marques. - São José do Rio Preto: [s.n.], 2011.

168 f. : il.; 30 cm.

Orientador: Álvaro Luiz Hattnher

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura inglesa – História e crítica. 2. Literatura fantástica inglesa – História e crítica. 3. Fantasia na literatura. 4. Tolkien, J. R. R. (John Ronald Reuel), 1892-1973 – Crítica e interpretação. 5. Lewis, C. S. (Clive Staples), 1898-1963 – Crítica e interpretação. I. Hattnher, Álvaro Luiz. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 821.111-312.9.09

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattner - Orientador
Prof^a. Dr^a. Karin Volobuef
Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim

Suplentes

Prof. Dr. Fábio Akcelrud Durão
Prof. Dr. Peter James Harris

Dedico esta dissertação ao Sport Club
Corinthians Paulista, em homenagem ao seu
centenário, e a toda a nação corinthiana.

Agradecimentos

Essa deveria ser a parte mais fácil de todo o trabalho, mas não é.

Tenho muita gente pra agradecer (será que posso usar “pra” aqui ou tem que ser “para”? Enfim...) e nem sei por onde começar, mas sempre há que se começar por algum lugar, neste caso, por alguém.

Em primeiro lugar queria agradecer a Deus, não por clichê ou algo assim, de verdade. Não preciso explicar toda a história da criação para que você, leitor, entenda que, sem Deus, eu não estaria aqui. Mas meu agradecimento vai além desse simples fato. Quando eu não acreditava mais em mim, Ele continuou acreditando. E olha que eu dei milhões de motivos para que Ele desistisse de mim, mas Ele continuou. Obrigada, Deus.

Agora acho que vem a família, né? Pois é... tenho vários problemas com a minha (fragmentada) família. Mas a parte que me acolheu, fez isso direito, por este motivo eles merecem muito esse agradecimento. Tia Lindaura, tio Arnaldo, Dalva, Paula (com seus respectivos maridos e filhos): sem vocês eu jamais estaria aqui. Muito obrigada mesmo!

Também incluindo na parte da família, como não poderia deixar de ser, gostaria de agradecer a família do Fer, que sempre esteve ao meu lado quando eu precisei, principalmente quando era necessário imprimir centenas de páginas na casa deles. Um beijo especial pra Gabriela, que acha que eu a abandonei, mas na verdade é esse trabalho que não me deixa ir vê-la com mais frequência.

Os amigos. Será que os agradecimentos podem ser maiores que a dissertação? Não que eu tenha tantos amigos assim, mas os que eu tenho me ajudaram tanto, mas tanto, que eu teria que agradecer infinitamente cada um deles. Não citarei nomes porque provavelmente esqueceria alguém, que ficaria chateado e não me diria nada, mas em algum momento iria ficar com raiva de mim por algum outro motivo e me jogaria isso na cara. Amizade é isso, minha gente. O que vemos entre Frodo e Sam existe só nos livros e nem mesmo em todos. Mas não pensem que estou diminuindo o que tenho, amo meus amigos, todos eles e eles sabem quem são. Para não parecer tão injusta, agradeço principalmente aqueles que estiveram na minha defesa e aos que não estiveram também, a meu pedido. Ai, essa parte não está ficando boa, mas não irei apagar, como já disse, meus amigos sabem quem são.

Incluo aqui no grupo dos amigos todos os meus *followers* do Twitter, que me agüentam TODO o tempo. Sim, eu escrevo o tempo todo. Agradeço também meus *followers* do Tumblr, que fizeram a minha vida muito mais suportável nesses últimos tempos.

Gostaria de agradecer também a Ebenezer Cobb Morley por, em 26 de outubro de 1863, iniciar a série de reuniões que dariam origem ao futebol moderno. Sim, agradeço a ele porque sem futebol minha sobrevivência não seria possível. Sim, amo futebol como não amo a mim mesma! Então ainda aqui agradeço aos fundadores dos meus clubes amados (não vou ficar citando nomes senão vai ficar parecendo uma enciclopédia histórica do futebol): Corinthians e Liverpool. Agradeço não porque eles tenham vindo me ajudar a pensar sobre os contos de fadas, mas por me fazerem passar tanta raiva que eu quisesse fazer qualquer coisa para esquecer, inclusive estudar e terminar este trabalho. Se bem que não posso esconder, caro leitor, que tenha surgido em minha mente várias similaridades entre o Mundo Secundário descrito por Tolkien (como vocês verão mais à frente) e o futebol. Creio que cheguei a escrever algo sobre isso em meu blog futebolístico (Era uma vez uma bola...), caso se interessem. Ainda aqui agradeço também a ESPN por passar quase todos os jogos que quero assistir e por

ter pessoas tão maravilhosas e inteligentes, além de ótimos em seus respectivos trabalhos, como o Mauro Cezar, o Rodrigo Bueno e o Paulo Andrade.

Quero agradecer também meu amigo Pedro Henrique Bernardinelli por me ajudar a passar minha linda epígrafe para o Quenya. Sim, aquela língua diferente na epígrafe é Quenya.

Nossa, está chegando a parte mais difícil. Mas vamos lá que isso tem que ser terminado.

Meu orientador. O ser mais fofo, mais inteligente e mais paciente que eu tive a sorte de conhecer. Não sei nem o que dizer. Alvaro, obrigada por existir. Obrigada por me ajudar tanto. Obrigada por ter me aceitado como orientanda. Obrigada por me apoiar. Obrigada por tudo! E neste parágrafo lindo incluo a Marize também, claro, esposa do meu orientador mágico e uma das melhores professoras que já tive. Obrigada, Marize, por cuidar bem do Alvaro para que ele pudesse me agüentar e também por ser tão fofa comigo como você sempre foi, mesmo quando me puxava a orelha.

Ainda no que diz respeito aos professores quero agradecer o Orlando. Por quê? Oras, sou fã dele desde que entrei na graduação e a admiração só foi aumentando! Ele é demais! Orlando, você é demais! Obrigada por estar nas minhas bancas e por ter me ajudado tanto desde sempre, mesmo sem saber.

Agradeço também a Karin, que é uma das professoras mais fantásticas que eu já conheci. Ela estuda contos de fadas e fantasia! Sem contar que é de uma simpatia rara. Obrigada, Karin, por ter participado da minha banca e ter sido tão generosa nos elogios. Tenho certeza de que eu não merecia, mas tudo bem.

Também agradeço ao Aquati por sempre ter alguns minutinhos pra discutir os últimos acontecimentos futebolísticos comigo. Sim, isso me ajudava muito a acreditar no meu trabalho. Incluo aqui também, nessa grande parte dos professores, a Sônia, que sempre pegou no meu pé, mas que eu adoro. Obrigada, Soninha!

Não posso deixar de citar também a Roxana, o Arnaldo, o Motta, a Maria Antônia, a Cláudia e vários outros. Como citei alguns nomes, posso cair naquilo que disse sobre os amigos e acabar chateando alguém. Mas não são todos os professores que ajudam, todo aluno sabe disso, embora, é claro, eu realmente possa ter esquecido alguém, não porque não tenha sido importante, mas só porque estou extremamente cansada e esse agradecimento já se estendeu mais do que deveria.

Agradeço também a CAPES por ter confiado em mim e me financiado por esses dois anos.

Agora os três últimos e os três mais importantes.

O Blaublau. Sim, meu ursinho de 26 anos, que é o meu melhor amigo e o único que jamais me decepcionou de forma alguma. Obrigada, Blaublau! Por todas as dicas e as “mexidas de pauzinho”. Te amo. Incluo aqui também todos os “amigãos” (não está errado, ok, é o nome do conjunto de amigos do Blaublau e “amigões” soaria absurdo!), a Mel, minha princesa, e a Jacarezona.

O Fer. O Fer é, definitivamente, o responsável por existir um trabalho. Foi ele quem me obrigou, sempre que eu desistia, a continuar. Portanto se vocês têm o prazer ou o desgosto de ter este trabalho pra ler, a culpa é toda dele. Muito obrigada, Fer! Você sabe o quanto é importante na minha vida, mesmo eu sendo tão chata e insuportável com você. Obrigada mesmo. Por tudo. Te amo.

O Tolkien. Impossível expressar em palavras o que sinto em relação a esse homem, gênio, grande ser humano que eu tive a sorte de ler. Se há alguém que vocês possam culpar mais que o Fer por este trabalho existir, é ele. Mas não se atrevam a culpar o Tolkienzinho de nada, pois eu sou realmente brava e bato em você. Ele é perfeito e o maior escritor que já respirou esse ar poluído do mundo. Te amo muito,

Tolkien, muito obrigada e desculpe se estou fazendo tudo errado. Vou continuar tentando, prometo.

Pra finalizar (graças aos céus, dirá você) agradeço também a todos os outros escritores, principalmente os de fantasia, por existirem e nos presentear com suas obras. TODAS elas. Sem preconceitos, hein!

E como não poderia deixar de ser, termino com a frase que me impediram de dizer e escrever por tanto tempo: Tolkienzinho é um gênio!

“Umin ista peresta len mai ve orin; ar mis peresta len
ná mara nin ve ya nal valda.”

“Eu não conheço metade de vocês como gostaria; e
gosto de menos da metade de vocês a metade do que
vocês merecem.”

(J. R. R. Tolkien, *O Senhor dos Anéis*)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. OS CAMINHOS PELA FLORESTA	17
1.1. Jolles e o conto de fadas como Forma Simples	18
1.2. A morfologia do conto maravilhoso de Propp	23
1.3. Volobuef e o conto de fadas popular e artístico	29
1.4. Confabulações na clareira: um diálogo entre Jolles, Propp e Volobuef	33
2. APROXIMANDO-SE DO GUARDA-ROUPA	41
2.1. As “histórias de fadas” de Tolkien	41
2.2. Entre os elfos: o caminho para <i>Faërie</i>	50
3. O GUARDA-ROUPA	63
3.1. Narrador de <i>The Lion, the Witch and the Wardrobe</i>	63
3.1.1. Sobre o “contador de histórias”	70
3.1.2. O narrador de <i>The Lion, the Witch and the Wardrobe</i> e a tradição do contador de histórias	80
3.2. O leitor em <i>The Lion, the Witch and the Wardrobe</i>	96
3.2.1. Entre a teoria e a prática	96
3.2.2. Leitores e leitores	102
3.3. A estrutura de Nárnia	119
3.4. <i>The Lion, the Witch and the Wardrobe</i> e as histórias de fadas	135
CONSIDERAÇÕES FINAIS	155
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	164

RESUMO: Este trabalho propõe-se a rediscutir o conceito corrente de conto de fadas, tal como proposto por autores como Jolles (1976) e Propp (1983), a partir de um contraponto dessas teorias com as formulações de J. R. R. Tolkien em seu ensaio “Sobre histórias de fadas” (2006). Partindo dessa revisão, pretende-se demonstrar como *As crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis, pode ser lida como o que Tolkien denomina “história de fadas”, pois a presença da oposição entre o “mundo real”, com tempo e espaço histórico bem definidos, e o mundo maravilhoso ou “outro mundo” parece ser um fator decisivo para diferenciar um conto de fadas de uma história de fadas.

PALAVRAS-CHAVE: *The Lion, the Witch and the Wardrobe*; C. S. Lewis; J. R. R. Tolkien; história de fadas; conto de fadas.

ABSTRACT: This research proposes to revisit the current concept of fairy tale as proposed by authors such as Jolles (1976) and Propp (1983), counterpointing those theories with the formulations of J.R.R. Tolkien in his essay "On Fairy-Stories" (2006). The aim is to demonstrate how *The Chronicles of Narnia*, by C. S. Lewis, can be read as a "fairy story" according to Tolkien, since the presence of an opposition between the "real world", with well defined time and historical space, and the wonderful world or "other world" seems to be a decisive factor to differentiate a fairy tale from a fairy story.

KEYWORDS: *The Lion, the Witch and the Wardrobe*; C. S. Lewis; J. R. R. Tolkien; fairy story; fairy tale.

INTRODUÇÃO

É fato que, contemporaneamente, toda uma gama de produções culturais em que há o elemento “sobrenatural” vem ganhando destaque tanto em relação ao público leitor, quanto no que tange aos críticos e acadêmicos. Sob diversas nomenclaturas e abordagens, encontramos nas prateleiras das livrarias uma profusão de narrativas maravilhosas, fantásticas, de terror, de fantasia, de ficção científica, que, apesar de diferentes entre si, muitas vezes, são tomadas como um grupo de narrativas coeso, sem se atentar para as especificidades que caracterizam cada um desses textos, que contam com um público leitor constante. Exemplo disso são obras como *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (*O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*) (1950), de C. S. Lewis; *The Lord of the Rings* (*O Senhor dos Anéis*) (1954-1955), de J. R. R. Tolkien; *Kabalmysteriet* (*O dia do coringa*) (1990), de Jostein Gaarder; *His Dark Materials* (*Fronteiras do Universo*) (1995-2000), de Philip Pullman; a série *Harry Potter* (1997-2007), de J. K. Rowling; *Eragon* (2003), de Christopher Paolini; a saga *Twilight* (*Crepúsculo*) (2005-2008), de Stephenie Meyer; entre outros. Esse interesse não se restringe, no entanto, apenas ao campo literário: no cinema, tem-se a adaptação de obras como *The Lord of the Rings* (2001-2003), *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (2005), além de filmes como a saga *Star Wars* (*Guerra nas Estrelas*) (1977), *El laberinto del fauno* (*O labirinto do fauno*) (2006), *Interview with the Vampire* (*Entrevista com o Vampiro*) (1994), baseado em livro homônimo de Anne Rice, etc. Na televisão não foi diferente, com séries como *Supernatural* (2005), *The X-files* (1993), *Battlestar Galáctica* (1978, 2003), entre outras.

Em termos acadêmicos, foram responsáveis por um *boom* dos estudos na área do fantástico, do maravilhoso e do estranho, as obras de autores como Julio Cortázar, Jorge

Luis Borges e Horácio Quiroga por um lado, e, por outro, as formulações críticas de Todorov (1975), que propõe uma sistematização e uma distinção entre essas três noções. Deve-se destacar, ainda nesse sentido, como quer Coelho (1998), a importância do “realismo mágico”, corrente que seria, desde os anos 1950/1960, uma das mais fecundas da literatura contemporânea, contando com textos de autores como Gabriel García Marquez e o recente vencedor do prêmio Nobel de literatura, Mário Vargas Llosa.

Vários elementos confluem para essa “volta do maravilhoso” (COELHO, 1998, p.8), de maneira que não é fácil delimitar as coordenadas que levam a essa revitalização do sobrenatural, entretanto, conforme afirma Coelho (1998), um aspecto que marca o século XX seria a coexistência de uma “inteligência racional/científica” com certo “pensamento mágico”, imaginativo. Essa coexistência, embora seja observável desde o século XVIII, no século XX vem acentuada por um profundo questionamento das ciências, seja por ela mesma, seja por outros campos do saber. Desse modo, o grande desenvolvimento que a ciência obtém no século passado com os postulados einsteinianos, a teoria do caos, etc., parece mostrar os “buracos”, os “mistérios”, e a incapacidade de se evidenciar todos, ou, pelo menos, os principais elementos que compõem o universo e que influenciam nossas vidas, mais do que contribuir para uma afirmação da “antiga ciência”, a que postulava a certeza e a possibilidade de se explicar tudo.

Ainda segundo Coelho (1998, p.8), essa tensão surgida entre o conhecimento científico e o “mágico” contribui para uma revalorização de tempos “inaugurais/míticos e a atração pelas origens arcaicas”, em que o maravilhoso, geralmente, é visto como um aspecto que permite a percepção de “determinadas verdades humanas” (p.9). Nas fontes mais primitivas das narrativas maravilhosas, e da literatura como um todo, encontra-se, por um lado, essa vontade humana de tentar entender “a presença (ou a força) de

poderes muito maiores do que sua própria vontade e poder pessoal ou de mistérios que o atingiam, sem que sua mente conseguisse explicar” (p.10) e, por outro, o fascínio, conforme afirma Gotlib (1991), que o próprio ato de contar histórias exerce sobre o homem.

Nosso trabalho se coloca, justamente, como uma discussão de narrativas “maravilhosas” mais recentes em relação à noção de “histórias de fadas”, tal como cunhada por J. R. R. Tolkien (2006) em seu ensaio “Sobre histórias de fadas”, desde um contraponto com o gênero conto de fadas. Mais especificamente, procuraremos demonstrar de que maneira a conceituação acerca das “histórias de fadas” pode contribuir para um melhor entendimento de *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, de C. S. Lewis. Desse modo, nosso estudo se centrará num diálogo entre esses dois escritores, Tolkien e Lewis, que, além de contemporâneos e escritores de obras “maravilhosas”, eram, também, amigos e entusiastas em relação a esse tipo de literatura.

Nascido em janeiro de 1892, em Bloemfontein, na África do Sul, então colônia inglesa, John Ronald Reuel Tolkien foi escritor, filólogo e professor na Universidade de Oxford, Inglaterra. Entre suas obras literárias de maior destaque estão *The Hobbit* (1937), *The Lord of the Rings* (1954) e *The Silmarillion* (1977), esta uma obra póstuma editada por seu filho Christopher Tolkien. Clive Staples Lewis, por sua vez, nasceu em 1898, em Belfast, na Irlanda, e, assim como Tolkien, conciliou a “carreira” de escritor com o trabalho acadêmico, uma vez que também foi professor na Universidade de Oxford, onde conheceu Tolkien, além de ter lecionado em Cambridge. Entre as suas obras ficcionais mais conhecidas estão *The Chronicles of Narnia* (1950) e *The Cosmic Trilogy* (1938). Em termos acadêmicos, Tolkien foi professor e pesquisador na área do estudo de anglo-saxão e de literatura inglesa, demonstrando especial interesse pelo estudo de obras como o épico *Beowulf*, em relação ao qual publicou o renomado ensaio

“*Beowulf: the monster and the critics*” (1936), romances de cavalaria como *Sir Gawain and the Green Knight*, traduzido do inglês médio para o moderno por Tolkien, e poesias antigas, tais como a *Edda Poética*, na qual se inspirou para compor sua obra *The Legend of Sigurd & Gudrún* (2009). Lewis, por outro lado, centrou seus trabalhos acadêmicos no estudo da literatura medieval, destacando-se o livro *Studies in Medieval and Renaissance Literature* (1966), e na apologética cristã, a respeito da qual publicou diversos livros: *The Problem of Pain* (1940), *The Abolition of Man* (1943), *Mere Christianity* (1952), entre outros.

Ambos os autores participaram de um grupo de discussão sobre literatura, chamado Inklings, que contava com a presença de outros autores como, por exemplo, Owen Barfield (1889-1997), Charles Williams (1886-1945) e Roger Lancelyn Green (1918-1987). Nas reuniões desse grupo, tanto Lewis quanto Tolkien liam e debatiam suas obras, o que permite que Duriez afirme que ambos eram “amigos e co-conspiradores em um projeto para reabilitar histórias de reinos encantados para pessoas adultas.” (2005, p.100). De fato, não é difícil perceber a grande importância que o “maravilhoso” tem não apenas em suas obras fictícias, mas também em seus textos teóricos. Desse modo, não é de estranhar que – considerando os interesses de ambos pelos mesmos tipos de narrativa e o fato de ambos se dedicarem não somente à ficção, mas também à crítica – a obra teórica de Tolkien possibilite uma profícua discussão da obra de Lewis. É sobre essa idéia que nosso trabalho se assenta.

The Chronicles of Narnia é uma série composta por sete livros escritos pelo escritor irlandês C. S. Lewis entre 1949 e 1954 e publicada entre 1950 e 1956. Em ordem de publicação temos os seguintes livros: *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (1950), *Prince Caspian* (1951), *The Voyage of the Dawn Treader* (1952), *The Silver Chair* (1953), *The Horse and His Boy* (1954), *The Magician’s Nephew* (1955), *The Last*

Battle (1956). Em todos os livros, excetuando-se *The Horse and His Boy*, encontramos narrativas que contam a história de crianças de nosso mundo em um lugar encantado, denominado Narnia. Muitos livros que reúnem todas essas obras num volume único não as organizam segundo a ordem de publicação. Isso porque, acatando a sugestão de um leitor, Lewis re-arranjou os livros de modo cronológico, de tal maneira que podem-se encontrar os livros dispostos na seguinte ordem: *The Magician's Nephew*; *The Lion, the Witch and the Wardrobe*; *The Horse and His Boy*; *Prince Caspian*; *The Voyage of the Dawn Treader*; *The Silver Chair*; *The Last Battle*.

Tendo em vista o nosso escopo, este trabalho está composto por três capítulos. O primeiro, intitulado “Os caminhos pela floresta”, é uma apresentação e discussão de algumas das mais importantes teorias acerca dos contos de fadas. Desse modo, nosso foco está dirigido para as formulações de Jolles (1976), em seu *Formas Simples*; de Propp (1984), em seu *Morfologia do conto maravilhoso*; e de Volobuef (1993), em seu “Um estudo do conto de fadas”; textos que nos forneceram um amplo painel das pesquisas quanto a esse tipo de manifestação literária.

O segundo capítulo, que tem como nome “Aproximando-se do guarda-roupa”, por sua vez, não somente apresenta a teoria tolkieniana a respeito das “histórias de fadas”, como sinaliza para uma distinção entre essas narrativas e os contos de fadas, por um lado, e o gênero maravilhoso, tal como proposto por Todorov (1975), por outro. Essa parte de nosso estudo deverá fornecer as bases teóricas para uma abordagem de *The Lion, the Witch and the Wardrobe* desde o ponto de vista das “histórias de fadas”, enquanto o capítulo seguinte está centrado em uma análise do texto lewisiano, lembrando que, conforme necessário, serão utilizados também trechos dos outros livros. Denominado “O guarda-roupa”, esse capítulo analisa a voz narrativa, a estrutura e a construção da fantasia na obra de Lewis, possibilitando, por um lado, uma visão

detalhada de alguns aspectos fundamentais do texto, e, por outro, um diálogo constante com a noção de “histórias de fadas”.

1. OS CAMINHOS PELA FLORESTA

Os contos de fadas ou contos populares, que inicialmente eram contos narrados e ouvidos por adultos depois de um longo dia de trabalho (GOTLIB, 1991), passaram a ser considerados como “literatura infantil” a partir do século XVII, com a publicação de *Histoires ou contes du temps passe – Contes de ma Mère l’Oye*, de Perrault, em 1697, em que o autor suavizou e moralizou tais histórias para que fossem apropriadas às crianças (TATAR, 2004). A partir disso, e principalmente durante o Romantismo, tornou-se comum coletar e publicar os contos da cultura popular como um modo de valorizar a cultura nacional, e tal prática, da qual os irmãos Grimm são os mais conhecidos realizadores, propiciou a inclusão de contos heterogêneos sob a mesma denominação, fazendo com que, atualmente, seja tão difícil encontrar um traço que seja comum a todas essas narrativas. Pode-se dizer que “conto de fadas” passou a ser uma nomenclatura sob a qual foram recolhidos, por um lado, os contos populares de épocas remotas e, por outro, todas aquelas histórias em que se têm presente elementos “sobrenaturais”; talvez a exceção sejam aquelas que se entende como “narrativas de terror” e, portanto, impróprias para as crianças, além, é claro, dos mitos e das lendas.

Não são poucos os estudos que procuram definir o que seriam os contos de fadas. Grande parte do problema para uma delimitação do conto de fadas como um gênero mais bem definido advém em certa medida da heterogeneidade dos textos assim rotulados, além da leviandade com que se utiliza esse termo. Isso porque, para além daqueles textos que compõe o cabedal dos contos populares tradicionais e que seriam, pelo menos desde um ponto de vista histórico, ou seja, considerando o conto de fadas como um “gênero histórico”,¹ os “legítimos” contos de fadas, encontramos sob esta

¹ Referimo-nos aqui à conceituação de gênero histórico proposta por Todorov (1975, p.18).

nomenclatura textos que se apresentam ou são escritos ao modo dos contos de fadas. Um exemplo flagrante talvez seja o dos contos de Hans Christian Andersen (1805-1875), que parecem ser construídos “à moda” dos contos populares tradicionais e que, hoje em dia, são aceitos como parte dos ditos contos de fadas.

Buscando uma aproximação a esse gênero, escolhemos três autores que viram os contos de fadas sob ângulos distintos: Andre Jolles (1976), Vladimir Propp (1984) e Karin Volobuef (1993). Embora diferentes entre si, parece-nos que, a partir do diálogo entre os textos desses três estudiosos, é possível traçar valiosas linhas que nos guiarão na delimitação do que são os contos de fadas e, posteriormente, o seu contraponto com a noção de “histórias de fadas” tal como cunhada por Tolkien.

1.1. Jolles e o conto de fadas como Forma Simples

Jolles, em seu livro *Formas simples* (1976), parte da constatação de que o termo *Märchen*² (conto de fadas),³ ao contrário de *Sage* (saga), *Rätsel* (advinha) e *Sprichwort* (ditado), é próprio do alemão falado na Alemanha e que nos diversos idiomas (cita como exemplo o holandês, *sprookje*, o francês, *conte de fées*, e o inglês, *fairy-tale*) se encontra com certa facilidade um correspondente para o tipo de narrativa que ele designa. Essa facilidade se deve ao fato de os contos de fadas estarem presentes nas mais diferentes localidades e culturas.

Apesar disso, conforme afirma Jolles (p.181), o conto de fadas só passa a ser visto como uma forma literária particular com a publicação de *Kinder- und Hausmärchen*

² Deve-se destacar que a tradução de *Märchen* como conto de fadas é problemática, pois o termo alemão é muito mais abrangente do que o termo em português.

³ Álvaro Cabral na tradução de *Formas simples*, utiliza o termo “conto” para designar o que comumente chamamos “contos de fadas” e “novela”, cujo uso em português é demasiado ambíguo para não dizer confuso, para o que denominamos simplesmente “conto”. Enquanto estivermos falando especificamente da teoria de Jolles optaremos por chamar estes últimos de “novela”.

(Contos para crianças e famílias), dos irmãos Grimm, em 1812. Para Jolles, a coletânea dos irmãos Grimm é a responsável por reunir toda uma diversidade de realizações sob um conceito, contos de fadas, que se tornou o modelo para as coletâneas posteriores. Tendo em vista a importância dos irmãos Grimm como estudiosos do conto de fadas, Jolles toma como ponto de partida dos estudos sobre esse gênero justamente essa reunião de contos, pois, segundo o autor, “o conto é uma narrativa da mesma espécie das que os irmãos Grimm reuniram em seus *Kinder- und Hausmärchen*” (1976, p. 182).

A discussão acerca do conto de fadas toma, na argumentação de Jolles, um papel central, pois lhe permite colocar em questão justamente a relação entre língua e poesia a partir do pensamento romântico sobre o qual ele conceitua a noção de “forma simples”. Para tanto, Jolles se baseia numa discussão entre Jacob Grimm e Achim von Arnim⁴ que tinha como uma das questões fundamentais um desacordo no que se refere à divisão entre “poesia da natureza” e “poesia artística”. Enquanto Arnim se colocava contra qualquer tipo de divisão entre a poesia popular e a erudita, Jacob Grimm propunha que se estabelecesse uma separação entre a poesia popular que “sai do coração do Todo” (1811, p.116, apud JOLLES, 1976, p.183) e a poesia artística que “sai da alma individual”. Essa divisão entre artístico e popular, no entanto, muito pouco tem a ver com a discussão sobre cultura popular e culta ou de massa e de elite que se realizou no século XX e ainda se realiza. Na realidade, principalmente para Jacob Grimm, a poesia popular, diga-se a literatura popular, se destaca em relação à artística, pois ele afirma: “creio que não se pode inventá-la e acabarei por tornar-me parcial e não gostar de outra coisa. Eis essa nova e pura inocência, que ali está em toda a sua espontaneidade. Vós, os poetas modernos, [...] não inventais nenhuma cor nova” (1811, p.219 apud JOLLES, 1976, p.185). Arnim, mais uma vez, censura Grimm, dizendo que ele não leu direito os

⁴ Essa discussão foi publicada em *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, introdução de Reinhold Steig, 1811.

poetas “modernos”, e que o verdadeiro significado do conto deve estar no incentivo à invenção, “se não nos instiga a contá-lo de novo, se não nos mostra como voltá-lo a contar em termos atuais, o conto antigo perde todo seu valor e poder de atração.” (JOLLES, 1976, p.186).

A celeuma entre os dois estudiosos alemães leva Arnim a afirmar que Grimm, embora ache que coleta “poesia popular”, está, na verdade, ele mesmo fazendo “poesia artística”, pois, para Arnim, é impossível que Grimm tenha escrito os contos tal qual os ouviu sem modificar nada. A isso Grimm responde que a fidelidade absoluta realmente não é possível, mas existiria, segundo ele, outra fidelidade que se oporia à infidelidade, ou seja,

Não podes escrever uma narrativa perfeitamente fiel e conforme, assim como não podes quebrar um ovo sem que uma parte da clara adira à casca; é a consequência inevitável de todo labor humano [...]. Para mim, a verdadeira fidelidade, nessa imagem, seria não quebrar a gema do ovo. Se duvidas da fidelidade dos nossos Contos, não podes duvidar dessa outra fidelidade, pois ela existe. Quanto à outra e impossível fidelidade, nós próprios e outros que no-los narraram outrora, com palavras em grande parte diferentes, nem por isso fomos menos fiéis: nada de fundamental foi acrescentado ou mudado (GRIMM, 1811, p.255 apud JOLLES, 1976, p.187-188)

Dessas afirmações de Jacob Grimm, Jolles destaca que se pode perceber por trás de suas colocações a idéia de que no conto de fadas há um “fundo” que permanece idêntico, mesmo que narrado de formas diversas. Esse aspecto é fundamental em sua conceituação, tanto das formas simples como do conto de fadas, em oposição à forma artística e à novela, respectivamente.

Para Jolles, o desenvolvimento da novela na Europa, a partir do século XIV, permite que se entenda mais de perto o conto de fadas. Segundo ele, a novela “procura, de modo geral, contar um fato ou um incidente impressionante de maneira tal que se tenha a impressão dum acontecimento efetivo e, mais exatamente, a impressão de que esse incidente é mais importante do que as personagens que o vivem.” (1976, p. 192).

Ainda conforme Jolles afirma, essas narrativas podiam ser encontradas em coletâneas isoladas, sendo que as coletâneas, geralmente, respeitavam a noção de narrativa-moldura herdada de *Decameron*, de Boccaccio, em que todas as narrativas são ligadas entre si por um “quadro” que “assinala, entre outras coisas, onde, em que ocasião e por quem essas novelas são contadas.” (1976, p.189). O crítico alemão afirma também que, embora em algumas novelas, por vezes, encontrem-se narrativas que poderiam ser vistas como contos de fadas, ou seja, “narrativas que de maneira nenhuma nos dão a impressão de um acontecimento efetivo” (p.189), elas não predominam.

O conto de fadas, segundo Jolles, ao contrário da novela, “não se empenha em narrar um incidente impressionante, pois salta de incidente em incidente para descrever todo um acontecimento que não se encerra em si mesmo de maneira determinada, o que só ocorre no [...] desfecho da narrativa” (1976, p.192). Além disso, o conto “tampouco se empenha mais em representar tal acontecimento de modo a dar-nos a impressão de um acontecimento real, preferindo trabalhar constantemente no plano do maravilhoso” (p.192). A respeito do maravilhoso nos contos, Jolles afirma que os acontecimentos que nele têm lugar não são necessariamente maravilhosos em oposição ao universo em que os eventos não o são; na verdade, para ele, os fatos como ocorrem nos contos só podem ser concebidos dentro dessa forma chamada conto. Nesse sentido, o crítico irá afirmar que, no conto, “*o maravilhoso não é maravilhoso, mas natural*” (p.202), ou seja, segundo as “leis” que regem a forma “conto de fadas”, é natural que ocorra o maravilhoso, na verdade, ele é uma das marcas dessa forma.

Outra questão da maior relevância, segundo Jolles, no que concerne a uma tentativa de teorização do conto de fadas, é que ele adaptaria o mundo ao nosso desejo de mundo, ou seja, “as coisas se passam nessas histórias como gostaríamos que acontecessem no universo, como deveriam acontecer” (1976, p.198). Essa

especificidade do conto é, para o estudioso alemão, sua característica fundamental; o conto molda o mundo de modo a atender o que ele chama de “moral ingênua”, ou seja, o desejo de que o mundo seja “justo”, e esse desejo de um mundo justo se oporia à “realidade” onde, dificilmente, as coisas ocorrem da maneira como gostaríamos que ocorressem.

Além disso, Jolles afirma que o conto de fadas se caracteriza pelo fato de a ação se passar “sempre ‘num país distante, longe, muito longe daqui’, passa-se ‘há muito, muito tempo’, ou então o lugar é em toda e nenhuma parte, a época sempre e nunca.” Isso porque a temporalidade e localização histórica, segundo o crítico, “avizinham-no da realidade imoral e quebram o fascínio do maravilhoso natural e imprescindível” (p.202). O mesmo, para ele, deve acontecer em relação aos personagens, que devem ser “indeterminados”.

Esses elementos fornecem subsídios para a teoria de Jolles segundo a qual é possível estabelecer uma diferença entre uma forma de criação individual (a forma artística) e outra coletiva (a forma simples) ou de “criação espontânea”:

Forma artística ou Forma Simples, poder-se-á sempre falar de “palavras próprias”; nas Formas artísticas, todavia, trata-se das palavras próprias do poeta, que são a execução única e definitiva da forma, ao passo que, na Forma Simples, trata-se das palavras próprias da forma, que de cada vez e da mesma maneira se dá a si mesma uma nova execução (1976, p.195)

Tendo em vista essa definição de forma simples e forma artística, Jolles propõe que o conto de fadas seja considerado uma forma simples, pois se trata de um tipo de narrativa que é constantemente recontada por narradores diferentes sem perder, no entanto, a sua essência, a sua forma. Na verdade, sua forma é marcada justamente por esse caráter coletivo do recontar, da retransmissão, sendo que ela se atualiza a cada nova realização, a cada vez em que é relatada novamente.

1.2. A morfologia do conto maravilhoso de Propp

Em seu *Morfologia do conto maravilhoso*, Vladimir Propp parte de uma crítica aos estudos sobre os contos populares que se centram na questão da origem e das alterações que essas narrativas sofreram. Segundo o pesquisador russo, não é que essa perspectiva seja menos adequada do que outras, mas, para ele, “não se pode falar da origem de um fenômeno, seja ele qual for, antes de descrevê-lo” (1984, p.14). Em outras palavras, Propp afirma que antes de se buscar as origens do conto maravilhoso, é necessário saber o que, de fato, é o conto maravilhoso. Tendo em vista essa questão primordial, ele vai buscar nas ciências biológicas, mais precisamente na botânica, a noção de “morfologia”, entendida como o “estudo das partes que constituem uma planta e das relações entre essas partes e o todo” (p.11), como um operador analítico que guiará seu percurso pelo conto maravilhoso, possibilitando, portanto, que o crítico isole determinados elementos e os investigue separadamente e na sua relação com a estrutura desse gênero.

Seguindo sua revisão dos estudos dedicados aos contos maravilhosos, Propp questiona as divisões “habituais” dessas narrativas em: contos de conteúdo miraculoso, contos de costume e contos sobre animais. Segundo o pesquisador russo, não é preciso uma verificação muito apurada para se perceber que, apesar de aparentemente coerente, essa tipologia não se sustenta, pois “os contos sobre animais não contêm algo de miraculoso, por vezes em grau bastante elevado?” (p.15). Esse passar de vistas pelas teorias e pesquisas sobre esse gênero leva o crítico russo às formulações de Vesselóvski que, apesar de ser criticado por Propp no que diz respeito ao modo como conceitua a noção de “motivo”, que não seria mais aplicável em sua época (PROPP, 1984, p.21),

parece concordar no que diz respeito à idéia de que a descrição das partes deve anteceder a do todo. Desse modo, o desafio que se impõe a Propp seria o “de isolar os elementos primários de modo diferente de Vesselóvski.” (p.21).

Deve-se reafirmar que, desde um ponto de vista proppiano, a descrição da estrutura é considerada como indispensável a qualquer estudo histórico, uma vez que o “estudo das leis formais pressupõe o estudo das leis históricas” (p.22). Essa visão leva o autor a afirmar que não é possível estudar as relações entre os contos maravilhosos e o mito sem que se tenha claramente definido o que é esse conto, ou seja, ele acreditava que um estudo da forma do conto maravilhoso permitiria um melhor entendimento não apenas da relação entre o conto e a religião (ou o mito), mas também favoreceria a compreensão do motivo pelo qual encontramos em diferentes lugares do mundo contos tão semelhantes, ajudando, conseqüentemente, as pesquisas sobre as diversas “variações” de um “mesmo” conto e como esses relatos foram sofrendo modificações ao longo do tempo. É esse estudo primordial que permitiria toda essa voga de pesquisas que Propp se propõe a realizar.

Para tanto, o crítico russo parte de um pressuposto fundamental: o de que existem os contos maravilhosos e que eles se distinguem dos demais. Buscando demonstrar como se compõem esses contos, ele fundamenta sua pesquisa na idéia de que “os personagens do conto maravilhoso, por mais diferentes que sejam, *realizam* freqüentemente as mesmas ações” (p.25), ou seja, ele encontra um elemento, digamos, invariável do conto e alicerça sua teoria do conto em “ações constantes [...]”. Estas funções ou ações constantes são independentes das personagens que as praticam e dos modos pelos quais são praticadas” (GOTLIB, 1991, p.21). Nos termos de Propp:

A nomenclatura e os atributos dos personagens são grandezas variáveis do conto. Entendemos por atributos o conjunto das qualidades externas dos personagens: idade, sexo, situação, aspecto exterior com suas particularidades, etc. [...]

[...] Permanece sempre uma constância nas funções, e isto permite introduzir no sistema os demais elementos, que se agrupam em torno das funções. (1984, p. 81)

A essas ações constantes Propp chama de “funções dos personagens”, entendendo função como “o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenvolvimento da ação” (PROPP, 1984, p.26). Seguindo esse método, o pesquisador russo descobre que há um número limitado de funções, encontrando apenas 31 constantes no conto; observa também que a sucessão dessas funções é sempre idêntica e que, embora seja possível que algumas delas não ocorram, isso não afeta a ordem de sucessão. Propp ressalta, no entanto, que apenas nos contos provenientes do folclore a lei da sucessão das funções se aplica, pois, segundo ele, “Os contos criados artificialmente não se submetem a elas [às funções]” (p.27).

Tendo em vista essas questões, Propp toma como *corpus* a coletânea de Afanassiev (*Contos populares russos*, em oito volumes, lançada de 1855 a 1863 e que conta com mais de 600 contos populares), indo do conto número 50 até o 151. Para ele, esse material é suficiente, pois, após a análise desses cem contos maravilhosos com enredos distintos, ele “constata a inexistência de novas funções” (p.28). As funções encontradas por Propp podem ser descritas da seguinte forma:

O conto maravilhoso parte de uma “situação inicial” que contribui para a sensação de um “bem-estar particular [...] [que] serve, evidentemente, de fundo constante para a adversidade que virá a seguir.” (p.32). Essa situação inicial não é, entretanto, uma função, pois a primeira função seria aquilo que ele chama de “afastamento”, por exemplo, os pais saem de casa, ou morrem, ou, pelo contrário, os filhos é que partem. A segunda função seria uma “proibição” que se imporia ao herói (por exemplo, os pais pedem para os filhos não deixarem ninguém entrar em casa), mas que seria transgredida, terceira função. As funções de IV a VII estão interligadas, pois

dizem respeito a um “interrogatório” (IV) pelo qual o antagonista busca captar “informações” (V) a respeito de sua vítima; esse contato, no entanto, geralmente está ligado a um “ardil” (VI) do antagonista, enganando o herói (VII, cumplicidade).

O antagonista, então, causa algum dano⁵ (função VIII) a um personagem, o que resultará em uma função mediadora (IX) pela qual o herói ficará sabendo dessa malfeitoria; decidindo reparar esse “malfeito” (função X), o herói parte de casa (XI) e, geralmente, encontra o doador, um personagem que pode ou não ser amistoso, mas que tem como função primordial fornecer um objeto mágico ao herói. Esse processo, segundo Propp, se coloca em três funções: o herói se submete ou é submetido a uma prova, o herói reage a esse teste e recebe ou toma o objeto mágico, funções XII, XIII e XIV, respectivamente.

Em seguida, o herói encontra-se com outro personagem, definido por Propp como um “auxiliar”, que é responsável pelo transporte (função XV) do herói. Esse personagem, como afirma o crítico russo, pode ser um animal ou mesmo um objeto. O herói, então, enfrenta o antagonista (função XVI, combate), é marcado por ele (função XVII) até chegar à vitória (função XVIII) e à reparação do dano (função XIX). Temos, aqui, o que se poderia considerar como o fim de uma primeira sequência do conto maravilhoso. Não é de se estranhar, portanto, que alguns (ou muitos) pulem dessa função para a última, ou seja, o herói que salva a princesa das garras do dragão seja catapultado à condição de rei e marido daquela que salva (função XXXI). Contudo, como Propp demonstra, muitos contos prosseguem e encontramos outras funções.

A função XX se refere à volta do herói para casa, enquanto a XXI a uma perseguição que ele sofre que pode ser realizada tanto pelo antagonista como por um novo antagonista. O herói é salvo (função XXII) e, segundo Propp, outro tanto de

⁵ Uma variação importante do dano, segundo Propp (p.38-39), é a “ausência” ou “carência”, ou seja, falta algo ou se deseja alguma coisa e essa carência impulsiona a narrativa.

contos termina nesse momento. Entretanto, “um grande número de contos maravilhosos se compõe de duas *séries* de funções, que podemos chamar *seqüências*. Uma nova desgraça dá origem a uma nova seqüência, e deste modo uma história reúne, às vezes, toda uma série de contos” (1984, p. 54-55). Desse modo, muitas vezes temos a repetição das funções VIII, X, XI, XII, XIII, XIV e XV.

As funções XXIII e XXIV se ligam à chegada incógnita do herói a sua casa ou mesmo a outro reino e à tentativa de um falso-herói de se impor como herói, respectivamente. Na seqüência, tem-se a proposição de uma tarefa difícil ao herói (função XXV) e a realização desse teste (função XXVI), além do reconhecimento (função XXVII) desse herói, seja através da marca que recebera em combate, seja pelo fato de ter sido capaz de realizar a tarefa difícil. Logo, temos o desmascaramento do falso-herói (função XXVIII). O herói, então, recebe uma nova aparência (função XXIX), pune o antagonista ou falso-herói (XXX), se casa e sobe ao trono (XXXI).

Essas são as 31 funções do conto maravilhoso encontradas por Propp. Elas permitem a ele dizer que o conto maravilhoso é constituído por um único eixo, digamos um esqueleto, no qual todas essas funções se encaixariam de maneira ordenada e seguindo uma necessidade lógica. Entretanto, como o próprio estudioso admite, funções diferentes podem se realizar de maneira idêntica, a esse feito ele chama de “assimilação”. Esse processo tende a turvar os limites entre funções distintas, mas esse problema pode, segundo ele, ser resolvido se levarmos em conta as conseqüências das funções. Desse modo, para distinguir, por exemplo, o dano da tarefa difícil e da prova, deve-se perceber que o primeiro resultará numa busca, enquanto o último sempre resultará no recebimento de um objeto ou auxiliar mágico, o que sobra são as tarefas difíceis.

Propp ainda destaca alguns outros elementos e tendências encontrados no conto maravilhoso. Afirma que geralmente as funções não seguem imediatamente umas às outras, isso porque, muitas vezes, quando personagens diferentes realizam ações que se seguem é necessário que este tome conhecimento daqueles acontecimentos, segundo ele, “São estas informações que, no desenvolvimento da ação, ligam uma função a outra” (p.65). Propp diz que nessas narrativas há uma propensão ao que ele chama de “triplicação”, ou seja, encontra-se uma inclinação a que determinados detalhes, funções, pares de funções ou até mesmo sequências inteiras sejam triplicadas ou ocorram por três vezes. Desse modo, podemos encontrar tanto um dragão de três cabeças (uma triplicação das cabeças de um dragão) quanto à repetição por três vezes de alguma sequência (por exemplo, a da perseguição e salvamento).

O estudioso russo determina ainda a existência de sete personagens principais (o antagonista ou agressor, o doador, o auxiliar, a princesa e seu pai, o mandatário, o herói e o falso herói) no conto maravilhoso e suas esferas de ação, ou seja, grupos de funções que, em geral, cabem a um personagem realizar. Para ele, cabe: ao antagonista, o dano, o combate e a perseguição; ao doador, a prova e o fornecimento do objeto mágico; ao auxiliar, o deslocamento do herói, a reparação do dano, o salvamento da perseguição, a resolução de tarefas difíceis e a transfiguração do herói; à princesa e ao seu pai, propor as tarefas difíceis, a marca, o desmascaramento do falso-herói, o reconhecimento do herói, o castigo ao malfeitor e o casamento; ao mandante, o envio do herói; ao herói, a partida, a realização das provas e o casamento; ao falso herói, a partida, a falha na realização da prova e as pretensões enganosas.

O conto maravilhoso é, por fim, resumido por Propp, desde o ponto de vista morfológico, como uma narrativa que “partindo de um dano (A) ou de uma carência (a) e passando por funções intermediárias, termina com o casamento (W^o) ou outras formas

de desenlace” (1984, p.85). Essa composição narrativa, contudo, como afirma o próprio teórico russo, pode ser encontrada em um “número considerável de lendas, fábulas de animais e algumas novelas isoladas” (p.92-93), além de mitos e romances de cavalaria que se estruturam, muitas vezes, de maneira parecida. Quanto a essa questão, pode-se depreender da obra proppiana que essa similaridade se deve, no caso específico da relação com o mito, do fato de que os contos “derivam” dos mitos, ao passo que, no que concerne aos romances de cavalaria, estes teriam, segundo Propp (p.93), sua origem no conto maravilhoso.

1.3. Volobuef e o conto de fadas popular e artístico.

Em seu artigo “Um estudo do conto de fadas” (1993), Karin Volobuef constrói uma argumentação que, poderíamos dizer, se move em duas frentes. Por um lado, realiza uma aproximação entre os contos de fadas e a noção de maravilhoso, tal como cunhada por Todorov (1975), e, por outro, promove uma distinção entre contos de fadas populares e artísticos.

Quanto à primeira questão, Volobuef afirma que “Dentre as variedades do gênero maravilhoso encontram-se o conto de fadas, a literatura de horror e a ficção científica.” (1993, p.100), sendo que por gênero maravilhoso se entende, de acordo com as formulações todorovianas, um grupo de obras em que o elemento “sobrenatural” ou mágico é aceito “naturalmente”, ou seja, não desperta surpresa, hesitação ou incredulidade nem nos personagens nem no leitor. O “sobrenatural”, por sua vez, diz respeito à presença de seres, objetos e acontecimentos que, em princípio, seriam impossíveis, pois “transgridem as leis naturais e físicas conhecidas e aceitas pelo leitor.” (1993, p.99).

Se os contos de fadas fazem parte do gênero maravilhoso, pode-se pressupor, portanto, que se trata de histórias nas quais se manifesta o sobrenatural sem que isso cause sobressalto nos personagens e nos leitores. Em complemento a essa noção, Volobuef (p.100) afirma que os chamados contos de fadas são narrativas que fazem parte do legado popular, histórias que são transmitidas de geração a geração e em que “a prolongada difusão oral no seio do povo mais simples fez destas obras um fruto e um bem da coletividade”, sendo, portanto, praticamente impossível estabelecer quando e por quem esses relatos foram criados.

Prosseguindo em sua aproximação ao conto de fadas, Volobuef apresenta algumas formulações de outros teóricos acerca desse tipo de narrativa, cabendo destacar a noção de Todorov (1975, p.60), para quem o elemento que distingue o conto de fadas dos outros tipos de texto não é o estatuto do sobrenatural, mas “uma certa escritura”, o que, segundo Volobuef (1993, p.100), nos leva à idéia de o elemento característico do conto de fadas ser um determinado tipo de condução narrativa que integra o “sobrenatural no universo do texto”. Cramer, por outro lado, acredita que a aceitação do sobrenatural nesse tipo de narrativa é conquistada através de uma “postura narrativa ingênua” (1970, p.20 apud VOLOBUEF, 1993, p.100) que leva a uma conjunção “não-problemática” dos elementos emprestados da realidade e dos “mágicos”. A teoria de Hans Leopoldseder, segundo Volobuef, postula, por outro lado, que “o conto de fadas cria um mundo à parte, em que elementos de naturezas diferentes são ajustados em um único plano narrativo” (VOLOBUEF, 1993, p.100). A crítica brasileira ainda expõe, sucintamente, a análise morfológica que Propp realiza do conto de fadas, antes de chegar à teoria de M. Lüthi (1964 apud VOLOBUEF, 1993), que está de acordo com o estudioso russo no que concerne ao fato de que “mantém-se sempre como requisito indispensável ao conto de fadas o surgimento de uma dificuldade e uma posterior

solução da mesma” (VOLOBUEF, 1993, p. 101). Além disso, da leitura de Lüthi surgem outras quatro características básicas do conto: tendência à nitidez, propensão à universalidade, representação estilizada da realidade e adequação à transmissão oral.

A tendência à nitidez pode ser resumida como uma propensão à apresentação direta dos acontecimentos, sem longas descrições e nada que possa causar ambiguidades. Os fatos são narrados sempre por um narrador de terceira pessoa que não participa da história e nem interfere; a narrativa sempre obedece à ordem cronológica; o relato é composto, além disso, por um número reduzido de personagens (em geral, cinco: herói, inimigo, auxiliar, “figura contrastante” e a pessoa salva), que estão sempre relacionados ao herói, uma vez que “nenhuma problemática é desenvolvida além da dele.” (VOLOBUEF, 1994, p.102).

A propensão à universalidade caracteriza-se por preferir-se o geral em detrimento do particular, assim sendo, os personagens geralmente recebem apelidos ou nomes genéricos (João, Maria) ou às vezes nem recebem um nome, pois os conflitos a que são submetidos não são particulares, mas “representativos dos conflitos de toda a humanidade” (p.102).

Por representação estilizada da realidade se entende o fato de, nos contos populares, não haver grandes consequências para os personagens da passagem do tempo. Desse modo, os sofrimentos, as feridas de uma longa jornada ou a passagem de vários anos parecem não atingir os personagens. Também a indefinição de tempo e espaço faz parte dessa estilização da realidade, isso, no entanto, não quer dizer que “a história, em princípio, se passa em qualquer época, mas sim, num passado muito longínquo” (p.103). É essa característica que promove, nessas narrativas, a integração do elemento “sobrenatural” à “realidade”, permitindo que o conto seja recebido com “naturalidade”.

A adequação à transmissão oral, por sua vez, se dá a partir de fórmulas (como, por exemplo, “Era uma vez”), repetições, versos rimados, etc. que facilitam a memorização e a reprodução oral dos contos, garantindo sua permanência através dos tempos.

Para construir a diferenciação entre o conto popular e o artístico, Volobuef parte da já citada discussão entre Jacob Grimm e Achim von Arnim (em que o primeiro assume uma postura conservadora, ao dizer que o papel dos coletores de contos era simplesmente o de recolher e conservar as narrativas sem quaisquer modificações) para afirmar que, na verdade, como vários pesquisadores demonstraram, os irmãos Grimm não procediam de maneira tão, digamos, “transparente” como davam a entender, uma vez que muitos contos “foram submetidos a um cuidadoso trabalho de burilamento, sendo ora completados, ora simplificados” (VOLOBUEF, 1993, p.104). Desse modo, a crítica brasileira, por um lado, delinea uma primeira diferença entre o popular e o artístico, baseada em uma oposição entre aquilo que “pertence” à cultura popular e aquilo que é criado por um indivíduo, e, por outro, postula que os contos coletados pelos irmãos Grimm estão muito mais próximos dos contos artísticos do que muitas vezes se supõe.

Em oposição ao conto de fadas popular, o artístico se caracterizaria como:

O conto de fadas artístico busca a originalidade na abordagem e profundidade do tema, na elaboração do estilo, na variedade de conteúdo etc. Caracteriza-se, em geral, pelo emprego esteticamente mais elaborado dos elementos mágicos [...]; mostra preferência pelo aspecto individualizante (em detrimento da universalidade) através da complexidade psicológica dos personagens e da presença de indicadores de época e lugar onde se passa a ação; emprega maior profusão de detalhes [...], apresenta versatilidade na composição de sua estrutura; e explora um leque maior de possibilidade de significação. (1993, p. 104-105).

Tendo em vista essa definição, a autora nos coloca, ainda, frente a uma divisão, proposta por Hugo Moser (1970), que se centra na semelhança ou na proximidade que

mantém com o conto de fadas popular. Desse modo, teríamos: o “conto de fadas artístico no estilo do conto popular”, muito próximo do conto popular, esse tipo de relato aproveita motivos, figuras, etc. dessas narrativas, mas apresenta uma construção esteticamente mais elaborada; os “contos artísticos portadores de idéias” seriam aqueles que mais se afastam do conto popular por serem extremamente alegóricos e as “narrativas maravilhosas” que, por sua vez, são mais elaboradas, destacando-se por uma tensão entre o natural e o maravilhoso e pela grande profusão de detalhes.

1.4. Confabulações na clareira: Um diálogo entre Jolles, Propp, Volobuef

Um dos elementos mais instigantes que se obtém a partir de uma leitura em cotejo dessas três visões sobre os contos de fadas é que, por um lado, elas permitem uma interessante articulação que favorece um entendimento mais amplo sobre esse tipo de narrativa, e, por outro lado, instituem algumas arestas de difícil reparação. Mais interessante ainda talvez seja o fato de que, tomadas em conjunto, numa leitura que busca o diálogo entre as diferentes perspectivas, essas teorias se mostram menos “vulneráveis” e mais coesas do que quando tomadas separadamente. Isso se deve à conjugação dos diferentes aportes que favorecem uma aproximação do conto por várias perspectivas que possibilitam um vislumbre mais delineado dessa forma literária. Nossa discussão desses autores, portanto, buscará uma dupla inflexão que vai do particular de cada formulação, buscando detectar os problemas e as contribuições de cada teoria, a uma congregação que diz respeito ao modo como as diferentes perspectivas se opõem, se aproximam e se completam.

Jolles (1976) nos apresenta o conto de fadas como uma forma simples, ou seja, sem autor definido, fruto da coletividade, sem marcas individuais, marcação temporal ou espacial. Também considera como marca da forma simples o fato de as histórias

poderem ser recontadas sem nenhuma perda de sua essência e de satisfazerem nosso desejo de justiça, o que ele chama de “moral ingênua”. Mas, poder-se-á colocar pelo menos duas questões que problematizam a própria noção de “forma simples” que ele atribui como fundamental ao conto de fadas. A primeira diz respeito ao fato de ele escolher o *Kinder- und Hausmärchen*, dos irmãos Grimm, como o protótipo do conto de fadas, pois, conforme afirma Volobuef (1993, p.104), esses coletores não agiram com a parcimônia que divulgaram ao recolher os relatos. Em outros termos, “longe de serem publicados rigorosamente na forma como eram narrados oralmente, foram submetidos a um cuidadoso trabalho de burilamento, sendo ora completados, ora simplificados”. Teríamos, portanto, como também nota Coelho (1998), uma reelaboração das fontes populares, um trabalho individual em cima da narrativa “coletiva” que aproximaria os contos recolhidos pelos irmãos Grimm das formas ditas artísticas. Um argumento, no entanto, que reduz as repercussões dessa problemática, segundo nos parece, pode ser o de que, ao escrever, os “autores” congelam o conto num determinado momento, aquele em que eles seriam os contadores, introduzindo alguns elementos, digamos, “individuais”, mas que isso se dá a todo momento, cada vez que um “contador” distinto assume a responsabilidade de recontar um conto, ele o faz segundo seu próprio “estilo”, fazendo determinadas escolhas que outros não fariam.

A segunda questão surge ao considerarmos, por exemplo, os contos de Hans Christian Andersen (que foram divulgados como contos de fadas), afinal de contas, sabemos que são “contos de Andersen”, embora sejam considerados contos de fadas e possam ser recontados – e são – sem praticamente nenhuma perda⁶. Trata-se aqui, em certo sentido, de um caso que caminha em direção oposta àquela dos irmãos Grimm,

⁶ Na verdade o que se quer dizer aqui é que as versões posteriores se confundem com o texto original do autor, já que, na verdade, há, com a modificação dos finais de algumas histórias de Andersen (mudando o final triste por um final feliz, o que ocorre, por exemplo, em algumas versões de “A pequena sereia” e “A pequena vendedora de fósforos”), muitas perdas com essas mudanças.

pois se refere a um autor que é reconhecido como criador de seus contos, embora muitos deles bebam em fontes “populares”, que questiona a noção de forma simples pelo lado contrário. Resta-nos a pergunta: existe, de fato, uma criação “individual”?

Pode-se dizer que, nos contos de Andersen, encontramos marcas de seu autor. Os finais não tão felizes de suas narrativas são vistos como sua marca registrada. Mas o que faria seus contos serem incluídos em coletâneas de contos de fadas e serem vistos como tais? A partir da observação de seus contos, podemos perceber que a escrita do autor parece ser muito próxima a dos contos populares, ou seja, são narrativas feitas “ao modo” desses contos, histórias que os têm como modelos. Procedimentos e marcas típicos dos contos populares (como “Era uma vez” ou “Há muitos e muitos anos”) são recorrentes⁷ em suas narrativas, o que nos coloca diante de um fenômeno muito particular: quando Andersen constrói seus contos de modo a se aproximar dos contos populares, ele acaba por se tornar reconhecido por aquelas características que seriam próprias desses contos, em outros termos, ele toma para si (para sua escrita) as marcas próprias do conto de fadas, que passam a ser típicas tanto desses contos como dos do próprio Andersen; trata-se de uma escolha, ele conscientemente funda seu “estilo” no desses relatos.

Se levarmos em consideração a teoria de Jolles (1976), podemos dizer que os contos de Andersen, de fato, problematizam as “fronteiras” entre conto artístico e popular, pois são narrativas que têm um autor conhecido e, no entanto, se constroem de maneira muito próxima a dos contos populares, carregando consigo, inclusive, a sua oralidade, ou seja, são histórias que são repetidas e atualizadas tal como as ditas “formas simples” de Jolles, mas que, no entanto, têm um autor conhecido. Se os contos de

⁷ Ver, por exemplo, “A pequena polegar” em que encontramos o início mais tradicional de todos: “Era uma vez [...]” (p.69). Com esse início temos ainda, por exemplo, “A princesa e o grão de ervilha” (ANDERSEN, 1969). Encontramos em “Os cisnes selvagens” (“Longe, muito longe, num país para onde voam os cisnes [...]” (ANDERSEN, 1958, p.85)) e “A sereiazinha” (“Muito longe, em alto mar, [...]” (p.7)) outros inícios que se aproximam bastante do típico início dos contos de fadas populares.

Andersen são realmente contos de fadas, a noção de Jolles de que essas narrativas seriam criações coletivas sem um autor conhecido cairia por terra. Concluiríamos, então, que nem todo conto de fadas seria uma forma simples e que não é tão fácil assim descobrir em termos textuais o que realmente define uma narrativa como conto de fadas. Se quisermos manter a divisão sugerida por Jolles teríamos que recorrer ao fato de conhecermos, ou não, aquele que seria o criador de determinado conto. Aqui se coloca outro problema, os contos de Andersen também estão de tal maneira entranhados no meio dos contos populares (nos moldes de Jolles), que eles são recontados e parecem perder seu autor. Nesse sentido, os contos de Andersen se mostram fortemente ligados à tradição a qual parecem tentar se vincular, o que relativiza a própria noção de autoria, nesse caso.

Quanto a Propp (1984), ele procura deixar claro em seu livro que seu *corpus* é composto pelos contos maravilhosos russos, mas em alguns momentos o texto desse autor parece sugerir que as funções podem ser aplicadas a qualquer conto do folclore popular. Independentemente dessa sugestão, pode-se encontrar muitos estudos sobre contos de fadas e, às vezes, até sobre romances maravilhosos (ainda que o próprio autor tenha afirmado que suas funções não se aplicavam a narrativas artificiais) que consideram as funções de Propp algo indispensável para a abordagem de tais narrativas. É como se a presença do maravilhoso em um texto automaticamente fizesse dele um objeto a que se aplicam as 31 funções e se encontramos um texto que se conhece como conto de fadas, imediatamente se pensa nas funções como algo definidor. Se se pergunta se a teoria de Propp se aplica e se a resposta for sim, então temos um conto de fadas. Mas chegaríamos ao ponto de afirmar que tal teoria se aplica a todos aqueles relatos que conhecemos como contos de fadas? Tomemos, a título de demonstração, uma narrativa

proveniente das coletâneas dos irmãos Grimm, que, segundo Jolles (1976), seriam os contos de fadas por excelência.

No conto “João esperto” (ESTÉS, 2005) não encontramos o que, a princípio, se caracteriza como básico em um conto de fadas no sentido que o define Propp (1984). Não há interdição ou dano, nem há reparação de nenhuma situação inicial e não se aplica a estrutura proposta pelo teórico russo. A história de “João esperto” é bastante simples, João vai ver Maria, não leva nada para ela, mas, sempre, ganha dela algum presente que leva para sua casa. Ao chegar em casa explica para sua mãe o que fez com o presente, e ela diz que o certo era fazer outra coisa, ao que ele responde que fará melhor no outro dia. Isso se repete por seis vezes, até que na última Maria não lhe dá nada, mas vai com ele até a sua casa amarrada a uma corda (como no dia anterior ele ganhara um bezerro – equilibrando-o na cabeça até chegar ao seu lar porque antes ganhara um toucinho e sua mãe lhe dissera que o melhor modo de trazer o toucinho era equilibrado sobre a cabeça – ele segue o conselho de sua mãe que disse que ele deveria ter trazido o bezerro amarrado e o aplica a Maria). No fim, apesar de Maria ter ficado brava com João, o narrador nos revela que eles acabam se casando. Apenas muito forçosamente se pode vislumbrar a estrutura com as 31 funções propostas por Propp nesse conto. Trata-se, portanto, de um conto popular que não seria um conto de fadas.

A esse postulado poder-se-á objetar que em “João esperto” não há nada de maravilhoso e a definição de Propp se refere a esse tipo de narrativa. Contudo deve-se ressaltar que, para o estudioso russo, a definição do que é um conto maravilhoso está ligada a uma estrutura e não à presença do maravilhoso. A menos que se dê uma importância diferenciada a funções específicas (salientaríamos as que dizem respeito à introdução do objeto mágico), a maioria dos elementos estruturais não pressupõe (ou não requerem) o maravilhoso ou o mágico. Levando em consideração que, segundo o

próprio Propp, algumas funções podem não estar presentes na narrativa, poderíamos muito bem encontrar um texto que seja um conto maravilhoso nos paradigmas proppianos, mas que não seja maravilhoso. No entanto, o que nos interessa evidenciar com essa breve discussão sobre o “João esperto” é o modo como narrativas que, para Jolles, seriam contos de fadas, para Propp, poderiam não ser.

Ainda com relação a definição proppiana de contos maravilhosos gostaríamos de ressaltar uma outra possibilidade. É possível pensar num exemplo contrário ao desse conto, ou seja, uma narrativa que contenha as 31 funções, mas não seja, nem sequer, um conto popular. Em outros termos, a presença dessa estrutura por si só não é decisiva para se afirmar que determinado conto é ou não um conto de fadas, pois contos artísticos (além de novelas, romances e mitos) podem ser estruturados de acordo com essas 31 funções, até porque, desse total, algumas poucas são bastante particulares, pois a noção de uma narrativa que parte de uma situação inicial passando por um dano ou por uma falta até chegar a um final com um casamento ou coroação também pode ser encontrada, por exemplo, em romances, em especial, nas novelas de cavalaria. O problema aqui, mais uma vez, é que essa estruturação é, querendo-se ou não, muito aberta, não é a toa que autores como Greimas (1973) e Bremond (1971; 1972) tenham reagrupado essas funções e as reduzido de maneira a torná-las ainda mais abstratas para fazê-las se adequar a praticamente qualquer tipo de narrativa⁸.

Desse modo, apenas a descrição formal, como o próprio Propp admite, não é suficiente para delimitar o conto de fadas, além de não ser abrangente o suficiente para abarcar todos os contos populares ou folclóricos, delimitando apenas um tipo dessas narrativas. É preciso que tal descrição esteja apoiada na noção de “forma simples”, tal como proposta por Jolles (1976), ou, como o teórico russo propõe em *As raízes*

⁸ A esse respeito, conferir “O Estudo tipológico-estrutural do conto maravilhoso” de Meletinski (1984)

históricas do conto maravilhoso, nas relações com o rito e com “a realidade histórica do passado” (1997, p.439). Os estudos do folclorista russo, no entanto, podem ser vistos como uma teoria que consegue reunir um (grande) grupo de textos que compõe esse imenso “balaio de gatos” denominado contos de fadas.

Karin Volobuef (1993) vem, em parte, solucionar alguns desses problemas. Com a sua diferenciação entre conto de fadas popular e conto de fadas artístico (a que podemos objetar questões idênticas as que foram relacionadas em relação a Jolles), o problema dos contos de Andersen poderia ser “resolvido”, afinal, poderíamos afirmar que seus contos são “contos de fadas artísticos no estilo do conto popular”. Mas se analisamos o que ela chama de “narrativas maravilhosas”, vemos que o único laço que essas narrativas mantêm com o conto de fadas seria a presença do maravilhoso, e talvez nem isso, pois ela mesma afirma que nessas histórias se percebe uma tensão entre os aspectos naturais e mágicos, ao contrário dos contos populares em que o maravilhoso é aceito sem questionamento.

Tendo em vista o que foi até aqui apresentado, podemos destacar certas coordenadas que nos ajudarão a perceber o que seriam os contos de fadas, quais seus limites e qual a sua abrangência, bem como algumas de suas características principais. “Contos de fadas” é um termo que abarca uma grande quantidade de narrativas; inclui, por exemplo, todos os contos populares, que são bastante diversos entre si e, além disso, narrativas como as de Hans Christian Andersen; ademais, muitas vezes, por um motivo ou outro, fábulas, apólogos, parábolas, etc. acabam sendo chamadas por esse nome também. Sendo assim, talvez, o melhor seja dizer que “contos de fadas” é, simultaneamente, um nome genérico que remete a toda uma produção heterogênea e um gênero em particular que se caracteriza por: estar composto pela estrutura das 31 funções definidas por Propp (1984); ser uma forma simples, ou seja, coletiva, sem um

autor determinado; estar ligado ao que Jolles (1976) chama de moral ingênua; ter o maravilhoso como natural, ou seja, apresentar uma realidade estilizada; além de contar com a tendência à nitidez, a propensão à universalidade e a adequação à transmissão oral, tal como nos fala Lüthi (1964 apud Volobuef 1993).

Deve-se destacar, entretanto, que essa definição de conto de fadas é já uma tentativa de sacar alguns gatos do balaio, de torná-lo mais coeso. Após essa tentativa de aproximação ao conto de fadas, promoveremos, no próximo capítulo, uma apresentação e discussão da teoria tolkieniana acerca das “histórias de fadas” em cotejo com o que se viu, até este momento, sobre os contos de fadas. Esse diálogo, segundo nos parece, permitirá não só um melhor entendimento do ensaio “Sobre histórias de fadas”, de J. R. R. Tolkien, como uma revisão do que foi até aqui exposto, além de fornecer subsídios para o aporte da obra *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, de C. S. Lewis.

2. APROXIMANDO-SE DO GUARDA-ROUPA

Este capítulo terá como elementos fundamentais a apresentação do texto “Sobre histórias de fadas”, de J. R. R. Tolkien, e a discussão das questões colocadas pelo escritor inglês em cotejo com as teorias sobre os contos de fadas expostas no capítulo anterior e com a noção de “maravilhoso” tal como desenvolvida por Todorov (1975).

O ensaio “Sobre histórias de fadas”⁹, como nos informa o próprio Tolkien (2006, p.7-8), foi escrito originalmente como uma palestra em homenagem a Andrew Lang (1844-1812), renomado autor escocês que, entre outras coisas, organizou diversos números de coleções de contos de fadas, e foi apresentado na Universidade de St. Andrews em 1938. Em 1947, o ensaio é publicado pela primeira vez pela Oxford University Press, como um dos textos de *Essays Presented to Charles Williams*. Posteriormente esse texto foi publicado junto com o conto “Leaf by Niggle” compondo o livro *Tree and Leaf* (1964). A versão brasileira do ensaio, realizada por Ronald Kyrmse, é justamente a tradução de *Tree and Leaf*, intitulada “Sobre histórias de fadas” (2006), contendo o texto homônimo e o conto “Folha por Niggle”.

2.1. As “histórias de fadas” de Tolkien

Em seu ensaio “Sobre histórias de fadas” (2006), o escritor inglês J. R. R. Tolkien se propõe a abordar as seguintes questões: O que são histórias de fadas? Qual é a origem dessas narrativas? Para que servem?

A primeira e mais importante questão é, no entanto, a que menos se expõe com clareza no texto de Tolkien, pois, como o próprio autor afirma, “O Belo Reino não pode

⁹ On Fairy-Stories (TOLKIEN, 2006a).

ser capturado numa rede de palavras, porque uma de suas qualidades é ser indescritível, porém não imperceptível” (2006, p.16). Tolkien esboça a resposta para a pergunta “o que são histórias de fadas?” durante todo o seu texto de tal forma que a sistematização de suas “pistas” quanto ao que é esse tipo de narrativa se revela um verdadeiro trabalho de recolher peças e tentar montar um quebra-cabeça em que, muitas vezes, nem todas as partes estão presentes.

Tolkien parte da definição do *Oxford English Dictionary* para o termo “*fairy-tale*” que contem três acepções diferentes: a) um conto ou lenda sobre fadas; b) uma história irreal ou incrível; c) uma falsidade. Para ele, a primeira definição é muito restrita e as demais muito amplas. O professor de Oxford começa suas indagações refutando as definições para o termo “história de fadas” para em seguida promover um deslocamento que é fundamental em sua argumentação, pois, para ele, essas histórias não são sobre fadas ou elfos, mas sobre *Faërie*,¹⁰ o reino ou estado onde esses seres existem. Ainda segundo ele, as boas histórias desse tipo tratam das aventuras dos homens nesse Reino. Desse modo, o autor explica porque a primeira definição do dicionário é muito restrita.

As histórias de fadas, na perspectiva desse estudioso, podem ter as mais variadas finalidades; podem ser satíricas, por exemplo, desde que o encantamento que 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.

De acordo com Tolkien, as histórias de fadas vêm sofrendo com a prodigalidade com que esse termo vem sendo usado, uma vez que essa nomenclatura é

¹⁰ Há uma certa polêmica em relação à tradução desse termo para o português. Ronald Kymse (TOLKIEN, 2006), por um lado, traduz como “Belo Reino”, aproveitando-se da sonoridade da palavra *Faërie* que, segundo ele, remete a *fair* (“belo”), daí a opção por “Belo Reino”; por outro lado, Reinaldo José Lopes (2006), em sua dissertação de mestrado, propõe a tradução como “Feéria”. Ambas as possibilidades são problemáticas, a de Kymse, porque introduz a noção de “belo” que não está presente (pelo menos não literalmente) no termo inglês, a de Lopes porque, embora exista a palavra “feérico”, “Feéria” não é um termo reconhecido em português. Desse modo, preferimos utilizar *Faërie*, em inglês.

indiscriminadamente utilizada por coleções nas quais, muitas vezes, poucos dos textos que as compõe são, de fato, histórias de fadas. Tendo em vista essa situação, o autor passa a nos dizer que tipo de narrativas não são “histórias de fadas”. Segundo ele, as histórias de viajantes – da qual “Uma viagem a Liliput”, uma adaptação de uma parte das *Gulliver’s Travels (As Viagens de Gulliver)* (1726), é um exemplo – não podem ser vistas como pertencentes àquele tipo de história, uma vez que os prodígios que nela têm lugar são para se ver no “mundo mortal” e não numa história de Fantasia.¹¹ Da mesma maneira Tolkien descarta de *Faërie* as histórias que usam do artifício do sonho para explicar os prodígios que nela ocorrem e as fábulas de animais, uma vez que nessas últimas, na maioria das vezes, os animais são máscaras para rostos humanos e não animais propriamente ditos.

No meio dessas exclusões, no entanto, nos deparamos com pelo menos três aspectos importantes das histórias de fadas que vale a pena registrar. O primeiro (2006, p.19), tem a ver com o repúdio dos artificios (mecânicos) e da tecnologia nos contos de fadas quando ele afirma, por exemplo, que a Máquina do Tempo é um elemento que enfraquece o encantamento da distância que ela própria busca alcançar. Outro elemento, relacionado a esse, diz respeito ao fato de, para Tolkien, a “magia” de *Faërie* não ser um fim em si mesma, mas estar relacionada à satisfação de determinados “desejos humanos primordiais”, entre eles, o de inspecionar a fundo tempo e espaço, e o de entrar em comunhão com outros seres (como parece acontecer nas fábulas, mas que, segundo Tolkien, não se referem ao contato com outros seres, senão com outros homens na pele deles). Relacionado com a eliminação das histórias que usam o sonho como um subterfúgio para explicar a presença da fantasia, há a afirmação de que é essencial às histórias de fadas genuínas que elas sejam apresentadas como verdadeiras (p.20).

¹¹ O conceito de “Fantasia” é fundamental na teoria tolkieniana e iremos apresentá-lo mais à frente.

Nessa altura do ensaio, o autor passa para a segunda questão (Quais as origens dessas histórias?). Como o próprio Tolkien afirma, talvez essa seja a questão menos interessante das três propostas e, sendo assim, resumir-se-á o que ele sugere como resposta a essa pergunta para nos atermos, novamente, a outras peças que ele nos deixa para que possamos continuar a montar nosso quebra-cabeça.

Pode-se dizer que, para o escritor inglês, os contos de fadas surgem juntamente com a própria linguagem e que, para ele, nesse momento, mais importante do que verificar essas origens longínquas é refutar certas ideias que têm lugar nos trabalhos de estudiosos dessa área. Uma delas é a teoria de que os contos de fadas são “restos”, diluições, de mitos e que, por isso, seriam inferiores a eles. Para Tolkien, isso não se confirma, pois os estudos nas sociedades ditas “primitivas” comprovam que, muitas vezes, os contos podem até mesmo preceder a constituição de mitologias propriamente ditas (2006, p.32, n. 25). Além disso, o escritor de *O senhor dos anéis* faz uma crítica feroz a certos estudos que afirmam que histórias construídas em torno de um mesmo motivo folclórico sejam as mesmas. Para ele, é o colorido, a atmosfera, os detalhes e, principalmente, o teor geral de uma história que fazem a diferença. Sendo assim, não importa que as versões recontadas de “Chapeuzinho Vermelho” sejam derivadas da de Perrault, o que tem realmente interesse é que aquelas têm final feliz e esta não. Tendo em vista isso, Tolkien baseia-se na frase de Dasent¹², “Temos que nos satisfazer com a sopa que nos servem, e não querer ver os ossos do boi com que foi fervida”, 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.

¹² George W. Dasent (1817-1896).

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. É isso que 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 que estão 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 que é mais fácil que prefiram um príncipe histórico ou um deus mitológico para compor uma história de amor, por exemplo, do que uma pessoa desconhecida.

Retomando seu espírito crítico, Tolkien demonstra seu desagrado por pesquisas que tomam como objeto a questão de se determinados feitos nos contos realmente eram costumes de dada época, dizendo que é mais importante perceber qual é o efeito que esses feitos provocam 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 que seu autor pretendia. Ainda a esse respeito, ele se põe contra as “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 alguém do seu alcance (2006, p.53). Além disso, 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.

Chegamos, enfim, à última questão: quais são as funções e valores das histórias de fadas? Para responder a essa pergunta Tolkien parte da noção muito popular de que histórias de fadas são para crianças.

Para o escritor inglês, as histórias de fadas não dizem respeito exclusivamente a crianças e não devem ser vistas tendo em mente o fato de terem sido produzidas para elas. Segundo ele, do mesmo modo que a mobília velha é relegada ao sótão, as histórias de fadas no mundo letrado moderno são relegadas ao berçário. Não se trata de uma escolha das crianças, mas de uma disposição dos adultos. Desse modo, as coleções de contos de fadas são os próprios sótãos onde essas histórias são armazenadas de forma desordenada, mas nas quais ainda se pode encontrar “algo de valor permanente” (2006, p.42).

Para Tolkien, ao contrário do que deixavam entrever as formulações de Andrew Lang, as histórias de fadas não se “aproveitam” da credulidade das crianças, que não sabem distinguir verdade e ficção. Em seus termos: “[...] temo que as palavras de Lang, despojadas de sentimento, só podem implicar que o narrador de histórias com feitos prodigiosos para crianças precisa ou pode se aproveitar, ou enfim se aproveita da *credulidade* delas” (TOLKIEN, 2006, p.43). Segundo o escritor inglês, as verdadeiras histórias de fadas são construídas por seus criadores de tal forma que criam um Mundo Secundário em que os acontecimentos verdadeiramente ocorrem. Nesse Mundo, o que se relata é verdade porque está de acordo com suas próprias leis. Pensando desse modo, as crianças não são enganadas, e, se elas desconfiam da história, se surge a incredulidade, o encanto se rompe, não se tratando, portanto, de uma boa história de fadas. 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”. Para Tolkien, a fantasia, o vislumbrar de Outros Mundos é o coração do desejo de *Faërie* e, segundo ele, se após ler ou ouvir uma história em que há, por exemplo, dragões, uma criança pergunta “Isso é verdade?”, o que ela quer dizer é “Gosto disso, mas ainda existem? Estou a salvo na minha cama?” (p.48). 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.

Ainda no que se refere à relação entre histórias de fadas e crianças, Tolkien conclui que elas se relacionam nos seguintes aspectos: a) crianças são seres humanos e as histórias de fadas são um gosto humano; b) as histórias de fadas foram relegadas, pelos adultos, ao público infantil; c) há uma ideia no senso comum de que as crianças gostam de histórias de fadas mais do que as outras pessoas.

Após essas explicações, Tolkien chega à resposta da terceira pergunta que colocara no início de seu estudo, dizendo que as histórias de fadas, quando bem escritas, têm o mesmo valor do que qualquer tipo de literatura ou arte, e que, além disso, elas oferecem fantasia, recuperação, escape e consolo, coisas que, ao que parece, os adultos necessitam mais do que as crianças.

Tendo em vista essa ideia, para definir seu conceito de “fantasia”, Tolkien parte de uma distinção com relação à noção de “imaginação”. Para ele, esta se refere a um poder mental de criação de imagens, enquanto que aquela é a expressão da criação de imagens com uma consistência interna de realidade (ou de verdade). Na Fantasia há, portanto, a imaginação combinada com a irrealidade, ou seja, o Mundo Criado (Secundário) é liberado de ser igual ou semelhante ao Mundo Primário, se livra, assim, da dominação dos “fatos reais” (p.54). O escritor inglês discorda do tom depreciativo com que alguns críticos literários, geralmente, se referem ao termo “Fantasia”, afirmando que o fato de as imagens que compõe tais histórias não refletirem as imagens do Mundo Primário, na verdade, deveria ser encarado como um aspecto positivo e não negativo, uma vez que a criação, nesse caso, é mais pura e mais potente. Apesar dessa maior potencialidade artística, a fantasia teria uma forte desvantagem que é 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. É essa dificuldade que faz com que muitos autores construam essa nova realidade com material mais “sóbrio” (mais próximo ao Mundo Primário), o que faz com que a fantasia muitas vezes se mostre “rudimentar” (p.56).

Conforme já adiantamos, um dos aspectos característicos das histórias de fadas é a recusa de artifícios “mecânicos”. Pensando nisso, Tolkien propõe 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.60), enquanto o encantamento se refere ao Mundo Secundário, em que tanto o autor quanto o espectador podem entrar e satisfazer seus sentidos durante o tempo 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, uma vez que, para os homens, é impossível a satisfação desse desejo neste mundo, e, por isso, a fantasia é imperecível e incorrupta.

Há que se destacar ainda que, segundo o autor, a fantasia não deturpa a razão e que quanto mais aguçada a última, melhor a primeira. Desse modo, a fantasia não é possível sem o reconhecimento do Mundo Primário, o que não significa que aquela vá se submeter a este.

Chegamos, então, à definição das noções de recuperação, escape e consolo. A recuperação, segundo Tolkien, diz respeito ao fato de as histórias de fadas contribuírem para que os homens recuperem a sensibilidade para o que é familiar, corriqueiro, trivial. Nesse sentido, a criação de Pégaso, por exemplo, levaria o leitor a ver os cavalos com

outros olhos, pois a atribuição do elemento “mágico” a esse “cavalo” em particular implicaria um enobrecimento da própria raça desses animais. Em outras palavras, o “inusitado” da Fantasia faz com que olhemos de maneira diferente as coisas que nos cercam, que nos surpreendamos com elas.

Em relação ao escape, cabe destacar que Tolkien promove toda uma reavaliação do uso que se faz dessa palavra, negando que ela seja intrinsecamente ou exclusivamente negativa ao dizer que, muitas vezes, se confunde o “escape do prisioneiro” com a “fuga do desertor”. Segundo ele,

Por que um homem deveria ser desprezado se, encontrando-se na prisão, tenta sair e ir para casa? Ou se, quando não pode fazê-lo, pensa e fala sobre outros assuntos que não sejam carcereiros e muros de prisão? O mundo exterior não se tornou menos real porque o prisioneiro não consegue vê-lo. (2006, p.68)

Relacionada a essa visão acerca do escapismo, Tolkien 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 que hoje são 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, 2006, p.73-74). Além disso, grande parte desses contos de fadas fornecia escape a coisas mais importantes do que fugir do barulho, da poluição, e das fábricas, como, por exemplo, a fome, a miséria, a 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.

O consolo, por sua vez, se refere ao importante papel que desempenha nessas narrativas o final feliz em que “[...] quando chega a ‘virada’ repentina, temos um penetrante vislumbre da alegria e do desejo do coração, que por um momento ultrapassa a moldura, rompe de fato a própria teia da história e deixa passar um lampejo” (p.78).

Buscando, então, juntar as peças do quebra-cabeça, pode-se dizer que, para Tolkien, “histórias de fadas” são narrativas em que se resvala em ou se usa *Faërie*, uma vez que elas nos contam histórias das aventuras dos homens neste “Reino Perigoso”. Essas narrativas têm como elemento central a Fantasia, ou seja, a criação de um Mundo Secundário internamente coerente. Nesse sentido, como quer Tolkien, o que se narra nessas histórias é verdade, pois respeita as leis desse mundo criado, permitindo a satisfação de alguns “desejos primordiais do homem”, tais como inspecionar a fundo tempo e espaço e entrar em comunhão com outros seres. É a Fantasia que liberta as histórias de fadas das amarras do Mundo Primário e permite a imaginação e a “irrealidade”. Além da Fantasia, para Tolkien, essas narrativas fornecem recuperação, escape e consolo.

2.2. Entre os elfos: o caminho para *Faërie*

A teoria tolkieniana sobre o que seriam as histórias de fadas nos coloca diante de algumas questões importantes, mas, em certo sentido, pode se tornar frustrante para quem espera uma definição mais nítida do que seria o conto de fadas, principalmente se levarmos em consideração a noção corrente de conto de fadas. Isso porque a teoria de Tolkien promove sistematicamente um desvio em relação ao que poderíamos chamar de “contos maravilhosos populares” e vai, aos poucos, se distanciando dessa forma e

promovendo apontamentos que nos levam a outro tipo de narrativa ligada a essa. Vejamos alguns aspectos que contribuem para essa nossa visão.

Primeiro, as formulações tolkienianas realizam aquele recorte que julgamos necessário para captar certa coesão no grupo de relatos intitulados “contos de fadas”. Esse recorte parte da noção geral que se tem sobre esses contos, segundo as definições que o *Oxford English Dictionary* oferece a Tolkien. Essas acepções seriam, segundo o escritor inglês, ou muito abrangentes ou muito reduzidas e ele propõe que, a princípio, sejam consideradas histórias de fadas aquelas que narram as histórias dos homens em *Faërie*, entendida como o reino ou estado em que o maravilhoso existe.

Essa postura de Tolkien passa justamente pela negação da pertinência de inclusão de determinadas narrativas nesse grupo de relatos que ele chama de “histórias de fadas”. Desse modo, ficam de fora: as histórias de viajantes, as histórias que usam do artifício do sonho para explicar os prodígios que nela ocorrem e as fábulas de animais. Esse recorte, embora proveitoso, como veremos a seguir, cria uma dificuldade adicional, uma vez que diz respeito não à maior parte das ocorrências, mas a uma pequena parcela; ou seja, Tolkien elege uma pequena parcela dentro do vasto contingente do que popularmente tende-se a chamar “conto de fadas”, de tal maneira que se percebe em sua obra certa reticência em relação àquelas narrativas que tradicionalmente são consideradas típicas desse gênero, ou seja, as histórias “recolhidas” por Perrault e pelos irmãos Grimm¹³. Esse, segundo nos parece, é um elemento que favorece a interpretação de que, em “Sobre histórias de fadas”, quando o escritor inglês fala sobre “contos de fadas”, ele tem em mente não o que se convencionou chamar assim, mas um tipo particular de narrativa que se “avizinha” desse gênero.

¹³ Conferir “Sobre histórias de fadas” (TOLKIEN, 2006, p.18).

Um segundo elemento que chama a atenção é que Tolkien chama de “histórias de fadas” essas narrativas sobre as quais disserta. Daí subentende-se, por um lado, que fariam parte desse tipo de relato não apenas contos e, por outro lado, que a noção de autoria, de forma simples, não é colocada em questão. Desse modo, o autor de *O senhor dos anéis* simultaneamente alarga o *corpus* desse gênero (“histórias de fadas”) e escapa à problemática dos textos de criação popular *versus* de criação artística que, por vezes, só podem ser determinadas mediante um estudo histórico. Por exemplo, se uma narrativa de Andersen tiver as características essenciais do que Tolkien chama de “histórias de fadas”, não haverá nenhum tipo de constrangimento em afirmar que essa obra pertence a esse gênero de relato.

Há que se destacar ainda que, dadas as características e a complexidade da noção de fantasia – subjacente a de “histórias de fadas” –, as narrativas sobre *Faërie* teriam, quase que necessariamente, que fugir àquela “tendência à nitidez”, de que nos fala Lüthi (1964 apud Volobuef, 1993, p.101-102), para conseguir a coerência interna necessária na concepção de um Mundo Secundário livre das amarras do mundo real.

A terceira questão e, talvez, a principal, se refere, justamente, à concepção da noção de “fantasia” que se torna a marca diferencial para se caracterizar uma narrativa como sendo, ou não, uma “história de fadas”. A fantasia, tal qual proposta por Tolkien (2006), ou seja, relacionada à construção de um Mundo Secundário internamente coerente, pode ser vista como uma “exacerbação” da própria noção de ficção em “detrimento” da ideia de “representação da realidade”. Em outros termos, a fantasia não foge da noção de representação, mas tenta “escapar” de se colocar como uma representação da realidade em que vivemos, justamente pela criação de Outro Mundo, de uma outra realidade, impregnado pela imaginação e pela “irrealidade” que deve, no entanto, ser internamente coerente e apresentada ao leitor como “verdadeira”. Se, em

certo sentido, todas (ou quase todas) as obras de ficção tendem a criar a sua própria realidade, uma realidade, digamos, textual, as “histórias de fadas” apresentam sua realidade textual com referência à outra realidade, a Outro Mundo, não aquele com que temos contato todo dia, embora, é importante que se ressalte, ainda mantenha relações com a nossa realidade, com o nosso mundo, pois não se cria nada do nada.

Aqui se coloca outra diferença fundamental em relação às narrativas que, de um modo geral, reconhecemos como “contos de fadas”, pois nestas, como destaca Volobuef (1993, p.103) citando Lüthi (1964), encontramos uma “representação estilizada da realidade”, na qual, de um modo ou de outro, acabamos por reconhecer que o fundo ainda diz respeito a nossa realidade, mesmo que em tempos e lugares longínquos. Não é à toa, segundo nosso ponto de vista, que se pode estabelecer um interessante diálogo entre a noção de “histórias de fadas” e a de “narrativas maravilhosas”, tal como apresentada por Volobuef, pois, nas “histórias de fadas”, assim como nessas narrativas, pode-se encontrar certa tensão entre o “natural” e o “maravilhoso”. Tensão, no entanto, que se constrói justamente pelo contraponto entre a nossa “realidade” e esse Outro Mundo, regido por leis próprias, e no qual o que entendemos como maravilhoso ocupa um lugar de relevo. Deve-se destacar, no entanto, que, como dissemos no capítulo anterior, a tensão é um elemento estranho à noção de “maravilhoso”, principalmente se levarmos em consideração as formulações de Todorov (1975). Tendo em vista a importância da teoria do crítico búlgaro nos estudos literários na contemporaneidade, nos deteremos um pouco em seus postulados, pois, segundo nos parece, de um contraponto entre a definição de “maravilhoso” proposta por ele e a de fantasia, criada por Tolkien (2006), é possível realizar um desdobramento da teoria tolkieniana que será fundamental para uma melhor compreensão de *The Lion, the Witch and the Wardrobe*,

de C. S. Lewis. Vejamos, portanto, como Todorov (1975) apresenta o gênero maravilhoso em oposição tanto ao fantástico quanto ao estranho.

O fantástico, segundo Todorov, se instaura quando “num mundo que é exatamente o nosso [...] produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (1975, p.30). Para esse acontecimento seriam possíveis duas explicações distintas: num caso, entende-se que se trata 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; no outro caso, verifica-se que o acontecimento diferente, de fato, ocorreu e, portanto, a “realidade é regida por leis desconhecidas para nós.” (p.30). Para o estudioso búlgaro, essa incerteza entre as duas explicações, quando elas são ainda possíveis, é o cerne do fantástico, um gênero que se funda em três condições: primeira, a hesitação do leitor implícito em escolher entre as duas possibilidades de explicação (uma “sobrenatural” e outra “científica”) para um acontecimento que, a princípio, se toma como excepcional; segunda, a hesitação pode ou não estar representada no texto, ou seja, não é absolutamente necessário (mas é frequente) que à oscilação do leitor implícito se junte a de um (ou mais) personagens; terceira, implica uma determinada maneira de ler, que pode ser definida como uma leitura não alegórica e não poética.

Um texto fantástico não pode ter uma leitura poética porque ele não subsiste a uma leitura em que “recusamos qualquer representação e consideramos cada frase como pura combinação semântica”. O fantástico, por outro lado, exige “uma reação aos acontecimentos tais quais se produzem no mundo evocado.” (p.68). Se a leitura poética impossibilita o surgimento do fantástico devido a uma ênfase muito forte na combinação semântica em oposição à referencialidade, a leitura alegórica, por sua vez, também se desvia da referencialidade, mas num sentido diferente, pois nela “o nível do

sentido literal tem pouca importância; as inverossimilhanças que aí se encontram não desconcertam, estando toda a atenção dirigida para a alegoria” (p.73).

Segundo Todorov, o maravilhoso e o estranho são gêneros vizinhos ao fantástico, sendo que este se torna um gênero evanescente, na medida em que, quando o leitor (e/ou os personagens) tomam uma decisão, escolhem uma ou outra solução para explicar o acontecimento, a narrativa deixa de ser fantástica. Em seus termos,

Se ele 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, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero maravilhoso. (1975, p.47-48).

O estranho se caracterizaria, portanto, como um tipo de narrativa na qual ocorre um acontecimento aparentemente inexplicável, mas que acaba sendo reduzido (o termo “reduzido” parece explicitar adequadamente a sensação de frustração que decorre de “soluções realistas” que, muitas vezes, tendem a ser mais inverossímeis do que as soluções “sobrenaturais”) a uma resposta convencional. Cabe, aqui, uma breve relação com a teoria tolkieniana, pois, como já observamos, um dos elementos que ele descarta das “histórias de fadas” é justamente a utilização, por exemplo, do artifício do sonho para explicar eventos incríveis. Como Todorov (1975, p.54) observa, o estranho se constrói a partir de dois tipos de explicações: por um lado, as que enumeram coincidências e, por outro, as que apontam para a ilusão, para o sonho, para a loucura, para o engano. Para Tolkien (2006), as “histórias de fadas” devem ser vistas como verdadeiras, é necessário que não haja dúvida quanto ao que se narra (mesmo que se saiba que os acontecimentos relatados não são possíveis em “nosso mundo”), portanto, nenhum tipo de embuste ou artifício é permitido nessas narrativas.

Chegamos, assim, ao maravilhoso, um gênero que, nas proposições de Todorov (1975, p.59), é bastante amplo, que englobaria uma grande variedade de manifestações

na qual se encontra o “sobrenatural”. Nesse tipo de relato, “elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito” (p.60). Nesse gênero, assim como nos contos de fadas, “o maravilhoso não é maravilhoso, mas natural” (JOLLES, 1976, p.202), ou seja, o sobrenatural no gênero maravilhoso é algo “corriqueiro”, não causa nenhum sobressalto nem ao leitor nem aos personagens, porque é o seu lugar. Como afirma o próprio Todorov, é comum a identificação entre o maravilhoso e o conto de fadas, mas “o conto de fadas não é senão uma das variantes do maravilhoso” (1975, p.60). Ainda segundo o crítico búlgaro, “O que distingue o conto de fadas é uma certa escritura, não o estatuto sobrenatural”, ou seja, para ele, o conto de fadas se diferencia não pela presença do sobrenatural, mas por um determinado modo de expressão.

Tendo em vista a amplitude do maravilhoso enquanto gênero, Todorov nos fala de um maravilhoso puro e tenta afastar dele certos tipos de narrativa em que o sobrenatural ainda é explicado. Essas narrativas ele denomina: “maravilhoso hiperbólico”, em que a maravilha seria apenas uma hipérbole, um exagero; maravilhoso exótico, em que se narram “acontecimentos sobrenaturais sem apresentá-los como tais” (p.61), ou seja, se relata, por exemplo, a existência de uma capivara de 2 metros de altura para alguém que não conhece capivaras; maravilhoso instrumental, em que se inserem na narrativa pequenos objetos que realizam feitos que, a princípio, não lhe seriam possíveis, por exemplo: tapete voador, maçã que cura; por fim, o maravilhoso científico, “Aqui, o sobrenatural é explicado de uma maneira racional mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece.” (p.63) que seriam as ficções científicas. Para Todorov, “A todas estas variedades do maravilhoso ‘desculpado’, justificado, imperfeito, opõe-se o maravilhoso puro, que não se explica de nenhuma maneira.” (p.63).

Temos aqui um primeiro ponto de contato entre o maravilhoso e a fantasia, ambos lançam mão de seres e acontecimentos que não podem ser explicados pelas leis que regem “nosso universo”. Por outro lado, temos também a primeira diferença: se o maravilhoso puro não se explica de nenhuma maneira, a fantasia geralmente pode (não é necessário) ser explicada, pois ela lança mão da noção de “Mundo Secundário”, onde, muitas vezes, os acontecimentos podem ser explicados em relação as suas próprias leis. Em outros termos, os acontecimentos que ocorrem nessas narrativas podem ser explicados de acordo com as leis que regem esse “Mundo Secundário”, nesse sentido, quanto mais complexa a criação desse outro mundo, mais plausível se tornarão os acontecimentos e as suas explicações.

Outra questão que permite uma distinção mais clara entre os contos de fadas (e, por extensão, o maravilhoso) e as “histórias de fadas” (e, conseqüentemente, a fantasia) é a afirmação de Todorov (1975) de que o elemento que distingue o conto de fadas é certa escritura, segundo Lüthi (1964 apud Volobuef, 1993, p.100), relacionada com a “representação estilizada da realidade” – onde o “natural” e o “sobrenatural” são conjugados – e a “propensão à universalidade”, características dos contos de fadas. Essas duas características colocam os contos de fadas sobre uma grande indeterminação em termos de tempo e espaço, mas, como o termo “representação estilizada da realidade” indica, ainda nos permite perceber que o que está em jogo é o “mundo real”, a realidade estilizada. Há aqui uma sutil (e problemática) distinção que deve ser observada. A ideia de realidade estilizada pressupõe a noção de representação (vinculada, portanto, ao “nosso mundo”). Assim, o que se passa nos contos de fadas, mesmo com a indefinição espaço-temporal, diz respeito à nossa realidade estilizada. A fantasia, pelo contrário, pressupõe um contraponto com essa realidade (a nossa), ela precisa ser outra realidade que, além disso, não pode ser “simplesmente” a da narrativa.

A fantasia, pelo contrário, prima por se contrapor (não negá-lo, é importante que se ressalte) ao “mundo real”, pois quanto maior a liberdade da narrativa em relação ao “Mundo Primário”, mais forte, mais completa e complexa será a fantasia. Ela se constrói, portanto, sobre uma tensão entre o “Mundo Primário” e o “Mundo Secundário”, tensão que é 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, que pode estar, ou não, explícita na narrativa. Pensemos, por exemplo, em *A história sem fim* (2000), de Michael Ende, em que, no início, reconhecemos o “Mundo Real”, onde Bastian (o protagonista) é um menino como qualquer outro, que mora com o pai, vai à escola, não tem muitos amigos, etc., e não há, a princípio, nada de extraordinário em relação à história ou ao menino. Bastian está lendo um livro sobre uma terra chamada Fantasia e, conforme ele lê, vai notando que os habitantes do lugar percebem sua presença, até que, em um dado momento, ele entra em Fantasia, que constitui o “Mundo Secundário”.

Segundo a teoria tolkieniana, as narrativas que promovem esse confronto mais explícito entre “Mundo Primário” e “Mundo Secundário”, enquanto histórias que ainda se prendem a ele, podem ser consideradas relatos em que a fantasia ainda não é “pura”, pois naquelas narrativas em que o “Mundo Secundário” atinge maior complexidade e perfeição, o contraste não é necessário (e, conseqüentemente, poder-se-ia dizer que a fantasia se confunde com o maravilhoso). Pensemos, por exemplo, em *O senhor dos anéis*; nessa narrativa não temos a referência ao “nosso mundo”, mas se percebe claramente que a história se coloca em oposição a ele, sendo, no entanto, um relato independente desta “realidade”, afirmando-se a si próprio e a sua história como uma realidade dentro daquele mundo a que se refere.

Tendo em vista o que foi apresentado, pode-se dizer que, a partir das formulações tolkienianas sobre as “histórias de fadas”, mais do que uma aproximação teórica daquelas narrativas que se vêm costumeiramente denominando “contos de fadas”, percebe-se uma reflexão sobre outro tipo de narrativa que, entretanto, parece estar fortemente vinculada à tradição do conto maravilhoso popular. Dessa maneira, segundo nossa perspectiva, o ensaio tolkieniano acaba nos dizendo muito mais sobre a própria prática de escrita de Tolkien e suas preferências enquanto leitor do que sobre os contos de fadas, mas, por outro lado, nos fornece alguns subsídios importantes para o entendimento de sua obra literária, bem como de uma série de outras narrativas que parecem compor o escopo do que, atualmente, muitos críticos vêm chamando de obras de fantasia. É importante lembrar que esse termo, principalmente na crítica inglesa e norte-americana¹⁴, também designa um grupo de textos de definição ambígua, algumas vezes mais fechado, algumas vezes mais amplo, caso em que, acreditamos, ele se confunde com a noção todoroviana de “maravilhoso”.

Sistematizando as formulações tolkienianas, poder-se-á dizer que as “histórias de fadas” ou fantasia seriam, assim, um gênero que se marca pela criação de um mundo secundário internamente coerente, livre das amarras do “mundo real”. Além disso, essas narrativas estão associadas ao desejo humano de explorar tempo e espaço em profundidade, além de entrar em contato com outros seres. Embora esse gênero esteja aparentado tanto com os contos de fadas quanto com o maravilhoso, ele se distingue deles. Uma primeira diferença entre as histórias de fadas (ou de fantasia) e os contos de fadas é a abertura própria da fantasia de ser possível em praticamente todos os tipos de narrativas, sejam elas contos, novelas ou romances, apresentando, geralmente, uma complexidade que supera a “tendência à nitidez” típica dos contos populares. No que

¹⁴ Cf. LAETZ; JOHNSTON (2008); MANLOVE (1982), entre outros.

tange à relação com o maravilhoso, poder-se-á dizer que a fantasia é, simultaneamente, a sua exacerbação e o seu contraponto. Exacerbação no sentido de que é o maravilhoso levado ao nível mais elevado, com a construção de um mundo coerente diverso do mundo primário, ou seja, um mundo no qual as leis do nosso mundo não explicam todos os fenômenos que ocorrem e no qual podemos encontrar seres e acontecimentos que aqui seriam impossíveis. Contraponto porque o maravilhoso representaria uma espécie de integração, de harmonia, entre o “sobrenatural” e o mundo primário, enquanto a fantasia implica o outro, ou seja, ela exige que se percebam as diferenças entre o “mundo real” e o “mundo secundário”, que se tenha em conta que eles não são a mesma coisa. O maravilhoso, em certo sentido, como se pôde ver em relação aos contos de fadas, está mais preso ao “mundo primário”, ainda é uma sua representação estilizada, enquanto a fantasia está mais livre para alçar vôo e criar outro mundo.

Deve-se ter em conta, no entanto, que a concepção de “histórias de fadas” acima explicitada pode ser vista como uma depuração da teoria tolkieniana, uma vez que seu texto se torna, as vezes, ambíguo ou mesmo confuso. Em outros termos, enquanto a sua formulação acerca da fantasia parece implicar um afastamento em relação ao que reconhecemos como contos de fadas, ou seja, como contos populares, pois implica toda uma construção por muitas vezes complexa de um mundo secundário diverso do nosso, em muitos momentos o autor inglês parece, de fato, se referir aquilo que comumente chamamos de contos de fadas. É o caso, por exemplo, de quando ele fala que as “histórias de fadas” surgem juntamente com a língua, ou linguagem, ou ainda quando ele afirma que boa parte dos contos das coletâneas de Andrew Lang (a princípio, contos de fadas (ou populares) mais propriamente ditos) fazem parte do grupo das “histórias de fadas”. Essa “confusão” está ligada ao fato de que, para Tolkien, as “histórias de fadas”, assim como, por exemplo, os romances de cavalaria, se colocam como parte da mesma

tradição dos contos populares. Além disso, poder-se-á dizer que a própria configuração que assumem as “histórias de fadas” no texto tolkieniano está, digamos, à frente de seu tempo, pois, de um modo geral, vai dizer respeito a narrativas que se colocam na esteira das obras do próprio Tolkien, em especial, *The Hobbit* e *The Lord of the Rings*. É o caso, por exemplo, de narrativas como *The Chronicles of Narnia*, as séries *Harry Potter* e *His Dark Materials*, além de *Die Unendliche Geschichte* (*A história sem fim*).

Ainda nesse mesmo sentido, é de se destacar como se coloca a sua primeira conceituação de “histórias de fadas” em “Sobre histórias de fadas”, pois, segundo ele, são narrativas que nos relatam as aventuras de homens em *Faërie*. Essa noção, segundo nos parece, coloca-se distante da fantasia pura, pois ainda se “reveste” de material mais sóbrio; determinante nesse sentido é a presença do homem que aqui surge como um ser de nosso mundo. Um contraponto instigante em relação a essa representação da humanidade pode ser encontrado, por exemplo, na imagem do homem que se coloca em *The Lord of the Rings*, pois nessa narrativa a raça dos homens está irremediavelmente relacionada à Terra Média, à Arda, guardando, é claro, semelhanças (muitas, talvez até inteiramente) conosco, mas, contudo, ainda se distinguindo de nós. A presença desse “homem” como ser que se aventura em *Faërie*, por outro lado, implica ou uma disjunção entre os dois mundos ou uma solução “harmonizadora” que tenderia para o maravilhoso. Esse tipo de solução pode ser encontrada, inclusive, em obras de Tolkien como *Farmer Giles of Ham* (*Mestre Gil de Ham*) (1949) ou *Roverandom* (1998). Além disso, pode-se entender que, sendo o escritor inglês um leitor ávido de histórias maravilhosas, seja difícil, para ele, deixar de lado, ao compor sua teoria, obras das quais se sente muito próximo, caso, por exemplo, dos romances de cavalaria, dos contos de Lang e de narrativas como *Beowulf*, que Tolkien não perde a chance de aproximar das “histórias de fadas”.

Partindo das reflexões acerca das noções de “histórias de fadas” e de “conto de fadas” que tiveram, até agora, lugar em nosso estudo, promoveremos, no próximo capítulo, uma análise de alguns aspectos de *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, o que nos permitirá o desenvolvimento de algumas questões importantes que se colocaram neste capítulo, principalmente no que se refere à postulação da fantasia como um gênero literário vizinho ao maravilhoso.

3. O GUARDA-ROUPA

Agora que já foi realizada uma apresentação da noção de Histórias de Fadas e se fez uma diferenciação entre essas narrativas e o conto de fadas tradicional, além de uma proposta de distinção entre o conceito de Fantasia e os de Maravilhoso e Fantástico, buscarei mostrar como a obra *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (*O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*), de C. S. Lewis, pode ser vista como uma História de Fadas, segundo as formulações de J. R. R. Tolkien. No entanto, vale ressaltar que esta obra não é uma história de fadas prototípica, pois em alguns pontos ela se aproxima mais do conto de fadas tradicional e, por este motivo, também procurarei apontar em que pontos a obra se afasta das proposições de Tolkien. Para tanto, partirei de um estudo dessa obra centrado em três elementos fundamentais: narrador, narrativa e leitor. Esses elementos permitirão que se veja com maior efetividade qual a relação entre o texto desse escritor inglês e o tipo de narrativa conceituado por J. R. R. Tolkien, cabendo destacar, desde já, que o autor de *O senhor dos anéis* tinha reservas em relação a essa história de Lewis.

3.1. O narrador de *The Lion, the Witch, and the Wardrobe*

Os estudos sobre o papel do narrador nos textos literários vêm se multiplicando, tanto que atualmente existe uma vasta gama de possibilidades¹⁵ para qualquer análise literária e, conseqüentemente, uma grande quantidade de nomenclaturas com a qual podemos nos deparar. Além disso, existem as diversas classificações em tipos de narradores, levando em conta sua participação (se ele efetivamente toma parte ou não na

¹⁵ Conferir, por exemplo, Friedman (2002), Genette (1979), Tacca (1983), Leite (2002), entre outros.

ação, ou é apenas um observador), sua perspectiva (se narra desde o seu ponto de vista, se focaliza as ações como se estivesse na posição de um ou de vários personagens, entre outras possibilidades), seu saber (se conhece mais, menos, ou o equivalente ao que os personagens sabem em relação aos fatos narrados), etc.

Estabelecidas essas diversas possibilidades, sempre há aqueles narradores que se desviam dessas classificações ou que combinam diferentes possibilidades durante sua narrativa. Tanto que, por vezes, ao encontrar um narrador que “se encaixa” numa determinada classificação, um estudante pode achar que não há o que estudar ou ainda que se trata de uma “obra menor”. O que esse estudante pode não perceber é que ele está julgando o texto segundo parâmetros definidos por determinado tipo de crítica que, por vezes, vale a pena questionar.

Fizemos essa pequena consideração para dizer que, à primeira vista, o narrador de *The Lion, the Witch and the Wardrobe* pode ser facilmente caracterizado, segundo a tipologia de Friedman (2002) como um “autor onisciente intruso”, “um eu que tudo segue, tudo sabe e tudo comenta, analisa e critica, sem nenhuma neutralidade” (LEITE, 2002, p.29). Responde-se, assim, à pergunta “quem narra?”, e coloca-se, então, a questão “de que lugar?": “provavelmente de cima, dominando tudo e todos, até mesmo puxando com pleno domínio as nossas reações de leitores e driblando-nos o tempo todo.” (LEITE, 2002, p.29).

Segundo Leite, esse narrador se marca simultaneamente por nos aproximar do narrado, na medida em que nos dá acesso aos pensamentos dos personagens; e nos distanciar, pois ele se coloca entre os leitores e os fatos narrados, “conservando-nos ironicamente afastados deles, impedindo nossa identificação com qualquer personagem” (LEITE, 2002, p. 29). Ainda segundo a autora, “Muito comum no século XVIII e no

começo do século XIX, o NARRADOR ONISCIENTE INTRUSO saiu de moda a partir da metade desse século” (p. 29).

Interessam-nos alguns elementos presentes nessa conceituação de Leite: primeiro, por que a oscilação entre os termos “autor” e “narrador” para designar esse tipo de narrador? Segundo, em *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, o narrador nos mantém ironicamente afastado da história? Terceiro, por que uma obra do século XX, o livro de Lewis foi publicado em 1950, recorreria a um tipo de narrador que “saíra de moda”¹⁶ (LEITE, 2002, p.29; FRIEDMAN, 2002, p.181) e que pode ser considerado um dos mais tradicionais de todos?

Começemos pela primeira questão que é mais complexa e que contribuirá para a resposta das outras duas. Para tanto, é necessário responder a outras perguntas: o que é um narrador e qual é a sua função? Segundo Tacca (1983), “Aquele que conta (aquele que traz *informação* sobre a história que se narra) é sempre o *narrador*. A sua função é *informar*. Não lhe é permitida a falsidade, nem a dúvida, nem a interrogação nesta informação” (p.64). Para esse autor, “O narrador não tem uma *personalidade*, mas uma missão, talvez nada mais do que uma função: *contar*.” (p.65). Como se pode notar, a noção de narrador de Tacca é pouco flexível: de seu ponto de vista, a única função do narrador é narrar, apontando, portanto, para a impossibilidade de um narrador que “tudo comenta, analisa e critica, sem nenhuma neutralidade” (LEITE, 2002, p.29). Surge então o problema: de quem seria essa voz que comenta, analisa e critica? Para Tacca (1983), ela deve ser ou do autor ou dos personagens ou do leitor.

¹⁶ Utilizamos, aqui, a expressão empregada por Leite (2002, p.29) para se referir ao “narrador (ou autor) onisciente intruso”. No texto da teórica brasileira, assim como no de Tacca (1983), traça-se uma espécie de percurso histórico do narrador do romance, em que se percebe uma tendência ao desaparecimento do autor, logo, do narrador intruso, comum no século XVIII, mas que em nome da busca por uma maior objetividade vai perdendo espaço. É importante ressaltar, entretanto, que na chamada pós-modernidade muitos autores voltam a recorrer a esse tipo de narrador, buscando, assim como Machado de Assis, promover um questionamento das noções de representação, verdade, autoridade, etc. Trata-se aqui, em geral, de uma busca por outro tipo de “objetividade” que se dá justamente pela revelação da subjetividade, da parcialidade da narração.

Criam-se, assim, na teoria, uma fração entre narrador e autor, pois enquanto o primeiro conta os fatos; o segundo, comenta, questiona, critica, analisa, etc. Essas duas figuras são, no entanto, desde a perspectiva de Tacca (1983), entidades do discurso, ou seja, da mesma maneira que o narrador, não se deve confundir o autor com o escritor, ou melhor, com a pessoa que escreve. O autor é uma imagem, uma convenção. Essa visão, provavelmente, é a que leva Leite (2002) a “oscilar” entre os termos “narrador” e “autor”, uma vez que nos escritos de Friedman (2002) percebe-se uma aproximação, às vezes problemática, entre “autor” e “escritor”.

Assim como Leite (2002), Tacca (1983, p.36) afirma que a partir do século XVIII começa a haver um processo gradativo de “sequestro do autor”. Segundo o crítico espanhol, desde o realismo o romance busca o “ideal de um autor imparcial, objetivo, impessoal” (p.37), em outros termos, o que se procura é o apagamento da imagem do autor, deixando que toda a narrativa seja contada por um narrador que se limite a relatar os acontecimentos. Nesse sentido, Tacca (1983) afirma que “o autor ideal do romance resume-se na categoria do narrador” (p.38), porque sua voz parece sempre “intrusa”, uma vez que interrompe o fluxo narrativo. Pode-se, segundo nossa perspectiva, estabelecer um instigante cotejo entre o “narrador onisciente intruso”¹⁷ e o que se vê em *The Lion, the Witch and the Wardrobe*.

O “narrador onisciente intruso” de que Friedman (2002) e Leite (2002) nos falam parece estar preso à necessidade de descrição de um tipo específico de narrador que, embora aparentemente (formalmente) seja muito parecido com o tipo que temos em *The Chronicles of Narnia*, muito pouco tem a ver com o narrador lewisiano. Em

¹⁷ Vamos nos referir desse modo ao tipo de narrador que Friedman chama de *editorial omniscience* (autor onisciente intruso), porque, se levamos em consideração as formulações de Tacca (1983), chamá-lo de autor e intruso seria redundância. Deve-se lembrar que essa nomenclatura que usamos, no entanto, deixa de lado a figura do autor, pois atribui ao narrador as funções que, segundo Tacca, o caracterizariam.

primeiro lugar, suas “intrusões”, como quer Leite¹⁸ (2002), estão ligadas àquela ideia de manter o leitor ironicamente afastado em relação às personagens, o que em Lewis não se verifica. Deve-se destacar, no entanto, que quando Leite nos fala sobre o “narrador onisciente intruso” ela não tem exclusivamente em mente aquele tipo de narrativa em que encontramos “a presença do autor, sempre disposto a introduzir um comentário, interpretar os personagens ou escrever um ensaio sobre repolhos e reis” [...] (BOOTH, 1950, apud FRIEDMAN, 2002, p.167). Em outros termos, ela não tem em vista somente aquelas obras em que instaura-se um distanciamento entre leitor e texto que se deve a intromissão desse autor/narrador que surge como uma espécie de obstáculo entre ele e os fatos narrados ou ainda aquele que se detém a comentar os costumes, a sociedade, etc.

Ao citar a obra de Machado de Assis, Leite (2002) tem em vista textos em que o narrador/autor assume uma postura crítica em relação à própria narrativa. Em outros termos, ele promove, como quer Schwarz (2006), um questionamento da representação, apontando para a discursividade do relato, introduzindo, muitas vezes, uma desconfiança em relação à sua verdade. Trata-se, nesse sentido, de um narrador/autor que coloca uma dúvida sobre a sua narrativa, desse modo, a divisão entre narrador e autor pode ser frutífera, pois nos vemos diante de uma voz que narra e outra que questiona, duvida, desconfia, comenta, etc. Como um contraponto, vejamos como se configuram as “intrusões” do narrador em *The Lion, the Witch and the Wardrobe*:

He had no wife and he lived in a very large house with a housekeeper called Mrs Macready and three servants. (Their names were Ivy, Margaret and Betty, but *they do not come into the story much.*) (LEWIS, 2001, p. 111, itálico meu)¹⁹

¹⁸ Para uma exemplificação desse tipo de narrador, conferir breve análise que Leite (2002, p.28) faz de um trecho de *Quincas Borba*, de Machado de Assis.

¹⁹ O professor era solteiro e morava numa casa muito grande, com D. Marta, a governanta, e três criadas, Eva, Margarida e Isabel, *que não aparecem na história.* (Tradução de Paulo Mendes Campos, na edição

*And now we come to one of the nastiest things in this story. [...] When Peter suddenly asked him the question he [Edmund] decided all at once to do **the meanest and most spiteful thing** he could think of. He decided **to let Lucy down**. (p. 129, itálico e negrito meu)²⁰*

Poor Lucy gave Edmund one look and rushed out of the room.

Edmund, **who was becoming a nastier person every minute**, thought that he had scored a great success. (p. 129, negrito meu)²¹

This lasted longer than I could describe even if I wrote pages and pages about it. But I will skip on to the time when the snow had stopped and the morning had come and they were racing along in the daylight. (p. 162, itálico meu)²²

Presently the centaurs and unicorns and deer and birds (*they were of course the rescue party which Aslan had sent in the last chapter*) all set off to go back to the Stone Table [...]

It was perfectly still and presently the moon grew bright; if you had been there you would have seen the moonlight shining on an old tree-stump and on a fair-sized boulder. But if you had gone on looking you would gradually have begun to think there was something odd about both the stump and the boulder. (p. 173-174, itálico e grifo meu)²³

And now, as you see, this story is nearly (but not quite) at an end. (p. 194, itálico meu)²⁴

Não procuramos uma coleta exaustiva de todas as “intrusões” do narrador, mas cremos que esses seis fragmentos podem nos dar uma visão bastante ampla do tipo de intervenção encontrada nessa narrativa. A partir desses excertos, notam-se três tipos de

da Editora Martins Fontes, 2007, p. 103. A partir deste momento todas as traduções de fragmentos de *The Chronicles of Narnia* serão retirados dessa versão).

²⁰ *E agora chegamos a um dos pontos mais terríveis dessa história. [...] diante da pergunta de Pedro, [Edmund] decidiu fazer **a coisa mais mesquinha e ordinária** de que se poderia ter lembrado. Decidiu **humilhar** Lúcia. (p. 121)*

²¹ *A **coitada** da Lúcia olhou para Edmundo e saiu correndo para fora da sala. Ele, **que a cada momento se tornava mais maldoso**, achou que tinha conseguido uma grande vitória. (p. 121)*

²² *Seria preciso muitas páginas para descrever essa viagem. Mas vou dar um grande salto e passar para o momento em que a neve cessou de cair e eles deslizavam com a luz do dia. (p. 153)*

²³ *Os centauros, os unicórnios, os veados e os pássaros (que formavam o batalhão enviado por Aslan no capítulo anterior) puseram-se a caminho, de regresso à Mesa de Pedra [...]*

O silêncio era absoluto. A lua começava a brilhar. Se você estivesse lá, teria visto o luar banhar um velho tronco de árvore e uma rocha arredondada. E, se continuasse a olhar, teria pouco a pouco notado qualquer coisa de estranho no tronco e na rocha. (p. 163-164)

²⁴ *Como você vê, a história está quase acabando. (p. 184)*

posicionamentos do narrador/autor. O primeiro tipo (em itálico nas citações) poderia ser chamado 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. 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 a vontade com a história, evitam que ele “se perca”, mantendo-o atento, portanto, não se configura um distanciamento, mas uma aproximação, essas interferências não levam o leitor a duvidar ou a questionar a narrativa.

O segundo (em negrito nos fragmentos), se refere 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 *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (*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 (grifado nos excertos acima) 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 “if you had been there you would have seen”²⁵, ele aproxima o leitor do seu ponto de vista e, para 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.

Se a divisão entre narrador e autor parece ser frutífera em alguns textos, porque revela uma tensão entre essas duas entidades discursivas, na narrativa de Lewis, embora

²⁵ “Se você estivesse lá, teria visto [...]”

seja possível, essa separação parece desnecessária. Isso porque, segundo nosso ponto de vista, esse tipo de classificação não se aplica a *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, pois, nessa história, mais do que um narrador, encontramos uma voz narrativa que parece buscar suas fontes no antigo contador de histórias.

3.1.1. Sobre o “contador de histórias”

Dissemos acima que a voz narrativa de *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, mais do que se ligar às classificações provenientes da teoria da narrativa contemporânea que parte de observações dos narradores romanescos, finca suas raízes na tradição dos contadores de histórias. Para indiciar como isso ocorre é necessário, no entanto, delinear as principais características dos “contadores de histórias”. Para tanto, vamos nos centrar, principalmente, nas considerações de Walter Benjamin (1987) e Regina Machado (2004), que examinam essa questão sob diferentes perspectivas, permitindo uma visão diversificada dessa problemática.

Em seu “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”,²⁶ Walter Benjamin parte da constatação de que o contador de histórias não está mais presente entre nós. Segundo o filósofo alemão, “a arte de narrar está em vias de extinção” (1987, p.197) porque as “ações da experiência estão em baixa”. Em outros termos, a capacidade do homem de comunicar suas experiências em forma de narrativa está minguando porque as ações não são mais “dignas” de serem contadas, elas não mais podem ser transformadas em experiência e relatadas como incidentes, acontecimentos,

²⁶ Apesar de o título do ensaio ter sido traduzido como “O narrador”, pode-se dizer que – segundo exposição verbal do 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 – Benjamin está falando 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.

que podem, de alguma forma, “contribuir” para a vida dos seus leitores/ouvintes; o narrador não conseguiria mais incorporar os fatos à sua experiência e comunicá-los com sabedoria.

Quando fala do contador de histórias em seu “O narrador”, Benjamin (1987) parece ter sempre em mente um cotejo com o narrador do romance no qual este está sempre marcado por categorias negativas. Isso porque enquanto o contador de histórias está fortemente vinculado às tradições populares, à relação com o artesanato, com a troca de experiências entre os homens, bem como com a sabedoria e autoridade de quem conta, o narrador do romance se marca pela solidão, pela desumanização e pela rejeição da sabedoria, da autoridade e da tradição. Desse modo, buscando esquematizar a contraposição entre o romance e a narrativa, pode-se dizer que, na perspectiva benjaminiana, há pelos menos quatro aspectos que distinguem o romance e as outras formas de prosa:

Primeiro, o contador de histórias é um homem que sabe dar conselhos, suas narrativas são recheadas de sabedoria, proveniente da experiência. Nos termos de Benjamin, a “verdadeira narrativa [...] tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida” (1987, p.200). O romance, pelo contrário, como nos prova o “primeiro grande livro do gênero, *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). Deve-se ressaltar que não era de se esperar outra coisa de uma sociedade, durante o século XIX, que se depura de morte, que criou instituições sociais e sanitárias cujo objetivo é fazer com que os homens evitem o espetáculo da morte. Esse afastamento da morte, segundo o crítico alemão, deve ser visto, em termos

da narrativa, negativamente, pois, para ele, é no momento da morte que o homem pode transmitir suas experiências, devido ao fato de ter uma visão da sua vida como uma unidade. Ao evitar o contato com o moribundo, portanto, o homem também se distancia da experiência e, por consequência, da narrativa. Benjamin afirma que, durante a Idade Média, dificilmente se encontraria um lugar em que uma pessoa não houvesse morrido e que a morte era um “evento público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar” (p.207). Com esse exílio da morte, o homem se separa também da experiência, pois “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.” Para o crítico alemão, o momento da morte confere ao homem uma autoridade em relação aos outros que está na base de toda a narrativa. Em outros termos, se, como diz a sabedoria popular, no momento da morte o moribundo vê a vida passando como um filme frente aos seus olhos, é nesse momento que ele tem acesso a sua experiência em sua totalidade, é nesse instante que sua matéria vivida se transforma em narrativa. Na modernidade, contudo, o respeito aos mais velhos é algo que está em baixa, os idosos, em certo sentido, representam a morte, morte que o homem parece querer a todo custo afastar.

Segundo, o romance, ao contrário de todas as outras formas de prosa, “nem procede da tradição oral nem a alimenta” (p.201). O romance, segundo Benjamin, está intrinsecamente vinculado ao livro e, conseqüentemente, ao indivíduo isolado, o leitor do romance é um homem solitário. Para Benjamin, esse leitor lê insaciavelmente, buscando transformar o texto em coisa sua, em busca de uma resposta: “O que significa isto?”. O que o leitor quer do romance é o que ele mesmo afastou de sua vivência:

[...] 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)

O que ele busca é o “sentido da vida”, enquanto o ouvinte/leitor da narrativa procura a “moral da história”. O romance está cingido à busca de algo que só é possível na morte, ou seja, “A dualidade entre interioridade e mundo exterior pode ser aqui superada pelo sujeito, se ele vislumbrar a unidade orgânica de toda a sua vida [...]” (LUKÁCS, 2000, p. 134). Mas o sujeito à beira da morte é o que está banido do contato social. Se numa narrativa a pergunta “o que aconteceu depois?” é possível, o romance acaba onde há a palavra “fim”. Desse modo, pode-se dizer que a história é o elemento central da narrativa, enquanto no romance o centro é o sentido da vida humana. Segundo Lukács, “[...] a percepção que apreende tal unidade [...] torna-se ela a apreensão premonitoriamente intuitiva do sentido da vida inatingido e, portanto, inexprimível [...]” (LUKÁCS, 2000, p. 136).

Por estar fortemente enraizado na cultura oral, o contador de histórias estabelece uma relação diferente com seu ouvinte/leitor. Em primeiro lugar, as narrativas se marcam por “aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica” (BENJAMIN, 1987, p.204). Em outros termos, esse contador abdica com naturalidade das sutilezas psicológicas em prol de uma busca de favorecer a memorização da história, aliás, segundo Benjamin, 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). Ainda segundo o crítico alemão, não se deu o valor devido a essa cumplicidade entre contador de histórias e ouvinte/leitor em que “a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado.” (p.210).

Essa relação de cumplicidade entre o contador de histórias e o leitor/ouvinte pode ser colocada no extremo oposto, por exemplo, da relação que, como vimos, se

estabelece entre o leitor machadiano e o narrador/autor de um romance como *Quincas Borba*. Enquanto neste estabelece-se um distanciamento que resulta em certa desconfiança por parte do leitor, nas narrativas, contadores de histórias e seus ouvintes/leitores parecem estar unidos em torno do propósito de manter a história. Enquanto o romance, como texto essencialmente escrito, se “dispersa” em diversos tipos de sutilezas, a narrativa se mantém firme, se resguardando. Se no romance o questionamento da representação e o distanciamento do narrador/autor em relação ao texto, à história, faz sentido, na narrativa, não.

Em terceiro lugar, o romance se liga a uma “nova forma de comunicação” (BENJAMIN, 1987, p.202), a informação. Segundo Benjamin, com a consolidação da burguesia, a informação encontra na imprensa, no jornal, a possibilidade de influenciar decisivamente o romance, coisa que não conseguira em relação à forma épica. Essa proximidade entre romance e informação o afasta irrevogavelmente da narrativa, devido, por um lado, ao distanciamento em relação à coisa narrada e, por outro, à necessidade de comprovação. Vejamos essas duas questões que se interpenetram com mais cuidado.

A narrativa, nos termos de Benjamin (p.205), “não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório.” Pelo contrário, como vimos em Tacca (1983) e Leite (2002), o desenvolvimento do romance a partir do século XVIII parece se dar no sentido de buscar continuamente 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), ao contrário da narrativa que “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.” (BENJAMIN, 1987, p.205). Entre o narrador e a “coisa narrada”

inscreve-se uma distância, ou tentativa de distanciamento, tão grande que se passa a creditar a outra entidade, a do autor, qualquer envolvimento com essa matéria. A divisão entre autor e narrador construída pela crítica é um dos elementos que revela essa ruptura entre a experiência e a narrativa, ou melhor, o romance. Enquanto o contador de histórias mergulha o que se pretende contar na sua própria experiência numa relação dialética em que ambos (o contador e a história) saem ganhando porque se estabelece um vínculo entre eles, o narrador do romance nos relata algo que muito pouco tem a ver com sua experiência, ou melhor, narra como se fosse algo alheio a ele. As “intrusões” do narrador (ou do autor) talvez sejam um dos melhores meios de se perceber como os comentários, julgamentos, etc. parecem alheios à história contada e, em certo sentido, alheiam o leitor, conforme afirma Tacca (1983, p.38) “Se a voz do narrador parece legítima, a do autor parece ‘intrusa’. E se o narrador acerta sempre, quando fala e quando cala, o autor só acerta quando cala.”

Esse trecho parece confirmar a ideia de Benjamin (1987) de que o romance é alheio a qualquer tipo de conselho, ele exclui a sabedoria, o ensinamento. Se essa fratura se impõe entre autor e narrador no romance e se a voz do autor parece estranha a esse tipo de prosa, a voz do narrador, por consequência, é “empobrecida”. Observe-se como Tacca (1983, p.64) descreve o papel do narrador: “Aquele que conta (aquele que traz *informação* sobre a história que se narra) é sempre o *narrador*. A sua função é *informar*.” Desprovido da capacidade (típica do contador de histórias) de mergulhar a “coisa a contar” em sua experiência, cabe apenas ao narrador contar o que Benjamin (1987, p.205) chama de “a coisa em si”. Nesse sentido, a afirmação de Tacca de que a função do narrador é informar parece revelar a relação entre o narrador do romance e a informação, o jornal, que busca “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” (BENJAMIN, 1989, p.106-107).

Tacca (1983, p.39), em seu *As vozes do romance*, afirma que o apagamento do autor no romance se coloca como uma luta contra a própria ficção numa busca ininterrupta pela objetividade, por um lado, e pela verossimilhança, por outro. A objetividade “aponta para a *imparcialidade* do autor” que, como vimos, surge como uma espécie de intruso nesse tipo de prosa; a verossimilhança se volta

[...] para a credibilidade daquilo que é narrado. Por ambas as vias o romance pretende caucionar a ‘história’. Pela primeira, subtraindo a figura do rapsodo, do inventor, do enganador (como diria Borges). Pela segunda, acumulando provas e indícios da realidade do documento. (TACCA, 1983, p.39)

Chegamos, assim, à discussão sobre a necessidade de comprovação, vista como um dos aspectos fundamentais da informação que influencia o romance. Para se referir a essa questão no seu “O narrador”, Benjamin (1987, p.202) retoma uma afirmação de Villemessant, que fundou o jornal *Figaro*, segundo a qual importava mais aos leitores desse jornal um incêndio num porão de Paris do que uma revolução em Madri. Essa sentença, segundo o filósofo alemão, deixa claro como a informação é circunstancial, não capta o saber que vem de longe. Para Benjamin, “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 meu). A palavra “controle” assume aqui um significado particular que pode ser mais ou menos definido como uma espécie de necessidade de submeter as histórias a uma comprovação. Instaura-se, assim, uma vigilância que “pune” a imaginação, segundo Benjamin (1987, p.203), “enquanto esses relatos recorriam frequentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. Nisso ela é incompatível com o espírito da narrativa.”.

É significativo notar que Luiz Costa Lima, em *O controle do imaginário* (1989), apresenta uma argumentação nesse mesmo sentido. Segundo o autor (p.27), as teorizações sobre a literatura já na Idade Média consideravam como essencial à literatura: 1) o descaso pelo ficcional; 2) a conciliação entre o serviço à fé e os modelos clássicos; 3) a combinação do individual com parâmetros “objetivos” provenientes dos clássicos. Em outros termos, nessas formulações a literatura deve lutar contra o que tem de mais específico: o ficcional. A princípio, essa necessidade de se suprimir a imaginação está ligada aos preceitos religiosos e de classe, mais tarde, porém, conforme afirma o crítico brasileiro (p.44), esse veto parece se manter, mas com outro motivador, o culto da razão (visto como capaz de fixar as normas eternas). O veto ao ficcional não se liga apenas a indagações estéticas, mas à própria forma de organização do poder na sociedade do século XVIII, não mais regida pelo teocentrismo medieval. Na França do século XVIII, a subordinação da poesia à razão parece estar fortemente vinculada a uma explicação política: os membros do estamento superior da sociedade viam na imaginação a presença de uma mente bárbara, indisciplinada, não-civilizada.

O romance, nesse sentido, exige da história a ser contada algo que a narrativa não pedia, a verossimilhança. Esse desejo de comprovação que o romance parece herdar dos jornais, da informação, tem, para Benjamin, um resultado óbvio: “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). São duas as questões aqui (embora intrinsecamente conectadas), uma diz respeito à escassez de histórias surpreendentes, outra se refere às condições de recepção impostas ao leitor.

A pobreza em histórias surpreendentes se liga a uma exigência de realismo que controla o que vai ser comunicado. Em seu “Sobre realismo”, C. S. Lewis faz uma

consideração oportuna sobre essa questão. Ele começa argumentando que obras como *Édipo Tirano* e *Grandes Esperanças*, por um lado, e *Middlemarch* e *Guerra e Paz*, por outro, oferecem tipos de eventos bastante diversos, nos dois primeiros encontramos “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.”. Segundo Lewis (p.57-58), quando estabelecemos essa distinção percebermos que:

[...] até a época contemporânea, quase todas as histórias eram do primeiro tipo – pertencentes à família de *Édipo* e não de *Middlemarch*. [...] Os públicos de tempos remotos não teriam encontrado sentido em histórias que tratassem de qualquer outra coisa. Se eles se deparassem com os assuntos presentes em *Middlemarch*, *Feira das vaidades* ou *The Old Wives’ Tales* [Histórias das velhas esposas], diriam: “Mas isso é absolutamente banal. Isso é o que acontece todo dia. [...]” Podemos compreender a atitude universal e imemorial do ser humano em relação às histórias observando como estas são introduzidas na conversação. As pessoas começam: “A coisa mais estranha que já vi foi...” ou “Vou lhe dizer uma coisa ainda mais estranha do que essa” ou “Ouça agora uma coisa que você dificilmente vai acreditar”. Tal era o espírito de quase todas as histórias antes do século XIX. Os feitos de Aquiles ou de Roland eram contados por serem excepcionais e improvavelmente heróicos [...].

Esse argumento de Lewis está relacionado ao 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” (p.56) e, conseqüentemente, à defesa das obras maravilhosas. Note-se, contudo, como, para construir seu argumento, ele escolhe obras para as quais os “defensores da necessidade de realismo” poderiam, para defender sua visão, 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. (p.59)

Deve-se perceber como no excerto acima Lewis parece corroborar a ideia de Benjamin da oposição entre a “moral da história” e o “sentido da vida”. Para Lewis, assim como para Benjamin, aquele que narra a história espera que o leitor preste atenção no que é narrado e não que busque um sentido para sua própria existência. Lewis classificaria esse tipo de leitura como uma leitura utilitária e, conseqüentemente, má leitura, uma vez que aquilo que vai narrado é submetido a preconceitos, à pré-existência de uma vontade consciente do leitor que, na perspectiva benjaminiana seria a de “aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro.” (BENJAMIN, 1987, p.214).

Existe, contudo, outra questão, a de que o extraordinário e o maravilhoso são, nas narrativas, “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). Em outros termos, o episódio incomum não vem explicado, e não precisa. 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. Não é de se estranhar, portanto, que Benjamin afirme: “Metade da arte narrativa está em evitar explicações” (p.203). O próprio contador de histórias, ao evitar se explicar, se outorga uma autoridade para contar a história sem se preocupar com sua relação com o que se pensa que é a realidade. Como

quer Lewis (2009, p.60), ele não está dizendo: “Olhe isso acontece.”, mas algo como “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. “Nossos ancestrais contavam com expressões particulares para legitimá-la: ‘myn auctour’ ou ‘thise old wise’. A situação era, portanto encerrada [...] como encaramos um fato histórico.” (p.59).

Nesse sentido, Lewis afirma que aos eventos extraordinários não era emprestada uma capa de probabilidade hipotética e que eles não tinham o “propósito de aumentar nosso conhecimento sobre a vida real” (p.60), pelo contrário, eles não necessitam da legitimação do real e trabalham no sentido “de tornar os eventos estranhos mais plenamente imagináveis”.

Quarto aspecto, o contador de histórias se relaciona com um tempo em que homem e natureza estão em harmonia, em outros termos, esse contador de histórias faz uma “literatura ingênua”, no sentido schilleriano, ou seja, em sua narrativa razão e sensibilidade ainda estão unidas, o homem não se opõe à natureza, pelo contrário, se vê como parte dela e ela como parte dele.

3.1.2. O narrador de *The Lion, the Witch and the Wardrobe* e a tradição do contador de histórias

Uma vez esboçado o conceito de “contador de histórias”, cabe-nos, agora, demonstrar em que sentido o “narrador” de *The Lion, the Witch and the Wardrobe* se aproxima ou dialoga com a tradição do “contador de histórias” e em que medida pode-se dizer que essa relação está ligada à noção de Histórias de Fantasia, tal qual formulada por J. R. R. Tolkien. Para tanto, conforme já adiantamos, nossas reflexões se centrarão,

primordialmente, em elementos de *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (*O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*), publicado em 1950, primeiro livro da série composta por sete livros²⁷.

A fábula, termo aqui utilizado em oposição à trama, da narrativa conta a história de quatro meninos que encontram em um guarda-roupa uma “passagem” para um outro mundo, Narnia. Lucy, a mais nova e primeira a ter contato com Narnia, trava uma amizade com um fauno, chamado Mr. Tumnus. Edmund, o segundo mais novo, também vai para Narnia e encontra a White Witch (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 Narnia 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 Aslan. A profecia dizia que quando quatro filhos de Adão chegassem a Narnia, Aslan retornaria e poria fim ao reinado gelado da White Witch. 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 Aslan. Após o encontro, Peter consegue salvar Edmund das mãos da feiticeira, que reclama posse de Edmund e faz com que Aslan se sacrifique em troca da vida do garoto. Enquanto isso, trava-se uma batalha entre os seguidores de Aslan e os da feiticeira. Vencida a batalha, os irmãos se tornam reis de Narnia. Ao fim, já adultos em Narnia, eles acabam, por acidente, retornando ao guarda-roupa e à vida que tinham quando crianças.

²⁷ Os outros são: *Prince Caspian* (*Príncipe Caspian*), 1951; *The Voyage of the Dawn Treader* (*A viagem do peregrino da alvorada*), 1952; *The Silver Chair* (*A cadeira de prata*), 1953; *The Horse and His Boy* (*O cavalo e seu menino*), 1954; *The Magician's Nephew* (*O Sobrinho do Mago*), 1955; e *The Last Battle* (*A Última Batalha*), 1956.

O primeiro indício da relação de proximidade entre o narrador de *The Lion, the Witch and the Wardrobe* e o contador de histórias se dá logo no início do livro, em que, ao dedicar a obra a uma garota, há uma referência à narrativa como sendo um “conto de fadas” (“you are already too old for fairy tales”²⁸ (LEWIS, 2001, p.111)). Deve-se lembrar que, para Benjamin, “O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas” (1987, p.215).

Corroborando essa ideia, a narrativa começa assim: “Once there were four children [...]” (p. 111)²⁹. Embora esse início não seja o prototípico “Era uma vez...” (“Once upon a time”), parece evidente que ele remete a essa tradicional fórmula que remonta aos contos de fadas. Essa aproximação com o típico início do conto de fadas traz algumas implicações para a obra, principalmente se percebermos que, logo na sequência, a ação é localizada em termos de tempo e espaço o que geralmente não ocorre nos contos de fadas. Introduz-se aqui, como veremos mais a frente, uma das principais tensões dessa narrativa, aquela entre o tempo e espaço em “nosso mundo” e em Nárnia. Em termos da análise do narrador, é importante ressaltar como essa espécie de variação da partícula “Era uma vez”, pela carga cultural que carrega, cria certas expectativas no leitor, abrindo as portas para a imaginação. Segundo Regina Machado:

“Era uma vez” é uma frase com tempo verbal compartilhado pelas histórias populares, pelas crianças pequenas que se reúnem para brincar (“Faz de conta que eu era a mãe e você era o pai, tá?”) e pelos artistas. Um tempo que não cabe na história temporal, datada cronologicamente, como o do ontem ou do amanhã. No tempo e espaços cotidianos eu fui, sou e serei. Antigamente eu era menor, tímida e magricela, mas isso é muito diferente de poder dizer “agora eu era”, seja lá o que for. Essa possibilidade não faz sentido nem na gramática nem na conversa de todo dia. Mas faz sentido em outro lugar e em outro tempo, no domínio do imaginário, presente na versão inglesa do “Era uma vez” (*Once upon a time*), que se poderia traduzir imprecisamente em português como “uma vez acima ou além do tempo”. O que nos dá uma pista para pensar que, além da experiência cronológica da história onde nos entendemos como

²⁸ “agora você está muito grande para ler contos de fadas” (LEWIS, 2007, p.102)

²⁹ “Era uma vez duas meninas e dois meninos [...]” (p. 103)

peças [...] temos uma experiência acima e além desse tempo. (2004, p.22)

A forma verbal “era” carrega consigo uma liberdade temporal bastante ampla, uma vez que indica um passado inacabado, um passado que se prolonga ou ainda algo habitual. Nesse sentido, não é de se estranhar que Machado diga que “era uma vez” “quer dizer que a singularidade do momento da narração unifica o passado mítico – fora do tempo – com o presente único – no tempo – daquela pessoa que a escuta [...]” (p.23). No mesmo sentido, Tolkien afirma que “Ele produz de um golpe o sentido de um grande mundo inexplorado do tempo.” (TOLKIEN, 2006, p.89). Dessa maneira, essa partícula insere uma espécie de abalo na temporalidade que se irmana com a ideia expressa no “pretérito imperfeito”, ou seja, aquele que não indica a certeza, não indica algo acabado, “o acontecimento é apresentado como preenchendo um período de tempo que ainda não é completo (imperfectivo), isto porque esse tempo verbal exprime, fundamentalmente, um fato passado não-concluído ou que perdurou muito antes de concluir-se.” (OLIVEIRA, 2003, p.1362-1363).

Tolkien afirma que começos com “Era uma vez...” –, assim como finais com “e viveram felizes para sempre.” ou “E se não tiverem ido embora ainda estão lá.” entre outros – embora artificiais, funcionam como molduras para o conto de fadas, porque não podem “ser consideradas o verdadeiro fim de algum fragmento particular da Teia da História” (TOLKIEN, 2006, p.88). Para o autor de *O hobbit*, esse tipo de introdução e conclusão realiza uma borda: “Uma floresta encantada requer uma margem, até mesmo uma borda elaborada. Imprimi-la terminando com a página [...] como se fosse de fato uma ‘foto’ da terra das fadas ou um ‘esboço feito por nosso artista no local’, é insensatez e absurdo.” (p.88). Para Tolkien, utilizar essa “moldura” faz com que a história seja vista como uma espécie de “recorte de outro mundo”; a fantasia não pode ser “trazida” como uma foto, é necessário que haja uma borda para delimitar as

diferenças entre ela e a realidade. Em outros termos, como a fantasia (os seres, o mundo como um todo) não é real (no sentido de que não pode ser encontrada no Mundo Primário), é necessário que haja algo que a separe desse mundo, que abra e/ou feche as portas entre a fantasia e a realidade.

Tendo em vista essa tradição do “Era uma vez”, pode-se dizer que o uso dessa moldura na narrativa de Lewis prepara o leitor para a possibilidade de exploração de outro tempo fora do tempo cronológico o que, de fato, o texto faz. Deve-se destacar ainda que na escolha do início com “Once there were” e não com o “Once upon a time” se percebe um posicionamento tenso em relação à tradição dos contos de fadas, numa relação dúplice de referência (talvez até de reverência), mas também de diferença. Essa tensão, conforme buscaremos demonstrar neste capítulo, é fundamental no texto lewisiano. Ainda no primeiro parágrafo do livro encontramos outras características que marcam o discurso do narrador no decorrer da história:

Once there were four children whose names were Peter, Susan, Edmund and Lucy. This story is about something that happened to them when they were sent away from London during the war because of the air-raids. (p. 111)³⁰

Note-se como, já de início, nos confrontamos com outros elementos que parecem remeter ao contador de histórias. Primeiro e aqui nos serviremos de um interessante contraponto entre o texto de Lewis e a tradução brasileira da obra (realizada por Paulo Mendes Campos e Silêda Steuernagel), pois enquanto na versão inglesa temos como foco principal do narrador a própria história (“This story is about something”), na tradução para o português os tradutores introduzem a primeira pessoa do plural (“Esta história nos conta algo”) que funciona no sentido de aproximar leitor e narrador, e mais, coloca o narrador a serviço da história e não o contrário. Em ambos os casos, no

³⁰ “Era uma vez duas meninas e dois meninos: Susana, Lúcia, Pedro e Edmundo. Esta história nos conta algo que lhes aconteceu durante a guerra, quando tiveram de sair de Londres, por causa dos ataques aéreos.” (p. 103)

entanto, o que ganha relevo é a própria narrativa, a história, e não a presença do narrador, embora esse seja um momento em que ele se “intromete” na narrativa, essa escolha dos tradutores, como veremos mais a frente, parece se colocar como um prenúncio do tom utilizado pelo narrador de *The Chronicles* que parece constantemente procurar se aproximar e aproximar a própria história do leitor. Nesse sentido, cabe lembrar algumas palavras de Machado:

Um contador de histórias tipo showman, quer dizer, focalizado na intenção de chamar a atenção para sua habilidade de contar, captura a audiência a ponto de hipnotizá-la. As pessoas ficam impressionadas com seu poder e ficam presas nele, não na história. Ou, como no caso do poeta persa, a intenção de servir fielmente às palavras do poema produziu a experiência de compreensão do rei. Nesse caso, o foco é a história, não a pessoa do narrador. Servir fielmente à história é ter a possibilidade de deixar-se levar por ela, permitindo que a história guie a voz, o gesto, o olhar, a cadência da narração. (2004, p.70)

No excerto acima, Machado busca demonstrar como, às vezes, um narrador pode desviar a atenção do leitor da história propriamente dita em função de outra intenção qualquer. O narrador lewisiano parece se posicionar no pólo oposto do “contador de histórias tipo showman”, colocando a narrativa em primeiro plano, o que, em certo sentido, contribui (assim como a renúncia às sutilezas psicológicas, como quer Benjamin, 1987, p.204) para uma melhor memorização e assimilação à experiência do leitor.

Outro elemento que se depreende do primeiro parágrafo da narrativa é o cuidado em situar o leitor. Já apresentamos essa questão acima (em 3.1), mas vale a pena desdobrá-la aqui, até porque devemos reavaliar essa noção de “intrusão”, pois se ela é desejável quando se fala do narrador do romance, torna-se obsoleta quando diz respeito ao “contador de histórias”.

Dissemos, portanto, que o narrador de *The Lion, the Witch and the Wardrobe* se caracteriza por, primeiro, promover uma espécie de “regência” que situa o leitor em

relação à organização da narrativa, é o que ocorre, por exemplo, em: “But there a terrible surprise awaited them.” (p. 136).³¹ Note-se como o narrador se antecipa aos fatos para preparar o leitor para os acontecimentos que se seguirão. Segundo, o narrador não se abstém de dar sua opinião, de promover julgamentos de valor, como em: “And so Lucy found herself walking through the wood arm in arm with this *strange* creature as if they had known one another all their lives.” (p.116, grifo meu).³² Veja-se como o uso do qualificativo expressa uma opinião do narrador, que acha aquele ser estranho. Terceiro, o narrador busca certa cumplicidade com o leitor; no exemplo que citamos na parte 3.1. deste capítulo, o narrador simula o leitor como seu foco narrativo ao dizer: “if you had been there you would have seen [...]” (p. 174)³³, no excerto abaixo essa cumplicidade se dá de outro modo:

Have you ever had a gallop on a horse? Think of that; and then take away the heavy noise of the hoofs and the jingle of the bit and imagine instead the almost noiseless padding of the great paws. Then imagine instead of the black or grey or chestnut back of the horse the soft roughness of golden fur, and the mane flying back in the wind. And then imagine you are going about twice as fast as the fastest racehorse. (p. 186)³⁴

O fragmento acima relata a viagem que Susan e Lucy fazem montadas em Aslan. Se antes o narrador diz ao leitor o que ele teria visto e assim aproxima ambos, aqui, ele pede que o leitor use sua imaginação para criar mentalmente a cena da “cavalgada” no leão. Mais importante ainda do que isso é o modo como o narrador mobiliza seu conhecimento de mundo, sua experiência, para aproximar o seu leitor

³¹ “Mas aí esperava-os uma triste surpresa” (p. 127)

³² “Foi assim que Lúcia começou a andar pelo bosque, de braço dado com aquela *estranha* criatura, como se fossem bons amigos.” (p. 108)

³³ “Se você estivesse lá, teria visto [...]” (p. 163)

³⁴ “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.” (p. 175)

presumido (uma criança do “nosso mundo”) da experiência vivida por Susan e Lucy em Narnia. Segundo Wood (2005):

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.³⁵ (p. 48)

O narrador lewisiano, desse modo, cria, com base na sua experiência, uma alternativa para facilitar a compreensão e a imaginação de seu leitor a partir do que ele supõe que seja 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, na imagem benjaminiana, marcá-la como o artesão deixa marcas de seus dedos na argila do vaso.

Deve-se ressaltar também que essa base comum se dá a partir de um processo de comparação que, conforme destaca Wood: “Here the narrator begins with what is like, simile-fashion, and then contrasts with what is unlike, emphasizing the pleasurable difference between our world of riding horses and Narnia where lions are ridden.”³⁶ (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.

Intrinsecamente relacionada com esta questão está outra em que já tocamos, mas num sentido bastante diferente. Dissemos que Lewis parece escolher o público infantil como seu leitor privilegiado (mais a frente mostraremos como isso se dá textualmente), mas essa eleição subentende algo mais: ele narra, ou parece narrar, para fora e desde

³⁵ “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.”

³⁶ Aqui o narrador começa com o que há em comum 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.

fora de Nárnia, em outros termos, o narrador conta a história para alguém que está do lado de cá do guarda-roupa e ele mesmo se identifica com esse lado, embora pareça conhecer muito bem as tradições narnianas. Observemos: “Everyone knew him [Father Christmas] because, though you see people of his sort only in Narnia, you see pictures of them and hear them talked about even in *our world* – the world *on this side* of the wardrobe door.” (p. 159, grifo meu).³⁷ Percebe-se claramente a identificação do narrador com o “mundo real”. Por outro lado, encontramos: “People who have not been in Narnia sometimes think that a thing cannot be good and terrible at the same time. If the children had ever thought so, they were cured of it now.” (p. 168).³⁸ Ou ainda: “I won’t say there wasn’t kissing and crying on both sides. But in Narnia no one thinks any the worse of you for that.” (p. 171).³⁹ Nesses trechos o narrador demonstra se sentir bastante à vontade com o tipo de sentimento que Nárnia desperta, ou com o que lá é considerado normal. Além disso, esse “People who have not been in Nania” parece ou indicar que esse narrador já esteve ou que a narrativa sobre Narnia se entranhou de tal maneira em sua experiência que é como se ele, de fato, já tivesse estado lá.

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”⁴⁰, 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 Narnia. Para tanto, conforme quer Wood, ele segue o seguinte protocolo: “He first

³⁷ “Todos reconheceram [Papai Noel] porque, embora essas pessoas só existam em Nárnia, podemos vê-las em gravuras e ouvir a respeito delas, mesmo em *nosso mundo* – o mundo que fica *do lado de cá* da porta do guarda-roupa.” (p. 150)

³⁸ “Quem nunca esteve em Nárnia há de achar que uma coisa não pode ser boa e aterrorizante ao mesmo tempo. Os meninos entenderam logo.” (p. 158)

³⁹ “Não posso negar que houve beijos e choradeira, de parte a parte. Mas em Nárnia isso não causa uma má impressão em ninguém.” (p. 160)

⁴⁰ *Tutorial function.*

evokes the mundane and familiar and then connects it with the marvelous.”⁴¹ (2005, p.49). É o que se vê no exemplo abaixo:

I expect you’ve seen someone put a lighted match to a bit of newspaper which is propped up in a grate against an unlit fire. And for a second nothing seems to have happened; and then you notice a tiny streak of flame creeping along the edge of the newspaper. It was like that now. For a second after Aslan had breathed upon him the stone lion looked just the same. Then a tiny streak of gold began to run along his white marble back – then it spread – then the colour seemed to lick all over him as the flame licks all over a bit of paper.” (p. 187)⁴²

Acima percebe-se novamente como para narrar algo maravilhoso, algo que exige a imaginação para ser visualizado, o narrador recorre a uma imagem prosaica, do dia-a-dia. Por meio do fogo que vai se alastrando da beirada para toda uma folha de papel, ele constrói a imagem dos animais de pedra que, após o sopro de Aslan, são libertados do encantamento e vão retomando suas cores originais, seus movimentos, em suma, sua vida.

Relacionando esses elementos com a questão do contador de histórias, poder-se-á dizer que, até o momento, se demonstrou como o narrador de *The Chronicles of Narnia* pode ser contraposto 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 permita ao receptor de seu texto construir uma imagem mental das cenas a partir daquilo que já lhe é conhecido. No que tange à comprovação, o narrador parece se outorgar uma autoridade que previne qualquer tipo de

⁴¹ Ele primeiro evoca o mundano e o familiar e então o conecta com o maravilhoso.

⁴² “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 chaminha 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.” (p. 177)

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 utilizar de recursos próprios dessas narrativas, tais como utilizar uma moldura que remeta ao “Once upon a time” ou “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”.

No que diz respeito ao modo de se demonstrar como uma narrativa se vincula à tradição oral, a primeira questão que nos vem à mente é que ela, de fato, seja contada ou lida para um ouvinte. Embora ache que não exista muita dificuldade em se dizer que, de fato, *The Chronicles of Narnia* é uma dessas obras que, por exemplo, os pais lêem para os filhos quando eles querem uma história ou quando vão dormir, isso não pode ser provado pelo texto, apenas por um senso que busque diagnosticar se ela é ou não lida, contada e recontada. Isso não nos propomos a fazer. Cremos, no entanto, que há outras maneiras de se relacionar, de contribuir, com a tradição oral, que podem ser encontradas nessa narrativa.

Uma dessas maneiras é destacar como a tradição oral está presente em seu interior. Para tanto, basta que nos lembremos, por exemplo, de como são mobilizados poemas (“Wrong Will be right, when Aslan comes in sight,/ At the sound of his roar, sorrows will be no more,/ When he bares his teeth, winter meets its death,/ And when he shakes his mane, we shall have spring again.” (p. 146)⁴³) e canções (“When Adam’s flesh and Adam’s bone/ Sits at Cair Paravel in throne,/ The evil time will be over and

⁴³ “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.” (p. 137)

done.” (p. 147)⁴⁴). Mais do que isso, deve-se lembrar que essas canções são lembradas pelo casal de castores que também recordam a profecia: “and it’s a saying in Narnia time out of mind that when two Sons of Adam and two Daughters of Eve sit on those four thrones, then it Will be the end not only of the White Witch’s reign but of her life.” (p. 148)⁴⁵. Desse modo, pode-se dizer que o texto lewisiano se nutre, é alimentado, pela tradição oral, o que, para Benjamin, é próprio do contador de histórias.

Há outra questão que não pode ser esquecida: a própria história narrada – ou seja, no caso de *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, a história dos quatro irmãos que chegam e derrotam a White Witch – se torna uma narrativa que é contada e recontada em Narnia, fazendo, portanto, parte da tradição oral de lá. Note-se como essa situação se coloca de maneira sutil no seguinte fragmento: “He gave her a little bottle of what looked like glass (*but people Said afterwards that it was made of diamond*) and a small dagger.” (p. 160)⁴⁶. Percebe-se como essa história é tema de outros contadores que narram sob outros paradigmas uma história que, no entanto, se mantém mais ou menos intocada. Esse excerto, portanto, reforça a noção de que se trata de uma história que é recontada e, a cada vez, atualizada por um contador que a narra a seu modo.

Nota-se, além disso, em *The Chronicles of Narnia*, uma incessante preocupação com a questão do conselho, de quem sabe escutar o outro. Lembremo-nos, por exemplo, de Jadis, a White Witch, que tem como uma de suas características principais a arrogância: ela se acha superior a todos devido aos seus poderes, não dando ouvidos a nada, nem a ninguém. Segundo Webb (2006, p.28), “os olhos da Rainha [Jadis] enxergam através de tudo, a ponto de serem capazes de ler a mente das pessoas. Ela é

⁴⁴ “Quando a carne de Adão,/ Quando o osso de Adão,/ Em Cair Paravel,/ No trono sentar,/ Então há de chegar/ Ao fim a aflição.” (p. 138)

⁴⁵ “Uma velhíssima tradição de Narnia 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)

⁴⁶ “Papai Noel estendeu-lhe uma garrafinha, que parecia de vidro (*houve mais tarde quem dissesse que era de diamante*) e um punhal muito pequeno.” (p. 151)

uma criatura de visão, não de som. Quer ver tudo, mas paga o preço de não saber escutar as vozes que tenham mais autoridade que ela.” Em seu “A voz de Aslam: C. S. Lewis e a magia do som”, Webb 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 *The Lion, the Witch and the Wardrobe* 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. Nesse sentido, talvez um dos mais fortes contrastes do livro seja o que se dá entre a voz de Aslan e a de Jadis, pois “Enquanto a dela era destrutiva, a dele era criativa.” (WEBB 2006, p. 29). Aslan surge na narrativa em *The Magician’s Nephew* (*O Sobrinho do Mago*) (p. 56-57) como uma voz que canta e, com sua canção, cria Narnia, enquanto Jadis com a Palavra Execrável (p.38) destrói o seu mundo. 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 *The Chronicles of Narnia* e que trataremos mais a frente. Por ora basta dizer que, na narrativa lewisiana, 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”.

Esse “ensinamento” que o texto de Lewis nos oferece nos leva a pensar naquela “dimensão utilitária” de que nos fala Benjamin (1987, p.200). 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, *The Chronicles of Narnia* 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 mesmo sentido, Tim Mosteller (2006), em seu “O Tao de Nárnia”, afirma que o “tao”⁴⁷ de Narnia se aproxima do que Santo Tomás de Aquino chama de Lei Natural, ou seja, “a noção de que existem verdades morais presentes no mundo natural que podem ser conhecidas por todos os seres inteligentes” (MOSTELLER, 2006, p.101). Depreende-se do texto de Mosteller que essas “verdades morais” que o texto lewisiano defenderia seriam aquelas expressas pelo próprio Lewis em *A Abolição do Homem*⁴⁸, ou seja, a ideia de que o caminho que o homem deve seguir deve ser guiado pelo exemplo de Cristo.

Independentemente, no entanto, dessas relações com a ideologia cristã (deve-se ter em mente que Lewis era um devoto, além de estudioso, teórico e apologista cristão), depreende-se na obra do escritor inglês certa coerência em relação aos valores a serem seguidos, note-se, por exemplo, como “Eustáquio e Shasta, que começam a suas aventuras como seres absortos em si mesmos e cheios de autocomiseração, passam a

⁴⁷ Usado em seu texto como “a Realidade Suprema (o Tao) como um princípio infinito, inexprimível que permeia e flui através de todas as coisas, e só pode ser sentido ou intuído, em vez de compreendido por meio de nossos conceitos racionais.” (MOSTELLER, 2006, p.102).

⁴⁸ *The Abolition of Man*, publicado em 1943.

reconhecer o valor dos outros e as exigências da verdadeira amizade” (GARCIA, 2006, p.87). Certamente um dos elementos que se destaca durante a obra lewisiana é a importância e o valor da amizade. Pode-se dizer que essa questão permeia as aventuras dos personagens de *The Chronicles* porque as suas experiências demonstram como os elos de amizade são fortes e poderosos, e isso, creio, é algo que os leitores do livro de Lewis carregam consigo como “bagagem adquirida”.

No que tange à relação entre homem e natureza, pode-se dizer que a obra lewisiana nos coloca numa posição ambígua, pois, se por um lado, nota-se uma tentativa de nos aproximar de um mundo mais “ingênuo”, ou seja, um mundo no qual homens e natureza estão em harmonia, por outro, certos elementos de construção das narrativas apontam no sentido contrário.

Em relação à busca da ingenuidade, deve-se ressaltar, primeiro, a relação aparentemente harmônica entre os seres humanos e os animais que seriam vistos como iguais (um elemento que, no entanto, desmente essa ideia é a existência de animais falantes e “não-falantes”, sendo atribuído um valor aos primeiros e não aos segundos); segundo, a importância das crianças na obra lewisiana, visto que, segundo Schiller (1994, p.11), a ingenuidade só pode, na “etapa da cultura”, estar presente no “homem não corrompido”, ou seja, nas crianças e nos “homens com alma de criança”, pois estes “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.”⁴⁹ Um terceiro elemento a ser ressaltado está evidente na afirmação de Schiller logo acima e diz respeito justamente à criação de um “mundo idílico”.

⁴⁹ “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”

A questão da alegoria, por outro lado, afasta o texto lewisiano da ingenuidade, pois nos remete à formulação de Schiller (1994, p.29-30) de que nos escritores sentimentais a poesia deve “elevar la realidad a ideal o, en otros palabras, la representación del ideal.”⁵⁰. Em outros termos, a leitura alegórica que subjaz a *The Chronicles* parece remeter-nos justamente a essa noção de uma ideia que se coloca entre a coisa (o “real”) e o texto e, posteriormente, entre leitor e texto. Apontam, portanto, uma espécie de disjunção entre o homem e a natureza ou, como quer Schiller, para a perda de unidade que se dá quando o homem entra “en la etapa de la cultura, y el arte ha puesto la mano sobre él, queda abolida aquella su armonía sensorial”⁵¹ (p.29), porque antes os “sentidos y la razón, la facultad receptiva y la activa, aún no han comenzado a separarse en sus tareas, mucho menos a oponerse entre sí.”⁵². Isso, como se verá mais a frente, fica evidente no jogo entre a “Narnia Real” e a “Outra Narnia” que se põe no fim de *The Last Battle (A Última Batalha)*, bem como no episódio envolvendo a Lady of the Green Kirtle (Feiticeira Verde) e o Mundo Subterrâneo.

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

⁵⁰ “elevar a realidade ao ideal ou, em outras palavras, à representação do ideal.”

⁵¹ “na etapa da cultura, e a arte o domina, é abolida aquela sua harmonia sensorial”

⁵² “sentidos e a razão, a faculdade receptiva e a ativa, ainda não começaram a se separar nas suas tarefas, muito menos a se oporem.”

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.

3.2. O leitor em *The Lion, the Witch and the Wardrobe*

Durante nossa análise da voz narrativa do texto lewisiano fizemos referência, algumas vezes, a um leitor presumido de *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, esse é, de fato, um dos aspectos mais instigantes e, talvez, mais controversos da obra de Lewis. Sendo assim, nesta parte de nosso trabalho nos deteremos com mais vagar na análise da figura do leitor nessa narrativa, para, em seguida, passarmos, primeiro, a um contraponto entre o seu leitor projetado na história e a concepção lewisiana em relação aos leitores de fantasia; depois, a uma analogia entre alguns de seus personagens e dois tipos de leitores que emergem dos textos de Lewis em *Um experimento na crítica literária* (2009), o que nos permitirá realçar algumas questões em relação à alegoria em sua obra, uma das questões mais discutidas a respeito de *The Chronicles of Narnia*.

3.2.1. Entre a teoria e a prática

Quando nos referimos à imagem que se depreende de leitor de *The Chronicles of Narnia*, queremos dizer, basicamente, quais elementos presentes na narrativa nos permitem vislumbrar quem o narrador parece pressupor que será o seu leitor. Em outros termos, trata-se de, a partir de elementos textuais, tentar detectar a imagem de leitor que o narrador deixa entrever. Nesse sentido, é importante perceber a dinâmica da relação entre narrador e leitor. Tratar-se-á, portanto, de uma revisão da análise da voz narrativa de *The Lion, the Witch and the Wardrobe* tendo como foco a relação entre narrador e leitor; como, no entanto, a maior parte dos aspectos que destacaremos aqui, de uma

maneira ou de outra, já estão presentes na parte anterior de nosso estudo, por vezes apenas aludiremos a eles.

O primeiro elemento de destaque em relação à imagem do leitor está na dedicatória do livro a Lucy Barfield:

MY DEAR LUCY,
I wrote this story for you, but when I began it I had not realized that girls grow quicker than books. As a result you are already too old for fairy tales, and by the time it is printed and bound you will be older still. But some day you will be old enough to start reading fairy tales again.⁵³ (2001, p. 110)

De um modo geral, essa dedicatória deixa entrever qual o leitor esperado pelo narrador. Trata-se de uma criança, aliás, a dedicatória afirma que o livro foi escrito para uma menina (Lucy Barfield), em especial. Contudo, mais do que delimitar quem ele espera que seja o leitor de sua história, o narrador promove uma relação direta entre crianças e contos de fadas, deixando entrever a ideia de que as crianças crescidas não têm interesse por esse tipo de relato⁵⁴. Essa visão é contrária à ideia de Tolkien (2006), segundo a qual os contos de fadas são um gosto humano que, portanto, se estende às crianças. Introduce-se, aqui, um dos problemas na relação entre as postulações críticas de Lewis e as suas narrativas, pois, segundo o autor:

[...] a associação entre fantasia e infância, isto é, a crença de que as crianças são os leitores adequados a esse tipo de obra ou de que se trata de leitura apropriada para crianças, é moderna e localizada. A maior parte das grandes fantasias e contos de fadas não eram absolutamente dirigida às crianças, mas a qualquer um. O professor Tolkien explicou o real estado da questão. (LEWIS, 2009, p. 63)

⁵³ 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. (p. 102)

⁵⁴ Notar, no entanto, que o próprio Lewis prevê um momento em que os leitores se voltam, novamente, aos contos de fadas.

Apesar de concordar com Tolkien em relação à arbitrariedade em se considerar os contos de fadas “literatura infantil”, o próprio Lewis, ao construir sua narrativa e identificá-la com os contos de fadas, admite o “senso comum” segundo o qual eles seriam adequados principalmente para crianças. Ainda nesse sentido, em determinada altura do texto o narrador diz: “And other creatures whom I won’t describe because if I did the grown-ups would probably not let you read this book”⁵⁵ (p.180). Esse é outro exemplo em que o narrador deixa evidente que têm como leitor primordial crianças, mas, se pensarmos nas colocações de Tolkien sobre a relação entre histórias de fadas (e também contos de fadas) e as crianças, talvez, esse fragmento nos ajude a apreender outro aspecto importante do modo como o narrador lewisiano vê seu leitor, ou seja, as crianças.

Mas uma das lições das histórias de fadas (se pudermos atribuir lições a coisas que não lecionam) é que, à juventude imatura, indolente e egoísta, o perigo, o pesar e a sombra da morte podem conferir dignidade e às vezes até sabedoria.

[...] Se a história de fadas é digna de ser lida, então é digna de ser escrita e lida por adultos. É claro que elas [as pessoas adultas] acrescentaram mais e extrairão mais do que as crianças são capazes de lidar. [...]. Contudo, pode ser melhor para elas [as crianças] que leiam algumas coisas, em especial histórias de fadas, que estão além do seu alcance e não aquém. Seus livros, como suas roupas, devem dar espaços para crescer, e no mínimo devem estimular o crescimento. (TOLKIEN, 2006, p.52-53).

Esse fragmento está correlacionado com uma crítica de Tolkien ao abrandamento e expurgação aos quais, muitas vezes, foram submetidas as narrativas antigas para serem adaptadas às crianças.⁵⁶ Note-se que ele adota uma postura, em termos de crítica, bastante contrária a do narrador de *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, este, prevendo que os adultos imporiam limitações às crianças de ler sua

⁵⁵ Não falo de outros seres porque, se fizesse isso, as pessoas adultas não o deixariam ler este livro (p. 169-170)

⁵⁶ Deve-se ressaltar, além disso, que a visão da criança como “imatura, indolente e egoísta” é um contraponto, proposto por Tolkien, em relação à visão da criança como “inocente, ingênua e misericordiosa”. Para ele, muitas vezes, se esquece que existe a visão “boa” e a “má” de criança.

história, se “auto-censura”, expelindo de seu relato tudo aquilo que ele acha que os adultos considerariam impróprios para a leitura de seus filhos⁵⁷. Essa visão, inclusive, além de fazer parte do “aporte” do narrador, fica expressa num comentário de Lewis acerca de sua narrativa, em que ele afirma que escreve para crianças "only in the sense that I [Lewis] excluded what I thought they would not like or understand; not in the sense of writing what I intended to be below adult attention"⁵⁸ (LEWIS, 1982, p.47 *apud* HIGGENS, 1994, p.149).

Aproximando-nos da análise da relação entre narrador e leitor, deve-se destacar que o leitor eleito pela voz narrativa se encontra em nosso mundo. Isso parece óbvio, mas não é. Embora seja de se supor que toda obra é escrita para que nós (que vivemos neste mundo) a leiamos, em termos de narrativa, outras soluções seriam possíveis. Pensemos, por exemplo, em *The Lord of the Rings*, nessa narrativa tolkieniana encontramos referências ao Livro Vermelho do Marco Ocidental, no qual se encontraria tudo o que nos é relatado através da tradução do “autor”,⁵⁹ identificado como J. R. R. Tolkien. É de se supor, portanto, que o leitor presumido da obra do escritor inglês (pelo menos do ponto de vista do narrador) não seja do “nosso mundo”, ao contrário do texto de Lewis. Esse é, inclusive, mais um aspecto que impossibilita a visão de *The Chronicles of Narnia* como uma “fantasia pura”.

Retomando a ideia tolkieniana de que é melhor dar algo além do que alguém das possibilidades dos leitores (principalmente no caso das crianças), deve-se perceber uma relação entre esse “censurar-se” que o narrador de *The Lion, the Witch and the Wardrobe* se impõe e a noção de uma narrativa que parece supor pouco conhecimento de seus leitores: note-se, por exemplo, como ele presume que o leitor não sabe como é

⁵⁷ Poder-se-ia inferir aqui, inclusive, o que esse próprio narrador considera impróprio para crianças.

⁵⁸ Apenas no sentido de que excluí o que achei que elas não iriam gostar ou entender; não no sentido de escrever o que entendi como abaixo do padrão de atenção dos adultos.

⁵⁹ As aspas aqui se devem ao fato de que a figura do “autor” aqui, como quer Tacca (1982), se aproximaria mais da de um “fautor”.

um centauro (LEWIS, 2007, p.158). Além disso, aquela noção de um “narrador tutor”, que assume um tom professoral, a que nos referimos anteriormente parece corroborar a ideia de uma “superioridade” do narrador (levando em consideração que o professor, de um modo geral, ocupa uma posição de poder em relação ao aluno). Esse postulado, no entanto, é bastante controverso, senão perigoso, pois, a princípio, a posição do narrador (enquanto aquele que fala) é uma posição de poder em relação ao leitor.

A relação entre os contos de fadas (e a fantasia) e as crianças não se coloca, contudo, apenas em termos do discurso do narrador que prevê um destinatário infantil, mas se propaga por toda a obra, “conturbando” ainda mais, como dissemos acima, sua relação com a “fantasia pura”. É o que se percebe, por exemplo, no excerto abaixo:

“There were things he wanted to say to Su and me because we’re not coming back to Narnia.”
 “Never?” Cried Edmund and Lucy in dismay.
 “Oh, you two are,” answered Peter. “At least, from what he said, I’m pretty sure he means you to get back some day. But not Su and me. He says we’re getting too old.” (p. 418)⁶⁰

Algo parecido se dá, também, em *The Voyage of the Dawn Treader*:

“Please, Aslan,” Said Lucy. “Before we go, will you tell us when we can come back to Narnia again? Please. And oh, do, do, do make it soon.”
 “Dearest,” said Aslan very gently, “you and your brother will never come back to Narnia.”
 “Oh, *Aslan!*!” said Edmund and Lucy both together in despairing voices.
 “You are too old, children,” said Aslan, “and you must begin to come close to your own world now.”(p. 541)⁶¹

⁶⁰ – Há coisas que ele queria dizer a Su e a mim, porque não voltaremos a Nárnia.

– Nunca mais?! – exclamaram Edmundo e Lúcia, consternados.

– Vocês hão de voltar – explicou Pedro. – Pelo menos, pelo que ele disse, fiquei convencido de que ele deseja a volta de vocês um dia. Su e eu é que não. Aslam diz que já estamos muito grandes. (p. 396)

⁶¹ – Por favor, Aslam – disse Lúcia –, antes de partirmos, pode dizer-nos quando voltaremos a Nárnia? Por favor, gostaria que não demorasse...

– Minha querida – respondeu Aslam muito docemente –, você e seu irmão não voltarão mais a Nárnia.

– Aslam! – exclamaram ambos, entristecidos.

– Já são muito crescidos. Têm de chegar mais perto do próprio mundo em que vivem. (p. 514)

Como podemos ver, o que se depreende desses dois momentos é que quando as crianças estão “muito crescidas”, elas precisam se afastar de Narnia, da fantasia, e se aproximar mais do mundo em que vivem, a “realidade”. Impõe-se, portanto, um contraponto tenso entre o discurso de Lewis, enquanto crítico literário, e o do narrador de *The Chronicles of Narnia*. Afinal, se a fantasia não é coisa de criança (ou apenas para o público infantil), como Lewis defendia, por que, em suas obras, Peter, Susan, Lucy e Edmund têm de se afastar de Narnia quando crescem? E por quê ele parece insistir que *The Chronicles of Narnia* é um livro infantil? Sabe-se que muitas pessoas, na época – e até hoje –, viam as histórias de fantasia como algo menor, de qualidade duvidosa, inclusive; segundo Sammons (2004, p.26), esse grupo incluía muitos dos amigos de Lewis, além de seu editor. Talvez esse tenha sido o motivo que fez com que ele abandonasse as crenças que dividia com Tolkien e afirmasse *Narnia* como um livro infantil, pois embora também houvesse certo preconceito em escrever para crianças, não era tão ruim quanto escrever um livro de fantasia para um público adulto.

Tendo em vista essas questões, poder-se-á dizer que, talvez, seja hora de reavaliar a afirmação de Duriez de que Tolkien e Lewis foram “co-conspiradores em um projeto para reabilitar histórias de reinos encantados para pessoas adultas.” (2005, p.100). Isso porque o próprio Lewis qualifica suas obras como infantis e suas narrativas prevêm esse leitor. Isso não significa, no entanto, como o próprio Lewis afirmou, que suas obras estejam aquém do interesse adulto, pois, como sabemos, os romances epistolares não são interessantes apenas para aqueles a quem as cartas estão destinadas; os “romances diários”, ou memórias, não se destinam apenas aqueles que os escreveram (como muitas vezes deixam supor); nem os romances de Machado de Assis, em que ele constantemente se refere aos leitores como “senhora minha”, ou “cara leitora” ou coisas do tipo, são instigantes apenas para as leitoras do século XIX. Aliás, não é porque um

romance tem como um leitor (presumido) a criança ele deva ser chamado de “literatura infantil”, afinal, as obras que têm como “leitor preferencial” uma mulher, são chamados de “literatura feminina”? Ou ainda aqueles que buscariam atingir o público de homens, deveriam ser chamados de “literatura “masculina”?”

3.2.2. Leitores e leitores

Prosseguindo com o diálogo entre o texto ficcional de Lewis e seus postulados críticos, propomos, a partir de agora, uma reflexão acerca do papel, e dos tipos, de leitor, conforme se verifica em *Um experimento na crítica literária* (2009), e alguns personagens de *The Magician's Nephew*. Essa analogia favorecerá um melhor entendimento da visão que o escritor irlandês tinha a respeito dos leitores e da própria literatura.

Todos os textos que compõem *Um experimento na crítica literária* orientam-se, de um modo ou de outro, para a caracterização do papel do leitor na literatura. Isso se dá a partir de um deslocamento no juízo que os críticos fazem a respeito dos textos literários. Para Lewis (2009, p.8), a metodologia da crítica tradicionalmente se volta para o julgamento das obras afirmando que “Mau gosto é, por assim dizer, um gosto por maus livros”. Por isso ele propõe uma inversão na qual seja possível definir “um bom livro como um livro que é lido de um determinado modo e um mau livro como um livro que é lido de outra maneira.”

Essa mudança de ponto de vista, conforme afirma Lewis (p.11), permite que não nos apeguemos a algumas ideias falsas, como, por exemplo, a de que as obras “populares” implicam maus leitores, ou mesmo que os bons leitores pertençam à elite, em termos sociais. De fato, Lewis destaca que muitos dos acadêmicos na área de

literatura tendem a simplesmente usar a literatura, promovendo, portanto, uma má leitura, uma vez que “O texto diante delas não existe em seu pleno direito, mas simplesmente como matéria-prima, barro com o qual completam os tijolos de suas história.” (p.12). Com essa conceituação lewisiana chegamos ao aspecto que nos interessa nas formulações de Lewis: a diferenciação entre o “bom leitor” e o “mau leitor literariamente letrado”.

O bom leitor, segundo o crítico e escritor irlandês, é aquele que, sempre, em sua leitura realiza um esforço no sentido de adotar uma postura positiva, livre de preconceitos, em relação ao texto. Em outros termos, “Nunca podemos saber se um fragmento de escrita é ruim a menos que tenhamos começado por tentar lê-lo como se ele fosse muito bom e acabássemos por descobrir que estávamos concedendo ao autor uma deferência não merecida.” (p.33). Essa visão parte, portanto, de uma perspectiva na qual, primeiro (e aspecto muitas vezes ignorado), a recepção precede o juízo, ou seja, para se criticar algo é necessário, antes, conhecê-lo; segundo, a leitura não deve ser prejudicada por preconceitos, logo, o leitor deve estar sempre aberto para acolher a obra, para vê-la como ela procura se impor e não segundo suas próprias opiniões. Não é de se estranhar, portanto, que Lewis defina a boa leitura nos seguintes termos:

[...] embora não seja uma atividade essencialmente afetiva, moral ou intelectual, tem algo em comum com os três aspectos. No amor, escapamos de nosso ser para entrar em outro. Na esfera moral, todo ato de justiça ou caridade implica colocarmo-nos no lugar da outra pessoa e, assim, transcender nossa própria particularidade competitiva. Ao alcançarmos a compreensão de qualquer coisa, rejeitamos os fatos tal como eles são para nós em favor dos fatos como eles são. (2009, p.119)

Essa percepção do papel do leitor como aquele que abre as portas para experienciar determinado texto sem preconceitos, podendo, por isso, de fato, nem que seja por um momento, captar uma visão do outro é, no texto crítico de Lewis, um dos elementos centrais. É, inclusive, a resposta à pergunta que ele se impõe: qual é o sentido

(ou o valor) de ler obras fictícias, de “ocupar nossos corações com histórias do que nunca aconteceu e penetrar vicariamente nos sentimentos do outro os quais deveríamos tentar evitar em nossa própria pessoa?” (p.118). A resposta de Lewis é, aparentemente, simples: lemos porque buscamos uma expansão de nosso próprio ser (p.118). Aqui, poder-se-á dizer, as formulações lewisianas se aproximam da concepção de contador de histórias, segundo Benjamin (1987), uma vez que, conforme afirma o autor de *The Chronicles of Narnia*, “até onde posso compreender, é o valor específico da literatura considerada Logos; permitir que tenhamos acesso a experiências que não são nossas.” (p.120). Nesse sentido, não é de se estranhar que ele tenha escolhido o gênero fantasia para escrever sua obra e permitir, ao homem de sua época, ter contato com outros tipos de experiência que não a que vivemos. Nota-se, além disso, no fragmento, uma proximidade em relação ao pensamento tolkieniano que se refere a uma reavaliação da noção de escape, destacando-o como positiva. Nesse sentido, temos a seguinte afirmação a respeito daqueles que não lêem: “O homem que se contenta em ser apenas ele mesmo e, portanto, ser menos, vive numa prisão.” (2009, p.120).

Retornando ao contraponto entre os tipos de leitores estabelecidos por Lewis, cabe ressaltar que o “mau leitor literariamente letrado” é apenas um dos subtipos do “mau leitor”, existindo, também o “mau leitor literariamente iletrado”. Este, segundo o escritor inglês, tem como característica principal querer apenas o acontecimento, dedicando à obra a mínima atenção necessária para depreender dela o que lhe interessa e, assim, saciar seus desejos enquanto leitor. O “mau leitor literariamente letrado”, por sua vez, também se caracteriza por usar a literatura e não por apreciá-la. Ele está fortemente vinculado à noção da utilização das obras literárias realizada, por exemplo, por professores:

A maneira incorreta de ler contra a qual aqui protesto é, infelizmente, encorajada pela crescente importância da “Literatura Inglesa”, como disciplina acadêmica. Isso faz com que se voltem à literatura pessoas muito talentosas, inventivas e dedicadas, mas cujos reais interesses não são absolutamente literários. [...]. Daí que a literatura se torna para elas uma religião, uma filosofia, uma escola de ética, uma psicoterapia, uma sociologia – tudo menos um conjunto de obras de arte. Obras mais leves – *divertissements* – ou são desprezadas ou interpretadas equivocadamente, sendo consideradas muito mais sérias do que parecem. Mas, para um verdadeiro amante da literatura, um *divertissement*, elaborado de forma requintada, é um objeto muito mais respeitável do que algumas “filosofias de vida”, que se procura impingir aos grandes poetas. (LEWIS, 2009, p.76).

Como se pode ver, a teoria lewisiana a respeito dos leitores se volta, fundamentalmente, contra aqueles que usam a literatura para fins outros que não sejam a apreciação enquanto um objeto artístico. Segundo Lewis, portanto, a obra precede o leitor, no sentido de que, aquele que se propõe a lê-la deve deixar de lado todo e qualquer preconceito, seja ele de ordem religiosa, filosófica, etc. Antes de rejeitar um texto porque ele se relaciona com essa ou com aquela ideologia o leitor deve se deixar “conduzir”, se permitir fruir o texto enquanto tal, não impondo a ele suas próprias concepções de mundo e, muito menos, querendo que a obra literária esteja de acordo (ou confirme) aquilo que ele mesmo pensa. Além disso, se volta deliberadamente contra os estudos literários (que, provavelmente, para Lewis, não deviam ser chamados assim) nos quais as narrativas e poemas são meros suportes para discussão de questões outras, como, por exemplo, psicologia, sociologia, política, etc.

Tendo em vista essas questões, nos dedicaremos, a partir de agora, a um estudo comparativo entre esses dois tipos de leitores (o “bom leitor” e o “mau leitor literariamente letrado”) e os personagens Uncle Andrew (tio André) e o cocheiro de *The Magician’s Nephew* (*O sobrinho do mago*). Deve-se destacar, no entanto, que esses personagens não são leitores num sentido restrito, ou seja, nem no que se refere a leitores implícitos, nem no que tange a alguém que lê determinado livro, mas os consideraremos leitores num sentido muito mais amplo, que tem a ver com o modo

como eles percebem o mundo, mais especificamente, Narnia. Essa relação, no entanto, se torna mais próxima das noções restritas de leitor a que remetemos acima, pois, como se vê em *The Magician's Nephew*, Narnia surge como arte, é forjada a partir do canto de Aslan, trata-se, portanto, em certo sentido, de uma criação como a literatura, a música, a pintura, etc. Temos, desse modo, a constituição de um Mundo Secundário que, além de ser visto como criação literária, desde o nosso ponto de vista como leitores, também se instaura na narrativa como uma espécie de criação artística para todos os personagens, menos Andrew, pois:

[...] he tried his hardest to make believe that it wasn't singing and never had been singing – only roaring as any Lion might in a zoo in our own world. “Of course it can't really have been singing,” he thought, “I must have imagined it. I've been letting my nerves get out of order. Who ever heard of a lion singing?” [...] Now the trouble about trying to make yourself stupider than you really are is that you very often succeed. Uncle Andrew did. He soon did hear nothing but roaring in Aslan's song.⁶² (p. 75)

Esse trecho da obra permite-nos uma série de desdobramentos acerca de como é Uncle Andrew, mas o que mais se destaca é a sua aversão, a sua desconfiança, em relação àquilo que ele está, de fato, vendo e ouvindo. Note-se como ele arruma desculpas para não acreditar naquilo que vê e ouve partindo do pressuposto de que leões não cantam, se baseando no senso comum e no que ele acredita ser possível, se fechando 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, ou seja, busca “desprestigiar” sua própria percepção associando-a a dos loucos, uma vez que, em nossa sociedade, conforme afirma Foucault (1999, p.10-11), tende-se a se desconsiderar a voz dos loucos (ou então tomá-la como um poder profético), tanto que eles não podem testemunhar nos tribunais, autenticar um contrato,

⁶² [...] 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. (p. 69)

etc. Essa visão de mundo opõe racionalismo e loucura e se institui, na narrativa, como uma negação do maravilhoso. 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.

O problema, contudo, é que esse tipo de postura, excessivamente “racionalista”, mas sem razão, poderia criar uma tensão no texto em relação à possibilidade do que tendemos a considerar sobrenatural, essa tensão, no entanto, não só não se impõe como é descartada sumariamente pelo narrador “Now the trouble about trying to make yourself stupider than you really are is that you very often succeed. Uncle Andrew did.”⁶³ (p. 75). Em outros termos, quando Andrew se recusa a acreditar no que ele mesmo vê, aquilo que percebemos como “sobrenatural”, o próprio narrador o chama de “tolo”, afirmando, portanto, esse elemento em detrimento da posição de Andrew. Há, aqui, certa inversão, pois as crianças e o cocheiro estão abertos a ver Narnia como ela realmente aparece para eles. Uncle Andrew, pelo contrário, impõe a ela as suas próprias concepções (na verdade a noção do senso comum) do que existe e do que não existe e quando Narnia rompe com essas suas crenças ele simplesmente se nega a acreditar no que vê e ouve. O narrador não tarda, então, a dar sua opinião sobre essa postura de Andrew, chamando-o de tolo. A sua intervenção, para além do fato de tudo ser narrado como se realmente acontecesse, não permite a introdução da dúvida em relação à existência de Narnia e dos animais falantes. Deste modo, se impõe, como no caso dos anões em *The Last Battle*, uma crítica aos demasiado céticos, que não se permitem ver além da realidade aparente

⁶³ “quando a gente quer se fazer de tolo, quase sempre consegue. Tio André conseguiu.” (p.69).

e que consideram a imaginação algo para os tolos, ingênuos, etc., sendo todo tipo de “fantasia” considerada como uma bobagem, pois não seriam verdadeiras. Essa visão está constantemente sobre o crivo do narrador, seja no que tange ao Uncle Andrew, seja no que se refere aos anões:

[...] também é verdade que uma pessoa pode deixar de adquirir uma crença verdadeira, se for muito cética. O problema dos anões é que eles não valorizam a verdade pela verdade em si. Ao contrário, eles tentam compreender o mundo à sua volta desde que seja condizente com sua meta final de nunca mais acreditar em coisas falsas. (KINGHORN, 2006, p.36)

Andrew, portanto, não pode ser visto como um bom leitor porque ao invés de estar aberto para a experiência do outro, para o que as narrativas podem ter a oferecer, ele se prende àquilo que conhece, que considera verdadeiro, negando toda e qualquer outra possibilidade. No entanto, além de impor a sua verdade ao que vê e rejeitá-lo quando não se encaixa na sua visão, esse personagem também apresenta outra característica típica do “mau leitor literariamente letrado”:

“That’s it! Stupendous, stupendous,” said Uncle Andrew, rubbing his hands harder than ever. “Ho, ho! [...] I Wonder what they’ll say now? I have discovered a world where everything is bursting with life and growth. Columbus, now, they talk about Columbus. But what was America to this? The commercial possibilities of this country are unbounded. Bring a few old bits of scrap iron here, bury ‘em, and up they come as brand new railway engines, battleships, anything you please. They’ll cost nothing, and I can sell ‘em at full prices in England. I shall be a millionaire. And then the climate! I feel years younger already. I can run it as a health resort. [...]”⁶⁴ (p. 67-68)

Para descrever Uncle Andrew o narrador afirma: “Like the Witch, he was dreadfully practical.” (p. 75)⁶⁵. É essa sua praticidade que é ressaltada no fragmento

⁶⁴ – Fantástico, fantástico! – exclamava tio André, esfregando as mãos com mais energia do que nunca. – Ah, ah! [...] Quero ver o que vão dizer agora! Descobri um mundo onde tudo explode de vitalidade e cresce. Colombo, falam muito de Colombo. Que é a América, comparada a isto? As possibilidades comerciais deste país são ilimitadas. É só trazer uns pedacinhos de ferro velho pra cá, enterrá-los, e eles crescerão como locomotivas, como navios de guerra, o que se quiser. O preço de custo é nada, e eu posso vendê-los aos preços do mercado inglês. Desta vez fico milionário. Sem falar no clima! Já estou me sentindo vinte anos mais jovem. Posso fazer disto aqui um lugar de tratamento. [...] (p. 62)

⁶⁵ Como a feiticeira, era um homem incrivelmente prático. (p. 69)

acima em que, após não compreender Narnia, não acreditar que ela tenha sido criada por meio do canto de Aslan, ele se interessa por ela, ou melhor, pelo uso que pode fazer dela. A relação com os maus leitores é evidente, pois os maus leitores se voltam para a literatura não como literatura, mas um lugar onde podem encontrar elementos com os quais se identificam (ou não), mas, sempre, aspectos que muito pouco têm a ver com a poesia ou com a narrativa; Andrew não percebe a beleza de Narnia, se recusa a escutar o canto de Aslan, só se interessando em utilizá-la para obter lucros.

Em oposição direta a essa visão de Andrew está o modo como as crianças Digory e Polly e o cocheiro vêem, não só a criação de Narnia, mas a própria existência, por exemplo, dos animais falantes. Segundo Kinghorn, “O cocheiro aceita a beleza e o valor inerente do que está testemunhando, e procura compreender melhor Narnia simplesmente porque vale a pena compreender.” (2006, p.37). Pode-se dizer, em certo sentido, que o cocheiro é como a redenção do adulto em *The Chronicles of Narnia*, isso porque, apesar de não ser uma criança, ele consegue ver as coisas livre de preconceitos. Nesse sentido, poder-se-á afirmar que a escolha das crianças como personagens habituais das histórias de Narnia e o fato de, praticamente, só elas terem acesso ao reino de Aslan pode se articular com uma ideia, recorrente na história da literatura⁶⁶, de eleger o olhar da criança como uma visão que não se submeteu à rotina, ao senso comum, na qual esse sentido ainda não está atrofiado:

O convalescente goza, no mais alto grau, como a criança, da 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)

⁶⁶ Ideia presente nas formulações, por exemplo, de Giambattista Vico (1668-1744), de Schiller (1759-1805), de Baudelaire (1821-1867).

A criança torna-se, portanto, uma espécie de protótipo de uma visão primeira, a descobridora, semelhante, por exemplo, ao que a noção de “recuperação” formulada por Tolkien (2006) propõe, ou seja, a visão infantil possibilitaria que as coisas causem um certo estranhamento, contrariamente ao que ocorre na visão rotinizada na qual, muitas vezes, os objetos passam despercebidos. Essa é, por exemplo, a noção presente em “A uma passante”, de Baudelaire, mas é, também, a do encanto das crianças em relação à Narnia, na obra lewisiana. Além disso, é importante ressaltar que essa crítica ao ceticismo em relação ao que consideramos “sobrenatural”, como destaca Kinghorn (2006, p.41), também pode ser conectada a uma problemática que preocupava Lewis enquanto teólogo, a da “cegueira espiritual”, ou seja, porque as pessoas não conseguem ver a verdade sobre Deus.

É, no entanto, justamente nessa relação entre *The Chronicles of Narnia* e os postulados cristãos defendidos por Lewis e, mais precisamente, nas referências, alusões e insinuações presentes em suas narrativas que se coloca uma das questões mais problemáticas que dizem respeito à obra do escritor irlandês. Problemáticas em dois sentidos: primeiro, porque se trata de um dos pontos mais discutidos e que geram leituras diferentes e, em alguns casos, concorrentes; segundo, porque aproxima o texto lewisiano de um didatismo que abre espaço para alguns questionamentos. Começemos por esta questão.

Aproveitando-nos do contraponto entre Uncle Andrew e o cocheiro numa analogia com o “mau leitor literariamente letrado” e com o “bom leitor”, respectivamente, em que se ressalta, entre outras questões, o mau leitor como aquele que usa a literatura, ao invés de se abrir para experimentá-la, poder-se-á dizer que a recorrente indicação da possibilidade da leitura alegórica, por parte do narrador de *The Chronicles of Narnia*, aponta também para a problemática do “uso” da literatura. Em

outros termos, impõe-se a pergunta: será que a obra de Lewis não tinha (ou tem) interesses outros que não propriamente literários? Ou ainda: o relato sobre Narnia não é impingido de uma didaticidade, ou mesmo de um sentido doutrinador, que, por vezes, tendo a borrar a própria narrativa narniana em função de outra coisa? Resumindo: o texto lewisiano não poderia ser visto como um instrumento de catequização?

Todas essas questões colocadas acima, talvez, sejam demasiado contundentes, mas, deve-se destacar que o próprio texto de Lewis, muitas vezes, suscita tais questionamentos. É o caso, por exemplo, de uma passagem em *The Voyage of the Dawn Treader (A Viagem do Peregrino da Alvorada)* em que Aslan explica para Lucy e Edmund que eles não poderão retornar a Narnia:

"It isn't Narnia, you know," sobbed Lucy. "It's *you*. We shan't meet *you* there. And how can we live, never meeting you?"
 "But you shall meet me, dear one," said Aslan.
 "Are—are you there too, Sir?" said Edmund.
 "I am," said Aslan, "But here I have another name. You must learn to know me by that name. This was the very reason why you were brought to Narnia, that by knowing me here for a little, you may know me better there." (p. 541)⁶⁷

Esse é um dos momentos em que a indicação da relação entre Aslan e Cristo (ou Deus) é mais clara, como quer Higgins: "Lewis' illustrations to the gospel story are obvious, and as he demonstrates in the dialogue above, he all but comes out and tells his readers Aslan's true identity."⁶⁸ (1994, p.158). Mas, mais importante do que demonstrar como se insinua a intertextualidade entre o personagem bíblico e Aslan é perceber como o leão, em sua fala, coloca o seu reconhecimento com outro nome em "nosso mundo"

⁶⁷ – Nosso mundo é Nárnia – soluçou Lúcia. – Como poderemos viver sem vê-lo?

– Você há de encontrar-me, querida – disse Aslam.

– Está também em nosso mundo? – Perguntou Edmund.

– Estou. Mas tenho outro nome. Têm de aprender a conhecer-me por esse nome. Foi por isso que os levei a Nárnia, para que, conhecendo-me um pouco, venham a conhecer-me melhor. (p. 514)

⁶⁸ Os exemplos de Lewis que se pode associar à história do evangelho são óbvios, e, como demonstra no diálogo acima, ele só falta dizer a seus leitores a verdadeira identidade de Aslam.

como a motivação para as aventuras em Narnia. Nesse sentido, cabe destacar as palavras de Wood, para quem

The entire Narnian world is informed by and dependent upon connections with our own world – as we learn in *Prince Caspian* from no less a person than Aslan himself, Caspian ‘could be no true King of Narnia unless, like the Kings of old, [he was] a son of Adam and came from the world of Adam’s sons’ (2000d, 217). And Aslan tells Lucy and Edmund in *The Voyage of the Dawn Treader* that they were brought to Narnia so that they might learn his name in their own world. Even though Narnia was not initially created for our world’s sake (as we discover in *The Magician’s Nephew*), that seems to be its function in the series. (WOOD, 2005, p. 53-54)⁶⁹

Levando em consideração essas afirmações de Wood, poder-se-á dizer que a conformação da fantasia em *The Chronicles of Narnia* está sempre por um fio, pois aquele que deveria ser o Mundo Secundário ainda está muito preso ao nosso mundo, uma vez que parece existir em função dele. Esse tipo de relacionamento, além disso, sugere uma noção de subordinação, parecendo que o que mais importa nas narrativas não é o que vai narrado, mas a percepção do está subjacente. Em outros termos, mais importantes do que as aventuras em Narnia seria o captar das relações com o discurso religioso. Não é de estranhar, portanto, que Wood (2005) destaque a existência de uma espécie de “força doutrinadora” que impede o mundo de Aslan de criar asas, passando a impressão de que toda a história, semelhante ao que aconteceria com algumas fábulas (KOTHE, 1986, p.12-13), pareça convergir para a transmissão de alguma “verdade”. Nesse sentido, talvez, se possa falar que a obra de Lewis se aproxima de um texto didático.

⁶⁹ Todo o mundo de Nárnia é formado por e dependente das conexões com o nosso mundo – como descobrimos em *O Príncipe Caspian* por ninguém menos do que Aslam, Caspian ‘não pode ser um verdadeiro Rei de Nárnia a menos que, como os Reis Antigos, [ele seja] um filho de Adão e venha do mundo dos filhos de Adão’ (2000d, 271). E Aslam conta a Lúcia e Edmundo em *A Viagem do Peregrino da Alvorada* que eles foram trazidos a Nárnia para poder aprender o seu nome no mundo deles. Muito embora Nárnia não tenha sido inicialmente criada por causa de nosso mundo (como descobrimos em *O Sobrinho do Mago*), essa parece ser a sua função na série de livros.

Aqui cabe retomar duas questões importantes e problemáticas em relação ao leitor que estão relacionadas à alegoria. A primeira diz respeito a uma possível cisão entre dois tipos de leitores em *The Chronicles of Narnia*, Segundo Hinter “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”⁷⁰ (2005, p.3). Esse segundo nível de que nos fala Hinter pode ser considerado o alegórico, cabe, no entanto, uma questão: porque um livro que não cansa de indicar que seu leitor privilegiado é a criança, teria um sentido subjacente “inacessível” ao seu público alvo? Existe, evidentemente, outra questão que deve ser ressaltada nessa afirmação de Hinter: a ideia de que os livros infantis (seja lá o que isso queira dizer) para serem bons precisam ter uma mensagem escondida para adultos. Note-se, no entanto, que essa concepção está próxima da ideia de que os bons “livros infantis” devem suportar uma leitura adulta.

A segunda questão se refere ao papel de dominação do leitor que a alegoria parece pressupor. Desse modo, afirma Tolkien:

Mas eu cordialmente desgosto de alegorias em todas as suas manifestações, e sempre foi assim desde que me tornei adulto e perspicaz o suficiente para detectar sua presença. Gosto muito mais de histórias, verdadeiras ou inventadas, com sua aplicabilidade variada ao pensamento e à experiência dos leitores. Acho que muitos confundem “aplicabilidade” com “alegoria”; mas a primeira reside na liberdade do leitor, e a segunda na dominação proposital do autor. (TOLKIEN, 2003, p.XV)

A crítica da alegoria por Tolkien está fortemente relacionada à ideia de uma relativa liberdade do leitor em estabelecer nexos entre o que ele lê e a sua experiência de vida. Para ele, o texto alegórico impele seu leitor a uma relação unívoca com aquele

⁷⁰ Como a maioria dos livros infantis, como *Alice no País das Maravilhas* e *As aventuras de Huckleberry Finn*, as *Crônicas* opera em dois níveis, com um secundário, sofisticado subjacente disponível apenas a adultos – e mesmo assim apenas a adultos com uma certa bagagem.

elemento para o qual a própria narrativa insiste em apontar. E, se retomarmos Sammons (2004, p.26), o problema do autor de *The Hobbit* com *The Chronicles of Narnia* não era apenas o fato de esta obra remeter ao texto bíblico, mas que o de ela insistir em levar o seu leitor a fazer essa relação. Segundo Sammons: “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.”⁷¹ (p.130). Apesar de, por exemplo, Duriez (2005) defender que não há alegoria em *The Chronicles of Narnia*, mas simplesmente aquilo que Tolkien chama de “aplicabilidade”, momentos como aquele citado acima (o fragmento de *The Voyage of the Dawn Treader*), tendem a complicar a ideia de que apenas é possível fazer uma analogia entre as histórias, pois, segundo nos parece, esse relacionamento é requerido pela narrativa.

Apesar de o próprio Lewis não admitir que sua obra seja uma alegoria, em diferentes momentos seus escritos parecem confirmar essa noção:

Caso Aslam representasse o Deus imaterial da mesma forma que o Gigante Desespero representa o Desespero, ele seria uma figura alegórica. Todavia, na realidade, ele é uma invenção que dá uma resposta imaginária à pergunta: “Em que Cristo poderia transformar-se se houvesse uma terra como Nárnia e Ele optasse por encarnar, morrer e ressuscitar novamente nesse mundo, como ele realmente fizera em nosso?” Esse tratamento não tem nada a ver com alegoria.” (HOOPER apud DURIEZ, 2005, p.98)

A partir dessa afirmação de Lewis Duriez (2005) chega à conclusão de que “As *Crônicas* têm uma aplicabilidade variável, muito embora um leitor cristão provavelmente reconhecerá um modelo cristão de significado.” (p.99-100). Para embasar essa ideia, o estudioso afirma que “O próprio Lewis acreditava que as histórias poderiam incutir o ‘bom paganismo’ em um leitor moderno (veja o capítulo IV); um

⁷¹ “Tolkien achou que o significado cristão nos livros de Narnia era muito óbvio. Por algumas vezes a alusão cristã nos livros de Lewis se tornar tão didática, ele é lembrado por fazer de sua ficção uma apologia formal ao cristianismo.”

leitor que Lewis considerava como ‘pós-cristão’.” (p.100). No entanto, respondendo a uma carta de uma mãe cujo filho estava preocupado em amar mais Aslan do que Jesus, Lewis responde:

Laurence can't *really* love Aslan more than Jesus, even if he feels that's what he is doing. For the things he loves Aslan for doing or saying are simply the things Jesus really did and said. So that when Laurence thinks he is loving Aslan, he is really loving Jesus: and perhaps loving Him more than he ever did before. Of course there is one thing Aslan has that Jesus has not – I mean, the body of a lion.... Now if Laurence is bothered because he finds the lion-body seems nicer to him than the man-body, I don't think he *need* be bothered at all. God knows all about the way a little boy's imagination works (He made it, after all) and knows that at a certain age the idea of a talking and friendly animal is very attractive. (WOOD, 2005, p. 55)⁷²

Temos aqui a oportunidade de fazer um interessante contraponto, pois, note-se como Duriez, ao questionar a presença da alegoria em Narnia, simultaneamente, introduz na discussão um elemento não-cristão, ou seja, como Narnia poderia ser vista como uma simples alegoria do cristianismo se, nela, abundam elementos “pagãos”, provenientes de outras mitologias? Mas o próprio Lewis parece não colaborar com essa visão em seus textos e cartas.

A leitura simplesmente alegórica, ou seja, aquela que valoriza apenas o “outro sentido”⁷³ que não o literal tende a apagar a presença desses seres, um elemento que, sob determinado ponto de vista, causa certa tensão dentro do texto. Deve-se destacar que a leitura “alegórica simples” leva-nos, primeiro, a uma visão “imperialista” em relação aos seres de outras mitologias que não a cristã, ou seja, submete todos esses

⁷² Laurence não pode realmente amar Aslan mais do que Jesus, mesmo se ele acha que é o que está acontecendo. Pois as coisas que ele ama em Aslan, seus atos e palavras, são simplesmente as coisas que Jesus disse e fez. Então, quando Laurence pensa que está amando Aslan, ele está, na verdade, amando Jesus: e talvez amando-O mais do que antes. É claro que há uma coisa que Aslan tem e Jesus não – quero dizer, o corpo de um leão... Agora, se Laurence está incomodado porque acha o corpo de leão mais encantador do que o corpo de homem, eu não acho que ele deva se importar com isso. Deus sabe como a imaginação de uma criança funciona (Ele a criou, afinal) e sabe que até certa idade a ideia de um animal falante e amigável é muito atraente.

⁷³ Muitos são os teóricos que destacam que a alegoria tende a apagar o sentido literal em prol do secundário, considerado o “sentido alegórico”. Cf. MOISÉS (1982), BERISTÁIN, (1997), SHAW (1982), CUDDON (1977), CEIA (s.d.), LODGE (2010).

seres a uma verdade alheia, desde que apaguemos, é claro, o “literal”. Em segundo lugar, e uma extensão do primeiro, subjuga a própria fantasia, no sentido tolkieniano, a um “objetivo” que não aqueles apontados por Tolkien (2006), minando, por consequência, a sua própria condição de “fantasia”.

Temos aqui, no entanto, um dos problemas que se encontram em alguns críticos que destacam a leitura alegórica em *The Chronicles of Narnia*. Muitas 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. É esse, na nossa opinião, um dos problemas de Higgins⁷⁴ que constrói a base para sua análise nos seguintes moldes:

Aslan comes and saves the world from the White Witch, just as Jesus comes and saves this world from sin. Both die for the sinner: Aslan for Edmund and Jesus for mankind. In both stories, the Law had been written from before the Dawn of Time that any traitors or sinners had to die for their sins. In *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, the White Witch makes a bargain with Aslan, his life in exchange for Edmund's life, just as in the gospel story Jesus takes the place of fallen humanity. [...]

[...]

Aslan's first job is to return life to all the good Narnian creatures the White Witch has turned to stone with her magic wand. He breathes on each one and life returns to their souls. Jesus' gift in the resurrection is to give the Holy Spirit to His followers which He does by breathing on them (John 20.22). Aslan and the good army then conquer the White Witch and set the children up to rule on the four thrones of Cair Paravel until he comes again. Jesus set up his kingdom of priests on earth (Rev 5.10), His children (Matt 18.3), and promises his people he will come again (Acts 1.9-11; John 21.23).⁷⁵ (1994, p.157)

⁷⁴ É importante ressaltar que Higgins se coloca como uma professora cristã que utiliza contos de fadas para dar aulas sobre “Biblical Literature” (1994, p.148), e cujos estudos, portanto, buscam “to illustrate the union of fairy tale with Biblical truths.”⁷⁴ (p.148). Nesse sentido, segundo nossa opinião, não se deve esperar imparcialidade de seus estudos.

⁷⁵ “Aslam vem e salva o mundo da Feiticeira Branca, assim como Jesus vem e salva o mundo do pecado. Ambos morrem pelo pecador: Aslam por Edmundo e Jesus pela humanidade. Nas duas histórias, a Lei escrita antes do Alvorecer dos Tempos estipula que qualquer traidor ou pecador tem que morrer pelos seus pecados. Em *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, a Feiticeira Branca faz um acordo com Aslam na qual troca a vida de Edmundo pela do Leão, assim como no evangelho Jesus se sacrifica pela humanidade. [...]

Esse trecho permite uma visão mais próxima da leitura realizada pela estudiosa que traça alguns paralelos entre a morte e ressurreição de Aslan e a de Jesus. Parece bastante óbvio que a relação com 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 as arestas, o que acaba por abrir espaços para questionamentos da própria possibilidade dessa leitura, como afirma Wood,

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, Edmund, a ‘son of Adam.’⁷⁶ (WOOD, 2005, p. 53-54)

Wood procura demonstrar como até mesmo a construção da alegoria em *The Chronicles of Narnia* contém alguns buracos difíceis de ignorar. A autora trata, em seu texto, dos problemas de coerência do texto de Lewis; seu questionamento da relação é plausível, na medida em que o que é expresso é que Aslan morre para salvar Edmund e não os narnianos, enquanto Cristo teria morrido para salvar os humanos e não uma pessoa em particular. Wood, no entanto, parece se esquecer de que, em termos de

“O primeiro ato de Aslam é devolver a vida a todos os bons narnianos que a Feiticeira Branca transformou em pedra com sua varinha mágica. Ele bafeja em cada um e eles recobram a vida. O presente de Jesus na ressurreição é dar o Espírito Santo aos seus seguidores, o que se dá por meio de seu bafejar (João 20.22). Aslam e o exército do bem derrotam a Feiticeira Branca e levam as crianças a cumprir seu papel, assumindo o trono de Cair Paravel até que ele retorne. Jesus monta seu reino de pregadores na terra (Apocalipse 5.10), seus filhos (Mateus 18.3), e promete retornar (Atos 1.9-11; João 21.23).” [Tradução nossa]

⁷⁶ “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.’”.

narrativa, a queda da White Witch está vinculada à ocupação, pelos quatro irmãos, dos tronos em Cair Paravel, ou seja, a reparação do mal, que a feiticeira representa, depende da vida de Edmund. Desse modo, salvá-lo é um modo de permitir a “salvação” de Narnia. Por outro lado, poder-se-ia argumentar que se Cristo morre pelos pecadores, em geral, era de se supor que, na relação, Aslan estaria morrendo também (e, talvez, principalmente) pela Withe Witch que, em certo sentido, representa o mal em Narnia. Ela e seus aliados, no entanto, não são favorecidos pelo perdão, sendo castigados com a morte, numa postura até intolerante como demonstra o seguinte fragmento: “a haunting here and a killing there, a glimpse of a werewolf one month and a rumour of a hag the next. But in the end all that foul brood was stamped out.” (p. 194)⁷⁷.

Tendo em vista o acima exposto, poder-se-á dizer que encontra-se, de fato, em *The Chronicles of Narnia* alusões, referências e indicações no sentido de uma leitura alegórica em relação à narrativa bíblica. Em outros termos, o narrador parece estar constantemente apontando para o leitor essa possibilidade. No entanto, se formos analisar essa obra como uma alegoria propriamente dita encontraremos, como quer Wood (2005), uma série de incoerências que impedirão a afirmação de que se trata, realmente, de uma alegoria. Por isso, segundo nossa opinião, leituras como a de Higgens (1994) são demasiado problemáticas, pois aparentam simplesmente deixar de lado o texto de *The Chronicles* em favor de uma leitura forçada da relação com Jesus. Nesse sentido, talvez seja melhor dizer que, embora não se trate propriamente de uma alegoria, o subtexto cristão é muito óbvio na obra de Lewis, implicando todas aquelas considerações a respeito de um uso da literatura com fins didáticos.

⁷⁷ 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. (p. 184)

3.3. A estrutura de Narnia

A análise da voz narrativa de *The Lion, the Witch and the Wardrobe* revelou-nos algumas importantes características desse relato, em especial, uma proximidade em relação aos contos de fadas tradicionais. Essa familiaridade entre o romance lewisiano e esse tipo de história, segundo nosso ponto de vista, não é acidental, uma vez que se trata de uma história de fadas no sentido tolkieniano que, justamente, se aparenta com os contos de fadas, mas que, simultaneamente, se distingue deles. Isso é o que procuraremos demonstrar nesta parte de nosso estudo em que observaremos mais de perto a estruturação do primeiro livro da série de sete, servindo-nos da típica composição dos contos de fadas, tal como proposta por Propp (1984), o que ressaltará aproximações e divergências, além de permitir a discussão de duas questões fundamentais na obra de Lewis: tempo e espaço.

Como já explicamos, a teoria de Propp acerca dos contos de fadas se ergue sobre a noção de que ele se compõe por 31 funções decorrentes das ações dos personagens. Tendo em vista essas funções, buscaremos “decompor” a narrativa narniana e detectar as suas particularidades.

A primeira função determinada pelo estudioso russo diz respeito a um afastamento que, de fato, ocorre na obra lewisiana, uma vez que, conforme nos informa a narrativa: “This story is about something that happened to them [Peter, Edmund, Susan e Lucy] when they were sent away from London during the war because of the air-raids.” (p. 111).⁷⁸ Temos, portanto, uma “situação inicial” marcada pela separação entre as crianças e os pais e que reflete apenas parcialmente a ideia de um bem-estar

⁷⁸ Esta história nos conta algo que lhes aconteceu [a Susana, Lúcia, Pedro e Edmundo] durante a guerra, quando tiveram que sair de Londres, por causa dos ataques aéreos. (p. 103)

particular que serve de “fundo [...] para a adversidade que virá a seguir.” (PROPP, 1984, p.32). Embora Peter, Susan, Edmund e Lucy pareçam pouco preocupados em relação à Segunda Guerra, eles já sofrem os seus efeitos e esse “bem-estar” parece só ser possível às crianças que são, muitas vezes, alheadas de acontecimentos considerados brutais, violentos, etc. De qualquer modo, pode-se afirmar que essa tranquilidade está por um fio, mas é sobre esse fio que se constrói a história. Assim, a despeito da guerra, o deslocamento para a casa do professor contribui para a manutenção do “bem-estar” das crianças que vêm o próprio lugar a que foram levados como um convite à aventura: “This is going to be a wonderful place for birds. [...] I say, let’s go and explore tomorrow. You might find anything in a place like this. Did you see those mountains as we came along? And the woods? [disse Peter]” (p. 112)⁷⁹.

Esse entusiasmo em explorar bosques e montanhas, no entanto, é cerceado por uma primeira “interdição” (função II nas formulações proppianas), a chuva, sendo substituída pela exploração da própria casa, e é nessa exploração que Lucy encontra o guarda-roupa e tem acesso a Narnia. Aqui temos um primeiro elemento que se caracteriza de maneira demasiado ambígua e complexa para ser equiparado a uma função do conto maravilhoso. Num sentido metafórico trata-se, a princípio, de uma “transgressão” (função III), não de uma interdição propriamente dita⁸⁰, mas da própria noção corrente de realidade. Poderíamos também associá-la à ideia de “partida do herói” (função IX) – considerando-se Lucy como um herói-vítima, ou seja, aqueles heróis que “começam sua viagem sem buscas, mas durante essa viagem defrontam-se com uma série de aventuras” (PROPP, 1984, p.40) –, embora, na narrativa, ela seja acompanhada de um retorno precoce. Em outro sentido, esse evento poderia ser

⁷⁹ – Esse lugar deve ser uma beleza para passarinhos [...] Amanhã vamos explorar tudo. Repararam nas montanhas do caminho? E os bosques? (p. 104)

⁸⁰ Apesar de que é possível argumentar que a interdição, nesse caso é posterior. Lucy conhece Narnia, relata a seus irmãos e eles se negam a acreditar na existência de tal lugar, cogitando a possibilidade de ela estar louca.

entendido como um novo “afastamento” que introduz na narrativa outra “situação inicial”. Aproveitemo-nos, por um instante, dessa noção.

O primeiro aspecto que se deve destacar é que essa ideia nos coloca frente a uma disjunção entre dois planos narrativos que estão, no entanto, interligados: entre aquilo que reconhecemos como “nossa realidade” e aquela outra realidade, Narnia. Opõem-se, portanto, dois mundos em duas sequências narrativas: a primeira é a história dos irmãos que vão passar um tempo na casa de um professor, amigo de sua família, durante a guerra e que procuram aventuras; a segunda é a história das aventuras propriamente ditas que se dão em Narnia. Voltaremos a essa questão mais à frente.

Um segundo aspecto diz respeito a uma “inversão” da sequência “interrogação, informação, engano, cumplicidade” (funções de IV-VII) que engendra uma transgressão, por parte do fauno, de uma lei imposta pela White Witch (a de que todos os “filhos de Adão” deveriam ser entregues a ela), e que levará a um dos danos que compõem a narrativa: a captura e transformação do fauno em pedra.

Se considerarmos o encontro e a conversa regada a chá entre o fauno e Lucy como uma segunda “situação inicial”, teremos ainda um interessante paralelo com a situação inicial de “nossa realidade”: em ambos os casos observa-se um “dano maior”, a imposição do inverno e a “ditadura” da feiticeira, e a guerra, respectivamente; que engendram outros danos, afastamento da família, petrificação do fauno; estes ocupam um papel central na narrativa, e são, do ponto de vista dos heróis, a verdadeira motivação. No caso específico de Narnia, no entanto, esse problema maior deve ser resolvido pelas crianças. Além disso, o contato entre Lucy e o fauno insere na narrativa uma série de informações sobre o contexto narniano, ou seja, se dá aquela “inversão” a que nos referimos acima, pois ao invés de o “antagonista”,⁸¹ o fauno, receber

⁸¹ Aqui, talvez, poder-se-á falar em um “falso-antagonista”.

informações do herói, Lucy é quem acaba sendo presenteada com as informações, aproximando-se, portanto, da função IX: a notícia da malfeitoria é divulgada. Note-se, no entanto, que a malfeitoria revelada é aquela de amplo aspecto, ou seja, os danos que a feiticeira impôs a Nárnia.

O retorno de Lucy, bem como a desconfiança dos irmãos em relação ao seu contato com um “outro mundo”, instauram uma diferença fundamental entre o conto de fadas e *The Chronicles of Narnia*, pois remetem a uma tensão entre os dois mundos: o “nosso”, reconhecido, por exemplo, pela referência a Londres e o “outro”, intitulado Narnia. Em outros termos, para Peter, Susan e Edmund, Narnia é vista como um “faz de conta”, como uma imaginação, uma ilusão de Lucy, isso porque faunos não seriam possíveis em “nossa realidade” e a própria ideia de uma “outra realidade” é “desencorajada”. Essa descrença dos irmãos de Lucy não teria lugar num conto maravilhoso porque nele, como quer Jolles (1976, p.202), o maravilhoso é natural. Não há nem a desconfiança, nem a requisição de provas a que Lucy é submetida. Poder-se-á dizer, portanto, que essa tensão introduz, em certo sentido, uma problematização⁸² do maravilhoso, entendido como uma “união” entre realidade e “sobrerrealidade” (entre o natural e o “sobrenatural”), por meio, justamente, da introdução de uma disjunção. Para continuar nossa análise com base na composição proppiana acerca dos contos de fadas, sugerimos que se considere esse momento como uma “ligação entre funções” (PROPP, 1984, p.65) em que se destaca a questão da informação; ressalta-se, entretanto, a impropriedade dessa noção que parece funcionar como um “remedio” a sua teoria e que, aliás, como boa parte das funções, é demasiado genérica.

Passa-se o tempo, até que um dia, numa brincadeira de esconde-esconde, Lucy e Edmund entram (separadamente) no guarda-roupa e têm acesso a Narnia. Em certo

⁸² Note-se, no entanto, que não é uma negação do maravilhoso.

sentido trata-se de uma duplicação da visita de Lucy ao interior do guarda-roupa, mas, centrada nas experiências de Edmund em solo narniano, acaba se tornando uma inversão daquela visita, isso porque, ao invés de encontrar o fauno, o garoto se depara com a White Witch. Do contato entre Edmund e a feiticeira temos uma nova inserção da sequência de funções interrogação, informação, engano e cumplicidade (funções IV a VII), em que a antagonista adquire informações sobre Edmund e seus irmãos e, fingindo-se simpática e prometendo-lhe mais manjar turco e o reinado de Narnia, consegue que ele prometa trazer seus irmãos até ela. Temos aqui a realização concreta dessas funções de modo semelhante ao que acontece nos contos de fadas, embora essa duplicação nos revele algumas particularidades do texto de Lewis: primeira, é a introdução da questão das “versões” de maneira mais evidente, ou seja, enquanto a visita de Lucy revela uma visão sobre Narnia e a feiticeira na qual esta é a malfeitora que manda prender todos os humanos; na incursão de Edmund por essas terras temos uma feiticeira que faz de tudo para agradá-lo. Embora seja evidente na narrativa que esse esforço da feiticeira é, de fato, um esforço, ou seja, que ela finge, o contraste entre as duas visitas favorece uma relativização dos conceitos de “bem” e “mal” que, em geral, se impõe nos contos de fadas, principalmente, no texto de Lewis, pelo papel ambíguo que cabe ao fauno e a Edmund no princípio da história.

O retorno de Edmund e Lucy para o “lado de cá” do guarda-roupa traz quase que uma repetição da primeira vez em que Lucy voltou. A diferença fundamental é que esse regresso contribui para a configuração de Edmund como um “falso-herói” ou mesmo como um “antagonista”, na medida em que, tendo, de fato, visto Narnia, ele mente e desmente Lucy quando ela volta a dizer para os outros dois irmãos que ela, de fato, existe: ““Oh, yes, Lucy and I have been playing – pretending that all her story about a country in the wardrobe is true. Just for fun, of course. There’s nothing there really.””

(p. 129).⁸³ Em termos das funções proppianas, essa atitude de Edmund só pode ser associada à XXIV (falso herói apresenta pretensões infundadas), pois a relutância de revelar a existência de Narnia aos irmãos se deve a sua cumplicidade com a feiticeira, pois “[...] the others would all be on the side of the Fauns and the animals; but he was already more than half on the side of the Witch.” (p. 128).⁸⁴

Antes de prosseguirmos com nossa análise, gostaríamos, desde já, de dar relevo ao fato de que, da mesma maneira que o esforço de simpatia da feiticeira se revela facilmente um fingimento, nossa aproximação com as funções proppianas só forçosamente se dá de maneira, digamos, natural. Em outras palavras, essa relação, embora favoreça uma leitura pormenorizada da obra lewisiana, parece acentuar mais as diferenças do que as proximidades com a estrutura do conto popular maravilhoso, principalmente pelo que, em certo sentido, poderíamos chamar de “fragmentação” da estrutura mais linear dessas narrativas o que nos leva a um ir-e-vir, acompanhando as ações dos personagens.

Após esses incidentes temos, a partir de uma tentativa de não transgredir um pedido da governanta (“And please remember you’re to keep out of the way whenever I’m taking a party over the house.” (p. 132),⁸⁵), uma nova incursão em Narnia, agora com todos os quatro irmãos que, para não atrapalhá-la, se escondem no guarda-roupa. É intrigante o fato de que não se trata de uma transgressão, como ocorre no conto de fadas, mas a obediência que abre as portas para a aventura, que leva os heróis a agir. Essa ida para Narnia representa, num primeiro momento, o desmascaramento de Edmund (assemelha-se, portanto, à função XXVIII, o falso herói é desmascarado): “So

⁸³ – Ah, é mesmo! Eu e Lúcia estivemos brincando, imaginando que era verdade tudo aquilo do país maravilhoso dentro do guarda-roupa. Mas é brincadeira, é claro. Não existe nada lá. (p. 121)

⁸⁴ [...] Pedro e Susana tomariam logo o partido dos faunos e dos animais. E ele estava quase inteiramente do lado da feiticeira. (p. 120)

⁸⁵ –... E lembrem-se bem: saiam do caminho quando eu estiver mostrando a casa! (p. 124)

you [Edmund] really were here,' he [Peter] said, 'that time Lu said she'd met you in here – and you made out she was telling lies.'” (p.135).⁸⁶

A partir de então chegamos a um momento em que se vislumbra uma sequência mais clara das funções proppianas, que passam pelo: descobrimento de que o fauno, Mr. Tumnus, fora preso por ordem da feiticeira (função IX, notícia sobre a malfeitoria); os irmãos decidem fazer algo para ajudar o fauno (função X, início da ação do herói); e, temos, conseqüentemente, a partida dos irmãos (função XI, partida dos irmãos em busca de ajudar o Mr. Tumnus), mas não sem antes encontrarem Mr. Beaver (Sr. Castor), que promete ajudá-los e os guia a um lugar seguro e, posteriormente, ao encontro de Aslan (função XV, o herói é transportado).

Dessa organização depreendem-se as seguintes noções: os quatro irmãos se consolidam como heróis-buscadores ou heróis que demandam algo, no caso, procuram o fauno; o Mr. Beaver se apresenta como um auxiliar, aquele que ajuda no deslocamento do herói; o Mr. Tumnus se coloca como o personagem procurado, ou seja, cumpre as tarefas que, em geral, cabem à princesa, no conto de fadas; a feiticeira – apesar das questões colocadas por Edmund, que procura demonstrar que não se sabe ao certo se é ela quem realmente é má, e não os outros que se fingem bonzinhos – toma seu lugar como o antagonista. Encontramos, portanto, até aqui, quatro dos sete personagens característicos do conto de fadas: herói, antagonista, auxiliar e princesa.

O auxiliar, em *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, além de ser o responsável pelo deslocamento dos heróis, também age no sentido de promover a ligação entre funções distintas, ou seja, ele fornece explicações sobre a situação em Narnia, fala sobre Aslan e a profecia, entre outras coisas. É justamente nesse momento que Edmund escapa e vai ao encontro da feiticeira, o que contribui para a construção de uma

⁸⁶ – Ah, então, você [Edmundo] já esteve aqui! Você disse que era mentira da Lu! (p. 127)

narrativa em duas frentes, com duas ações paralelas sendo acompanhadas pelo narrador: por um lado temos a busca de Peter, Susan e Lucy por Mr. Tumnus e, agora, pelo próprio Edmund, ou seja, ele se torna o personagem buscado; e, por outro, temos a narrativa sobre a relação entre Edmund e a feiticeira, ou seja, a do herói-vítima.

Vejamos com mais detalhes a explicação que Propp nos oferece a respeito dos tipos de herói do conto maravilhoso, pois, segundo nos parece, ela permitirá uma melhor delimitação da estruturação da narrativa lewisiana:

Os heróis do conto maravilhoso podem ser de dois tipos: 1) 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. 2) Se uma jovem ou menino são raptados ou expulsos, e o conto é centrado em quem foi raptado ou expulso [...]. Nestes contos não há buscador e o personagem principal pode ser denominado *herói-vítima* [...] (PROPP, 1984, p.39)

Enquanto o Mr. Beaver contava as histórias acerca de Aslan e sobre a profecia, Edmund foge, tornando-se ele um buscador, nesse caso de manjares turcos e do trono de Narnia que a White Witch lhe prometera. Chegando ao castelo da feiticeira, no entanto, ela o transforma em seu servo, tornando-o um herói-vítima. A narrativa, então, se divide em duas frentes: na primeira, Peter, Susan, Lucy e os castores correm ao encontro de Aslan; na segunda, a feiticeira, seus servos e Edmund tentam evitar que as crianças cheguem até Aslan. Dá-se, assim, início à perseguição (função XXI) e a construção de uma narrativa que intercala a narração das duas frentes, com capítulos alternados, ou seja, um conta a trajetória dos irmãos (capítulos: 10, 12), o outro a perseguição da feiticeira (capítulos 9, 11). Vejamos uma dessas frentes por vez:

O plano narrativo de Peter e seus irmãos se constrói da seguinte maneira: parte-se da ausência de Edmund (função VIII), passando pelo início da ação contrária (função X), em que os irmãos decidem procurar a ajuda de Aslan; pela partida dos heróis (função XI); pelo transporte do herói, conduzido pelo casal de castores (função XV); e

pelo recebimento dos objetos mágicos (função XIV). Peter recebe uma espada e um escudo, Susan um arco e flechas e uma trompa, e Lucy recebe uma garrafinha que parecia de vidro (p.151) e um punhal,⁸⁷ o “doador amistoso” (PROPP, 1984, p.45), aqui, é o Father Christmas (Papai Noel). Deve-se salientar que a presença do Papai Noel é, por si só, um prenúncio da vitória dos aliados de Aslan sobre a feiticeira, pois, conforme afirmava o Mr. Tumnus logo no princípio da narrativa: “’It’s she [the Witch] who makes it always winter. Always winter and never Christmas.’” (p. 118).⁸⁸ Em outros termos, a chegada do Papai Noel demonstra como o poder da feiticeira está se quebrando, o que é reforçado pela seguinte passagem: “And his [Edmund] heart gave a great leap [...] when he realized that the frost was over. And much nearer there was a drip-drip-drip from the branches of all the trees. And then, as he looked at one tree he saw a great load of snow slide off it [...]” (p. 164).⁸⁹

Seguindo esse percurso, as crianças chegam até Aslan (o que não se aproxima de nenhuma função), um personagem que se coloca tanto como rei quanto como herói. Peter luta contra o lobo, que é um servo da feiticeira (função XVI, combate, ou função XXV, tarefa difícil⁹⁰), sagra-se vencedor (função XVIII, vitória, ou XXVI, tarefa cumprida) e é designado rei por Aslan (função XVII, marca, ou XXVII, herói reconhecido). Logo em seguida alguns seguidores de Aslan libertam Edmund das mãos da feiticeira e o levam até seus irmãos. Finda-se, aqui, esse plano narrativo, com a reparação (função XIX) da ausência.

⁸⁷ Interessante notar que Edmund, por ter ido se juntar à feiticeira não recebe presente, o que, por um lado, parece se colocar de acordo com a tradição sobre o Papai Noel que só presentearia aquelas crianças que se comportaram de maneira adequada, e, por outro, contribui para a percepção de um narrador (e, conseqüentemente, de uma narrativa) moralista, o que é enfatizado pelo discurso da voz narrativa em *O Príncipe Caspian*: “Edmundo nada recebera porque não estava com eles. (A culpa tinha sido só dele [...]).” (p. 305)

⁸⁸ Por causa dela, aqui é sempre inverno. Sempre inverno e nunca Natal. (p. 110)

⁸⁹ O coração de Edmundo deu um pulso [...] quando ele verificou que não havia mais geada. Gotejava dos ramos. Ao examinar atentamente uma árvore, viu desprender-se dela uma pesada crosta de neve [...] (p. 155)

⁹⁰ Embora trate-se especificamente de um combate, ele não implica uma vitória sobre o antagonista, uma vez que o lobo é um servo da feiticeira e não ela mesma.

No plano narrativo em que se focaliza a feiticeira e Edmund, pode-se dizer que temos as funções invertidas: o que era a ausência de Edmund, torna-se, na verdade, a partida do herói (função XI) enganado; passando pela perseguição (função XXI) que sofre, aqui, uma duplicação, primeiro se refere a uma perseguição a Peter, Susan e Lucy, depois, à tentativa de assassinato do próprio Edmund pela feiticeira; até que o herói (Edmund, portanto, o herói-vítima) é socorrido (função XXII). Como ressalta Propp (1984, p.54-55), muitos contos terminam nesse momento, mas, às vezes, os heróis são enredados em outras adversidades, que dariam início a um novo conto, “Uma nova desgraça dá origem a uma nova sequência, e deste modo uma história reúne, às vezes, toda uma série de contos”. Temos, de fato, a introdução de uma nova desgraça no conto: a feiticeira vai até Aslan reclamar posse de Edmund, pois há uma regra que determina que os traidores a ela pertencem. O Grande Leão propõe uma barganha na qual ele se entrega no lugar da criança, e a feiticeira aceita. Deve-se ressaltar duas questões aqui: primeira, não há na morfologia do conto funções que dêem conta desse acordo entre os dois adversários; segunda, embora haja a inserção de uma nova desgraça, existiam, ainda, outras que careciam de reparação. Pode-se dizer que a partir de então temos a emergência de Aslan como herói do relato, no que poderia ser caracterizado como um novo plano narrativo.

Interpretando a requisição, por parte da feiticeira, de Edmund como um novo dano (função VIII-bis), teríamos a seguinte sequência: Aslan decide tomar o lugar da criança (função X-bis, início da ação do herói); Aslan parte para encontrar a feiticeira na Mesa de Pedra (função XI-bis, partida do herói); Aslan se sacrifica, ou é sacrificado. Temos, aqui, uma situação mais complexa que, poderíamos dizer, congrega várias funções em uma só. O sacrifício em si pode ser considerado simultaneamente como uma tarefa difícil (função XXV), uma prova para recebimento de um objeto mágico

(função XII); e a sua consequente morte pode ser vista tanto como o cumprir da tarefa difícil (função XXVI), quanto como a reação do herói à prova (função XIII), ou ainda como uma nova malfeitoria (função VIII). A ressurreição de Aslan, por outro lado, pode ser entendida tanto como a intromissão da magia (aqui vista como uma resposta à prova que leva ao objeto mágico, mas não se trata de um objeto, de uma coisa, mas da magia em si, portanto, função XIV, recebimento do objeto mágico), quanto como uma reparação do dano (função XIX), ou mesmo como a transfiguração do herói (função XXIX) com o renascimento de Aslan. Pode-se dizer que a ressurreição é o fim desse plano narrativo, abrindo, no entanto, as portas para o próximo.

Aslan parte, então, para socorrer os seres que tinham sido transformados em pedra pela feiticeira (função XIX, reparação do dano), partindo, junto com esses seres, para a batalha (função XVI, combate) contra as forças inimigas que são derrotadas (função XVIII, vitória), a antagonista e seus seguidores são punidos com a morte (função XXX) e os quatro irmãos se tornam reis de Narnia (função XXXI, herói se casa e sobe ao trono).

Ao contrário do que seria comum num conto de fadas, em *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, posterior ao entronamento dos heróis temos o retorno (função XX) à casa. Na verdade, poder-se-á dizer que essa volta ao “nosso” mundo está, de certo modo, prevista na narrativa, uma vez que as crianças já repararam a “ausência” que sentiam de aventuras. Contudo, essa sequência que ganha a narrativa parece aproximá-la da noção de romance, em contraposição à de conto, pois, segundo Eikhenbaum (1976, p.162), a própria estruturação do romance, marcada pela combinação de elementos heterogêneos, com diferentes centros de interesse e intrigas paralelas “exige que o final do romance seja um momento de enfraquecimento e não de reforço; o ponto culminante da ação principal deve encontrar-se em algum lugar antes do final”. Desse

modo, o retorno das crianças à casa do professor, embora faça sentido em termos de organização da história, afasta a narrativa da estrutura típica do conto em que “é mais natural que se pare no ápice que se alcançou”.

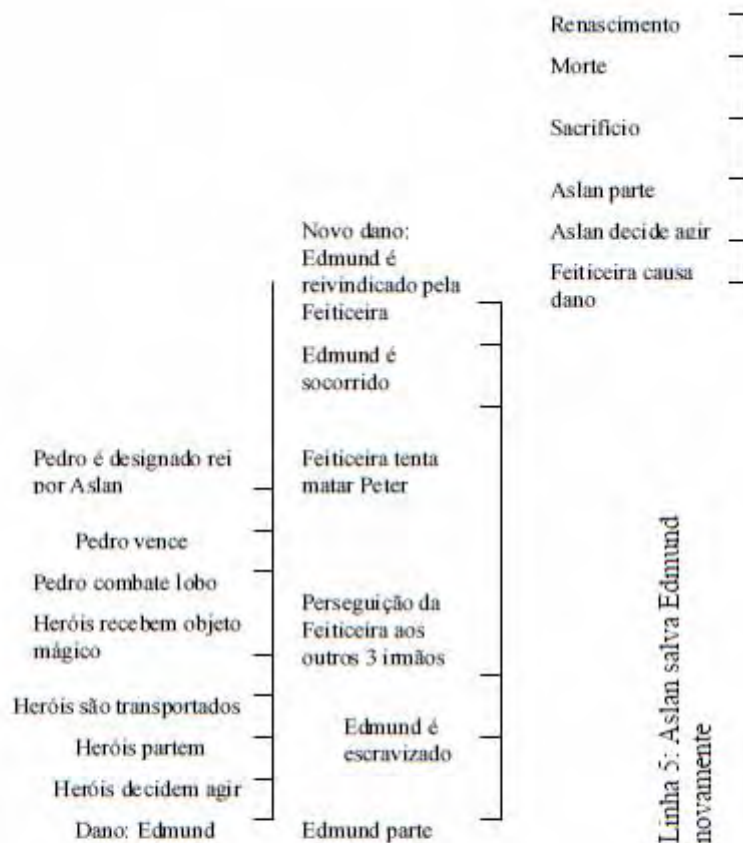
Se em termos estruturais se pode dizer que a obra lewisiana mantém uma fecunda aproximação em relação à composição do conto maravilhoso, tal como descrito por Propp (1984), deve-se ressaltar que os elementos “tomados emprestados” dessa forma sofrem um processo, digamos, de “complexização” ao serem introduzidas as narrativas paralelas. Nesse sentido, poder-se-á dizer que o texto de Lewis se compõe por, pelo menos, três contos que estão entrelaçados e se interpenetram: primeiro, o que diz respeito ao salvamento do fauno; segundo, o que diz respeito a busca por Edmund; terceiro, o que se refere ao salvamento da própria Nárnia. É como se a narrativa se construísse sobre duas macro-estruturas (uma se referindo a busca de aventuras na casa do professor, e a outra à busca de acabar com o domínio da Feiticeira) nas quais se introduzem outras histórias, como se pode ver no Quadro 1. Além disso, um elemento que se evidencia nesse quadro é como os “heróis-buscadores” nem sempre são os que reparam o dano ou a ausência. Por exemplo, quem salva Edmund são as hostes de Aslan e não Peter, Susan e Lucy, que partem em busca dele, o mesmo acontecendo com o fauno, que é salvo por Aslan.

Ainda no que tange à composição de *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, o retorno das crianças para a casa do professor no fim da história acentua mais enfaticamente a construção de uma narrativa que se estrutura sobre uma disjunção entre dois tempos e espaços distintos.

Quadro 1 (Parte 1)



Quadro 1 (Parte 2)



Linha 4a: Peter, Susan e Lucy tentam salvar Edmund

Linha 4b: Edmund como herói vítima

Linha 5: Aslan salva Edmund novamente

No que se refere ao espaço, como veremos na próxima parte de nosso estudo, Narnia pode ser vista como a construção de um Mundo Secundário relativamente independente em relação ao “nosso”, dotado de coerência interna, contribuindo, portanto, para que se perceba essa narrativa como uma “fantasia” nos termos tolkienianos, ou seja, um relato em que a imaginação se combina com a “irrealidade”, mas com uma consistência interna de verdade. Tudo o que acontece em Narnia, embora seja improvável e talvez até impossível de acontecer em “nosso” mundo, de fato, é real em Narnia. Mesmo que os irmãos de Lucy não acreditem, no início da história, que ela esteve em outro mundo que fica dentro⁹¹ de um guarda-roupa, ela, de fato, esteve lá, assim como ocorrerá com os outros três irmãos.

Nesse sentido, talvez, seja interessante retomar uma instigante inversão que encontramos em *The Lion, the Witch and the Wardrobe*: “So they lived in great joy and if ever they remembered their life in this world it was only as one remembers a dream.” (p. 195)⁹². Esse excerto nos lembra aquelas narrativas em que os eventos maravilhosos ocorrem, mas são explicados, ao fim, como tendo acontecido em um sonho, é o que acontece, por exemplo, em *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) (*Alice no País das Maravilhas*); no texto de C. S. Lewis, no entanto, temos uma inversão dessa postura, pois o “nosso mundo”, o “lado de cá”, se transforma quase que em um sonho por causa da consistência de verdade daquilo que os personagens vivenciam em Narnia, aquilo tudo realmente ocorre. Existe, desse modo, uma oposição patente entre esses dois mundos, que serve para afirmar o Mundo Secundário e não negá-lo, como acaba por acontecer na narrativa de Lewis Carroll.

⁹¹ O guarda-roupa, é importante que se ressalte, não engloba toda Narnia, trata-se, na verdade, de uma espécie de portal, um lugar que permite o acesso a Narnia.

⁹² Assim viveram em grande alegria. Só lembravam a vida neste mundo de cá como quem se lembra de um sonho. (p. 184)

Quanto à questão do tempo cabe destacar que:

Time in Narnia and time in ENGLAND behave quite differently. Lewis speculated that time in other worlds might have “thicknesses and thinnesses” in addition to linearity; thus while time in England flows on in the usual manner, any number of years may have passed in Narnia in the same amount of “time”. From its creation to the LAST BATTLE, Narnia has a total HISTORY of 2555 Narnian years (N.Y.). The same amount of time in England spans only forty-nine earth-years, from 1900 to 1949. Furthermore, there is no direct correspondence: One earth year does not necessarily equal a corresponding number of Narnian years. (FORD, 2005, p.429-430)⁹³

Essa noção de tempo, segundo os Peterson (2006), por um lado, vai ao encontro da revolução na percepção de tempo que se dá a partir das pesquisas de Albert Einstein, que defendia que o tempo não é absoluto e que depende de relações de referência, ou ainda dos estudos de Stephen Hawking, que expressa a ideia de que o tempo não é único e absoluto, pois cada indivíduo o experimenta de maneira bastante pessoal. Por outro lado, ainda segundo os irmãos Peterson, “a abordagem de Lewis do tempo em Nárnia é completamente apropriada aos contos de fantasia, refletindo o senso menos fixo, menos refletivo de tempo que as crianças têm” (2006, p.200).

Tendo em vista essa questão, interessa-nos demonstrar como a importância que as noções de tempo e espaço assumem em *The Chronicles of Narnia* se opõe àquela que esses mesmos aspectos possuem nos contos de fadas. Para tanto, basta que destaquemos a relevância que tem na obra o trajeto que as crianças realizam entre a casa de Mr. Tumnus e a Mesa de Pedra: boa parte da narrativa centra-se justamente nesse deslocamento. Nos contos de fadas, segundo Propp (1997, p.43-44), embora o relato requeira o deslocamento do herói, o seu deslocamento propriamente dito está ausente, o

⁹³ O tempo em Nárnia e o tempo na Inglaterra se comportam de maneiras bem diferentes. Lewis supunha que o tempo em outros mundos poderia ter “espessuras e flexibilidades” para além da linearidade; assim, enquanto na Inglaterra o tempo flui da maneira habitual, qualquer número de anos pode ter passado em Nárnia na mesma quantidade de “tempo”. De sua criação até a ÚLTIMA BATALHA Nárnia tem uma história de 2555 anos narnianos (A. N.). A mesma quantidade de tempo na Inglaterra abrange apenas quarenta e nove anos terrestres, de 1900 a 1949. Além disso, não há correspondência direta: um ano da Terra não é necessariamente igual a um número correspondente de anos narnianos.

percurso não nos é descrito na narrativa, sendo expresso, sempre, em duas ou três palavras (“Ivan caminhou dias e dias”, por exemplo), “O trajeto aparece apenas na composição do conto; não faz parte de seu conteúdo.” (p.44). Para o estudioso russo, o espaço é, por um lado, fundamental na construção do conto de fadas, mas “Por outro lado, é como se ele não existisse.”. Apesar da elaboração do trajeto, temos, nessas narrativas, um detalhamento das paradas, o que leva Propp a afirmar “Daí a conclusão de que os elementos estáticos do conto, os que descrevem as paradas do herói, são mais antigos que sua composição espacial. O espaço introduziu-se em algo que existia antes do surgimento das concepções de espaço.” (p.44).

Nesse sentido, *The Chronicles of Narnia* se aproxima mais da epopéia, do romance e do romance de cavalaria; nessa obra o espaço é destacado bem como as diversas aventuras que têm lugar no deslocamento (isso fica particularmente claro se retomarmos o Quadro 1, que demonstra como vão sendo introduzidos novos problemas, novos danos e ausências no decorrer da narrativa lewisiana). Além disso, a exploração de tempo e espaço são dois elementos fundamentais das chamadas “histórias de fadas”, como veremos na próxima parte de nosso estudo, no qual salientaremos a relação entre essa obra de Lewis e as formulações tolkienianas.

3.4. *The Lion, the Witch and the Wardrobe* e as histórias de fadas

Nesta parte nos ocuparemos, principalmente, em demonstrar em que sentido *The Chronicles of Narnia* pode ser lida como uma “história de fadas”, tal como postulada por J. R. R. Tolkien. Para tanto, recorreremos a aspectos analisados anteriormente, ou seja, ao modo como o narrador e a narrativa se apresentam, em especial, em *The Lion, the Witch and the Wardrobe*. Tendo em vista a importância da noção de “fantasia” na teoria tolkieniana, nossa discussão tomará esse aspecto como um elemento central.

Retomando as formulações de Tolkien (2006), temos que a fantasia é a capacidade de criar um “Mundo Secundário” com consciência interna de realidade, ou de verdade, mas no qual a imaginação se combina com a irrealidade de maneira a libertar a história das “amarras do real”. Um primeiro indício fundamental que aponta para um diálogo entre o gênero cunhado por Tolkien e *The Chronicles of Narnia*, é, justamente, a presença nessa narrativa de um “Outro Mundo”, Narnia, que passa, a partir de agora, a ser o objeto de nossa análise.

Narnia é, em *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, “descoberta” pela primeira vez por Lucy, que entra no guarda-roupa e, quase sem querer, procura por seu fim, chegando, no entanto, a um bosque gelado no qual ela encontra, primeiro, um lampião, depois um fauno. Temos, a partir dessa breve introdução ao texto lewisiano, pelo menos quatro elementos fundamentais a serem destacados e que contribuem para a construção da fantasia na obra de C. S. Lewis: a noção de portal; a “involuntariedade”; a presença de seres que, desde nosso ponto de vista, são impossíveis; e, conseqüentemente, a relação entre os mundos. Esses elementos estão, no entanto, intrinsecamente relacionados, de maneira que a análise de um deles implica a dos outros.

Em relação ao guarda-roupa, Duriez afirma:

A existência de um mundo secundário pressupõe um relacionamento de algum tipo com o mundo primário – o mundo que habitamos, tocamos, provamos, cheiramos, ouvimos, vemos, investigamos e focamos nossos pensamentos. Um portal em um mundo secundário é uma característica comum da literatura da fantasia [...] (2005, p.111)

O guarda-roupa se transforma num portal que liga o “nosso mundo” a Narnia. Nesse sentido, é interessante que se tenha em mente que ele se origina em Narnia, ou seja, o guarda-roupa é construído a partir de uma árvore que se originou da fruta trazida por Digory de Narnia, fato narrado em *The Magician's Nephew*. De maneira inversa o lampião que Lucy encontra logo em sua chegada à terra de Aslan é proveniente de

“nosso mundo” e é ele que marca o lugar do portal em Narnia. Desse modo, se, conforme afirma Duriez, é fato que o “mundo secundário” implica uma relação com o primário, em *The Chronicles of Narnia*, encontramos uma constante interação entre os dois mundos em questão de tal maneira que se um guarda-roupa que permite acesso a outro mundo é algo inusitado em nossas terras, o lampião causa a mesma impressão em Narnia. Cria-se, assim, uma tensão entre os dois mundos, tensão que fica clara nos dois fragmentos abaixo:

In about ten minutes she reached it and found it was a lamp-post. As she stood looking at it, wondering why there was a lamp-post in the middle of a wood and wondering what to do next, she heard a pitter patter of feet coming toward her. And soon after that a very strange person stepped out from among the trees into the light of the lamp-post. (p. 113-114)⁹⁴

“Good evening, good evening,” said the Faun. “Excuse me – I don’t want to be inquisitive – but should I be right in thinking that you are a Daughter of Eve?”

“My name is Lucy,” said she, not quite understanding him.

“But you are – forgive me – you are what they call a girl?” said the Faun.

“Of course I’m a girl,” said Lucy.

“You are in fact Human?”

“Of course I’m human,” said Lucy, still a little puzzled. (p. 115)⁹⁵

Note-se que, da mesma maneira que o fauno é visto como algo diferente por Lucy, a presença da menina causa alguma perturbação ao Mr. Tumnus. Deve-se lembrar, também, que um dos livros que a garota encontra na prateleira do fauno se chama *Is a Man a Myth?*⁹⁶ Essa “inversão dos papéis”, das posições, é fundamental na

⁹⁴ Dez minutos depois, chegou lá e viu que se tratava de um lampião. O que estaria fazendo um lampião no meio de um bosque? Lúcia pensava no que deveria fazer, quando ouviu uns pulinhos ligeiros e leves que vinham na sua direção. De repente, à luz do lampião, surgiu um tipo muito estranho. (p. 105-106)

⁹⁵ – Boa noite, boa noite. Desculpe, não quero bancar o intrometido, mas você é uma filha de Eva? Ou estou enganado?

– Meu nome é Lúcia – disse ela, sem entender direito.

– Mas você é, desculpe, o que chamam de menina?

– Claro que sou uma menina – respondeu Lúcia.

– Então é de fato humana?

– Evidente que sou humana! – disse Lúcia, bastante admirada. (p. 107)

⁹⁶ *É o homem um mito?*

composição de Narnia como um mundo diferente de nosso, uma vez que coisas que aqui são consideradas “naturais” (por exemplo, a existência dos humanos) lá não são tão simples, pois, como se depreende da conversa do fauno com Lucy e do título do livro, os homens ocupariam em Narnia uma posição semelhante a que elfos, fadas, faunos, etc. ocupam aqui. Por outro lado, os seres que temos como “lendas” ou produto de imaginação lá têm uma existência “real”. É o caso, entre outros possíveis de se citar, do Papai Noel que aparece em *The Lion, the Witch and the Wardrobe*. Além disso, é interessante que uma das primeiras coisas que Lucy encontra na terra de Aslan seja o lampião, proveniente de nossa terra. Estabelece-se na narrativa, desse modo, um interessante jogo entre o “conhecido” (ou reconhecível) e o “desconhecido” que torna Narnia um lugar, simultaneamente, acolhedor e “ameaçador”:

Nárnia é, ao mesmo tempo, igual e diferente do planeta Terra. É suficientemente semelhante ao nosso mundo para as crianças se sentirem em casa quando embarcam em novas aventuras, mas é bastante diferente para que sintam o desafio de reimaginar suas vidas em casa. (WEBB, 2006, p.25-26)

Nesse fragmento Webb se refere especificamente ao modo como as crianças leitoras recebem o texto de Lewis, mas essa afirmação do autor de “A voz de Aslam: C. S. Lewis e a magia do som” também parece dizer bastante acerca do modo como os personagens, Lucy, Peter, Edmund e Susan, no caso de *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, se sentem em relação à Narnia. Se, logo na entrada de Lucy, o narrador descreve o fauno como estranho (e deixa a entender que ela acha o mesmo), não demora para que a menina se sinta à vontade em relação a Mr. Tumnus. Em outras palavras, esse “estranhamento” é sobreposto por um “encantamento” mais forte. Note-se que não se trata, portanto, de um simples sobressalto, mas de uma tensão que, ao invés de “desacreditar” o que poderia ser visto como “sobrenatural”, tende a reforçá-lo.

Implementa-se, desse modo, a ideia da presença de Outro Mundo, em que existem seres e acontecimentos que consideramos “sobrenaturais” e que coexistem com o nosso mundo. Nesse sentido, segundo Duriez, “A ideia do portal é central à concepção de Nárnia, e uma parte importante da atração imaginativa das *Crônicas*. Quando uma pessoa passa por um portal, ela em seguida depara-se com coisas maravilhosas e estranhas.” (2005, p.112). Deve-se notar, no entanto, que a presença desse portal em “nosso mundo” nos coloca diante da presença de um elemento que tendemos a considerar “sobrenatural”, visto como impossível, tal opinião é, de fato, manifestada por Peter, Edmund e Susan, para quem “A probabilidade de existir um reino mágico ao qual se pode chegar através do guarda-roupa seria, segundo eles, quase zero.” (SENOR, 2006, p.46). Pode-se dizer, inclusive, que essa é uma estratégia narrativa que atua no sentido de afirmar Narnia como “verdade”.

Trata-se, evidentemente, de uma estratégia retórica na qual o narrador opõe ao discurso de Lucy o discurso de seus irmãos e do senso comum, segundo o qual não se pode chegar a outros mundos por meio de um guarda-roupa. Esse contraponto, no entanto, ao invés de reforçar a impossibilidade, dá um relevo maior à descoberta desse Outro Mundo. Coloca-se aqui, de forma latente, uma crítica a um determinado ceticismo que se liga a uma ideia positivista de mundo que acredita que o avanço da ciência está “predestinado”, conforme afirma Coelho (1998, p.8), a “oferecer aos homens explicações definitivas de cada fenômeno natural e, conseqüentemente, eliminar os enigmas da existência e dar provas indiscutíveis da inexistência de Deus ou do *mistério*.” Não entraremos, aqui, na discussão da relação entre a obra de Lewis e a noção de Deus, até porque muitos estudiosos⁹⁷ já se ocuparam desse assunto na obra do escritor inglês, mas deve-se destacar a importância que têm para as obras maravilhosas,

⁹⁷ Entre eles: Higgens (1994), Lindskoog (1998), Duriez (2005), Caughey (2005), Hinter (2005), Magalhães Filho (2005).

fantásticas, etc. esses “buracos” que a ciência não explica e como, além disso, é imprescindível, desde o ponto de vista dessas narrativas, que a ciência não se oponha à imaginação. Tolkien (2006) destaca justamente que a fantasia está fortemente vinculada a uma visão racional e consciente de mundo, a fantasia (assim como o maravilhoso e o fantástico) não deturpa a razão e quanto mais aguçada a última, melhor a primeira. Parece ser claro, entretanto, que a fantasia assume um caráter transgressor em relação a visões unilaterais, rígidas e restritas, em *The Chronicles of Narnia* não é diferente:

Os pensadores do Iluminismo viviam sob o feitiço da objetividade e da certeza, para evitarem ser ludibriados ou enganados. A história da Filosofia atesta os problemas que essa visão do conhecimento gerava e era incapaz de resolver. Em *As Crônicas de Nárnia*, Lewis nos ajuda a ver um paradigma diferente, no qual somos todos, de um jeito ou de outro, “levados” em meio à busca pela verdade. [...] ele percebe que o conhecimento envolve tanto o mundo a ser experienciado quanto os próprios sabedores, ricos com contexto, conceitos, valores e, na verdade, seu próprio ser.” (REICHENBACH, 2006, p.76)

Em seu “Não há fraude aqui: verdade e perspectiva”, Reichenbach (2006, p.69) propõe um profícuo estudo que busca demonstrar de que maneira a obra *The Chronicles of Narnia* põe por terra algumas das teses iluministas em relação à noção de “verdade” e de “saber” a partir de três questões essenciais ao conhecimento: primeiro, ele depende do ponto de vista adotado; segundo, ele é carregado de valores; terceiro, é pessoal. Esse questionamento, conforme afirma Reichenbach, parece estar de acordo com certas correntes filosóficas atuais e com os postulados do chamado pós-modernismo. Deve-se ressaltar, no entanto, que, no texto de Lewis, apesar de encontrarmos uma possível relativização de noções sobre as quais a ciência por muito tempo se apoiou (e ainda se apóia), entre elas, a de objetividade, percebe-se uma consonância de outros fatores que vêm sendo sistematicamente “atacados” por filósofos contemporâneos, como, por exemplo, Michel Foucault e Jacques Derrida. Um desses elementos é, sem dúvida, a ideia de autoridade, elemento que, contudo, parece ser fundamental em *The Chronicles*

of *Narnia*, em especial, quando diz respeito ao narrador, às narrativas sobre Narnia e, mais especificamente, à voz de Aslan.

O relato de Lucy aos irmãos sobre Narnia em *The Lion, the Witch and the Wardrobe* talvez seja exemplar no que diz respeito à autoridade do narrador, pois à desconfiança dos irmãos temos contraposta a “verdade” do relato. Cabe sublinhar que o fato de o narrador (aqui me refiro àquele que analisamos anteriormente, ou seja, aquele que, de fato, nos conta a história do livro de Lewis) já ter nos contado toda a aventura de Lucy nas terras de Narnia cria uma tensão no texto que advém da incredulidade dos irmãos da garota. Em outros termos, o leitor acompanha todo o trajeto de Lucy, o seu encontro com o Mr. Tumnus e não tem motivo para acreditar que tudo aquilo tenha sido somente uma “invenção” da menina, mas o questionamento dos irmãos em relação aos fatos a eles narrados – apesar de, do ponto de vista do “senso comum”, fazer sentido – produz um “confronto” não somente com Lucy, mas também com o próprio narrador que, como vimos anteriormente, domina completamente a narrativa, não deixando espaços para questionamentos. Trata-se, nesse sentido, de um “confronto” desigual, pois o leitor é “levado” a tomar o partido de Lucy, o que vai se tornar ainda mais incisivo após o relato das experiências de Edmund no país de Aslan. Nesse sentido, como destaca Senor, na obra de Lewis, “A verdade é que, se a testemunha é confiável de um modo geral, mesmo que a história que ela esteja contando seja um bocado improvável segundo as suas crenças fundamentais, você deve acreditar nela.” (2006, p.47). Essa ideia, segundo nos parece, se coloca como um elemento primordial não apenas no decorrer de *The Chronicles of Narnia*, mas, até mesmo, como um aparato teórico que se pode depreender dela. Ela é, inclusive, encampada por Lewis (2009), como vimos na parte anterior de nosso estudo, em seu “Sobre realismos”, em que ele afirma que grande

parte das obras consagradas pela literatura universal se baseia em eventos, digamos, improváveis, excepcionais.

Posteriormente, em *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, as desconfianças dos irmãos, mais especificamente de Peter e Susan, caem por terra quando eles também têm acesso a Narnia, comprovando sua existência. Aqui, na narrativa, temos um momento em que a “realidade” daquilo que foi narrado é essencial para a “crença” do ouvinte (Peter e Susan), mas, geralmente, essa necessidade de “ver para crer” é desacreditada na história. Como afirma Webb:

Nárnia não só é um lugar que testa a coragem e integridade das crianças que o visitam, mas também um local onde esses visitantes descobrem a inocência da percepção humana. Os visitantes aprendem a confiar no que ouvem e a duvidar do que vêem. Em outras palavras, Nárnia educa os sentidos. (2006, p.25)

A palavra (em especial a falada) toma, desse modo, um lugar de destaque na obra de Lewis. A crença vem antes da descrença, pois a confiança no outro é um elemento fundamental. Não é de se estranhar, portanto, em *The Last Battle*, a fala de Aslan – referente à visão dos anões, diferente da dos outros, que só conseguem ver capim, nabos velhos, folhas de repolho cru e água suja tirada da cocheira de um jumento, onde, na verdade, seriam “pies and tongues and pigeons and trifles and ices, and [...] a goblet of good wine” (p. 747)⁹⁸ – “They have chosen cunning instead of belief. Their prison is only in their own minds, yet they are in that prison; and so afraid of being taken in that they cannot be taken out.” (p. 748)⁹⁹. Desse modo, poder-se-á dizer que *The Chronicles of Narnia* parece querer resgatar isso que, hoje, tendemos a entender como inocência, ou seja, a capacidade de confiar nos outros.

⁹⁸ “tortas, assados, aves, pavês, sorvetes e [...] uma taça de excelente vinho” (p. 716)

⁹⁹ “Preferem a astúcia à crença. Embora a prisão deles esteja unicamente em suas próprias mentes, eles continuam lá. E têm tanto medo de serem ludibriados de novo que não conseguem livrar-se.” (p. 717)

É necessário, no entanto, mostrar a existência de uma relativização da própria questão da autoridade do narrador que diz respeito, por exemplo, ao que Edmund conta em relação à Narnia, que seria apenas uma brincadeira de “faz de conta” entre ele e Lucy, e, depois, em relação a todas as falas da White Witch que se mostram enganosas. Poder-se-á dizer que, de um modo geral, sempre em que estão envolvidos interesses egoístas, as narrativas tendem a ser problemáticas. Edmund mente, pois tinha interesse nos pudins e no poder oferecido pela feiticeira; esta, por outro lado, engana em busca de atingir seu objetivo de manter seu poder em Narnia.

Há, assim, como afirmamos anteriormente, uma oposição forte, em *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (e em *The Chronicles of Narnia* de um modo geral), entre o discurso de Aslan e o da feiticeira, porque enquanto o discurso desta está ligado a uma vontade de poder, de dominação, o daquele, aparentemente, não.¹⁰⁰ Um paralelo instigante, nesse sentido, pode ser feito em relação às noções de encantamento e magia, tal como definidas por Tolkien (2006). Tendo em vista essa analogia, enquanto o discurso, a voz, de Aslan surge na história como criadora de Narnia, sendo, portanto, próxima à ideia de encantamento, uma vez que constrói o Mundo Secundário; a voz e o discurso de Jadis – como já adianta o modo como é conhecida em *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, ou seja, como a White Witch –, são como a magia, apenas fingem produzir uma alteração no mundo (um exemplo seria transformar os seres em pedra ou os dias em um inverno eterno), uma vez que suas ações não introduzem uma mudança profunda, pois estão ligadas a uma vontade de poder sobre os seres e os objetos. Em outros termos, é como se na narrativa de Lewis o uso da palavra e do poder com fins mesquinhos, de dominação, não pudesse se afirmar senão como uma mentira, assim, a

¹⁰⁰ Isso, é claro, pode ser relativizado se levarmos em conta que toda fala é um exercício de poder, é a tentativa de convencer o outro da “supremacia” de seu discurso. Em *The Chronicles of Narnia*, no entanto, o discurso de Aslan tende a ser mais “altruísta”. Esse é, pelo menos, o modo como ele é apresentado, deve-se destacar, no entanto, que ele sempre goza da simpatia do narrador.

feiticeira vê seus poderes diminuídos pela sua própria vontade de poder. Aslan, em oposição, representa, em certo sentido, o triunfo da fantasia e do encantamento, a feiticeira, por sua vez, se liga a elementos, digamos, bastante mundanos. Nesse sentido, talvez, seja possível estipular que as “histórias de fadas”, enquanto obras que se aproximam dos “contos de fadas”, tendam a se ligar a aquilo que Jolles (1976) chama de “moral ingênua” e que vai encontrar ecos na noção de “consolo” tolkieniana.

Voltando-nos, novamente, ao discurso do narrador, deve-se dar relevo a, pelo menos, quatro “atitudes” que contribuem para a construção da fantasia: a autoridade, o posicionamento, a postura e o que chamaremos de “recursos”. Todos esses elementos já foram, de algum modo, analisados em nosso trabalho. No entanto, cabe demonstrar quais são suas relações com a fantasia. A autoridade de que se reveste o relato do narrador, segundo nos parece, atua no sentido quase de impor seu discurso como verdade. Em outros termos, o narrador não abre espaço para que sua narrativa seja questionada. Todas as outras “atitudes” do narrador, inclusive, convergem para esse mesmo ponto. Ilustrativo, nesse sentido, é a relação do narrador com Narnia, pois, conforme indicamos anteriormente, apesar de ele escolher como narratário pessoas que se colocam fora da terra de Aslan (colocando-se, também, fora desse lugar), ele demonstra um grande conhecimento de Narnia, um conhecimento digno de um narrador onisciente. Mais importante do que isso, no entanto, é que ele parece sugerir que, de fato, já esteve do outro lado do guarda-roupa, como atesta o seguinte fragmento: “People who have not been in Narnia sometimes think that a thing cannot be good and terrible at the same time. If the children had ever thought so, they were cured of it now.” (p. 168)¹⁰¹. Ao se colocar, em algum momento, em Narnia, o narrador atesta sua existência e, mais, diz que quem não sabe como são as coisas lá é porque não foi, não

¹⁰¹ Quem nunca esteve em Nárnia há de achar que uma coisa não pode ser boa e aterrorizante ao mesmo tempo. Os meninos entenderam logo. (p. 158)

conhece, esse lugar. Seu discurso implica não só o reconhecimento de Narnia por aqueles que lá estiveram, como uma “proteção” ao seu discurso, ou seja, você que não esteve em Nárnia não pode falar que as coisas que eu estou dizendo são mentiras.

Quando nos referimos à postura do narrador, queremos apontar para aquilo que em nossa análise chamamos, conforme a designação de Wood (2005, p.49-50), de função tutorial que ele assume. Em outras palavras, trata-se de um narrador que, querendo ou não, se coloca na posição de um professor, pois está constantemente “ensinando” o leitor a construir sua leitura, pode-se dizer, portanto, que ele também manipula indisfarçadamente o leitor, fazendo-o ler e entender o texto ao seu modo. Um dos procedimentos (e entramos, aqui, na quarta atitude do narrador) pelo qual o narrador deixa claro esse seu papel é a analogia, a comparação, entre eventos que ocorrem em Nárnia e os que têm lugar neste mundo. Vimos, anteriormente, como ele se utiliza da imagem de uma folha queimando para descrever os seres petrificados ganhando vida, ou como, a partir da comparação com o ato de cavalgar um cavalo, ele constrói a imagem na qual Lucy e Susan montam Aslan. Esse procedimento, como observamos, tem como base um elemento “trivial” de nosso mundo que se transforma, geralmente por uma gradação, num meio pelo qual é possível vislumbrar o acontecimento narniano que se daria, no entanto, numa esfera “superior”, encantada.

Trata-se, como se pode perceber, não apenas de uma distinção entre os mundos que legitima o Mundo Secundário, mas de um realce da imponentia desse Outro Mundo. Temos, além disso, aqui, um indício que aponta para o que Tolkien (2006) chama de “recuperação”. A cavalgada em Aslan tende a “enobrecer”, por associação, a cavalgada em um cavalo, uma vez que é de se supor que um leitor que vá cavalgar consiga refazer a analogia e apreciar, de maneira diferente, a sua própria cavalgada. O mesmo acontece, ou pode acontecer, em relação à queima de um papel, pois o leitor

poderá “recuperar” a imagem dos seres sendo liberados de sua prisão de pedra e perceber de outro modo a beleza desse evento.

Deve-se lembrar, também, que, segundo o escritor e crítico inglês, a fantasia está ligada à satisfação de dois desejos primordiais do homem, a exploração a fundo de tempo e espaço e a comunhão com outros seres. Não é difícil perceber que, em *The Chronicles of Narnia*, ambos os aspectos estão presentes.

Em relação ao tempo, basta que nos reportemos à parte anterior de nosso estudo em que se coloca que “[...] embora as *Crônicas* cubram apenas cinquenta anos de nossa história (desde o início da metade do século XX – 1900 a 1949), temos um retrato completo da história de Nárnia, desde sua criação até seu final (1-2555 P.N.)” (DURIEZ, 2005, p.137). Temos, desse modo, uma espécie de intercalação de toda a história de um Mundo Secundário, Narnia, em menos de 50 anos do tempo como conhecemos. Vamos, desse modo, desde o início de Narnia até o seu fim. Trata-se, portanto, de uma concepção de tempo que parece ter pouca relação com o tempo cronológico, mas que está intimamente ligado, por exemplo, à noção bergsoniana de duração a que se refere Benjamin (1989). Institui-se, desse modo, em Narnia um tempo que é, simultaneamente, cronológico e “psicológico”, quantitativo e qualitativo, e que permite a assunção e apoteose de Outro Mundo, enquanto, para nós, só se passou meio século. Poder-se-á dizer que o tempo narniano representa quase que um “fora do tempo” em relação a nós, pois pouquíssimo tempo aqui se passa enquanto os personagens daqui estão lá. Essa possibilidade está intimamente relacionada com o fato de Narnia ser, verdadeiramente, outro lugar, outro mundo, ao qual “nós” só teríamos acesso por meio de um portal. Trata-se, segundo Duriez, de um Mundo com geografia própria:

Nas regiões mais remotas ao leste e oeste de Nárnia estão os territórios fronteiriços com outros mundos. [...] Tanto ao norte com ao sul, os territórios são associados ao perigo – a Feiticeira Branca habita o norte durante centenas de anos, e gigantes amedrontadores

vivem lá, enquanto que no remoto sul a Calormânia representa uma ameaça constante para a segurança de Nárnia. Nárnia é um mundo intermediário no qual as qualidades de uma vida comum são fomentadas. (2005, p.144)

Embora pareça relativamente simples, pode-se dizer que o lugar ocupado por Narnia é, por vezes, confuso. De fato, trata-se de um país que faz fronteira, ao sul, com a Calormen (Calormânia), e, ao norte, com as terras (selvagens) do norte, mas, em relação ao nosso mundo, trata-se de Outro Mundo, sem fronteiras claramente delimitadas, a não ser as que se referem aos portais. Dessa forma, embora em termos desse Outro Mundo, Narnia seja apenas um “país”, em nossos termos Narnia acaba significando esse Outro Mundo como um todo. Embora tempo e espaço sejam um desejo primordial que deve, ou que costuma ser, satisfeito nas “histórias de fadas”, apenas a questão do espaço parece contribuir de maneira mais direta para a construção da fantasia, pois demonstra a presença de um lugar que é, em princípio, “impossível”.

A comunhão com outros seres se dá, no texto de Lewis, sob, pelo menos, dois modos diferentes: primeiro, em relação a seres que, em princípio, conhecemos (ou pelo menos reconhecemos); segundo, em relação a seres que, desde o ponto de vista da “nossa realidade”, não existem (a não ser na literatura). Desse modo, a obra lewisiana aproxima-nos, ainda mais, de determinados animais, como, por exemplo, leões (Aslan), castores (Mr. e Mrs. Beaver), cavalos (Strawberry), ratos (Ripchip), lobo (Maugrim), etc. Essa aproximação tem como um dos seus pontos altos justamente o fato de as crianças que vão para Narnia, assim como os leitores, conseguirem entender o que esses animais falam. Além disso, eles vivem aventuras juntos e tornam-se amigos. O fato de esses animais falarem deve ser visto, desde o ponto de vista de cá, justamente como um elemento de imaginação ou irrealidade que compõe, no entanto, a “normalidade” do Mundo Secundário. Os outros seres com os quais podemos entrar em comunhão

também acabam por “cumprir” essa mesma “função”, embora façam muito mais do que isso.

A presença de faunos, anões, gigantes, ogros, centauros, unicórnios, duendes, vampiros, entre outros, para além de indicar a “irrealidade” com que se compõe a fantasia ou o Mundo Secundário contribuem também para explorar tempo e espaço de um modo bastante diverso daquele a que nos referimos acima. Isso porque cada um desses seres citados se liga a histórias e mitos que remontam à infância da humanidade e, de certo modo, parecem nos levar para esse tempo. Lewis, em *The Chronicles of Narnia*, reúne uma grande quantidade de seres que remontam às mais diversas mitologias. Essa “miscelânea”, no entanto, resultou em algumas críticas, em especial, de J. R. R. Tolkien. De fato, nota-se uma diferença fundamental entre o modo como os seres são mobilizados nas obras de Tolkien e de Lewis. O primeiro tende a promover uma atualização dessas figuras em suas obras, aproveitando-se, por vezes, de algumas características que lhe são comuns, mas adicionando suas próprias contribuições, produzindo, desse modo, tanto um resgate e uma referência como uma “renovação”. Exemplar, nesse sentido, é o tratamento que Tolkien dá aos elfos em obras como *The Lord of the Rings (O senhor dos anéis)* e *The Silmarillion (O Silmarillion)*, em que ele retoma esses seres que remetem às mitologias nórdica, celta e teutônica. Nessas mitologias eles são vistos como “seres etéreos, intermediários entre os seres humanos e as divindades” (FAUR, 2006, p.58), que se dividem entre claros e escuros; os primeiros apreciam a música e a dança e “flutuavam no meio dos pássaros e das borboletas”, enquanto os segundos “tinham aparência grotesca, pele escura, feições grosseiras, barbas longas e estatura baixa”. Trata-se evidentemente de seres pequeninos que Tolkien atualiza em suas obras, utilizando-se de algumas de suas características fundamentais, mas adicionando outros elementos. Em outros termos, esses personagens

são desenvolvidos na obra tolkieniana, enquanto, no texto de Lewis, esses seres são, muitas vezes, apenas mencionados, sem qualquer desenvolvimento. Se pensarmos em *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, notaremos essa questão com certa facilidade, pois apenas o fauno, Mr. Tumnus, de fato, se destaca, mesmo assim apenas no começo e no fim da obra. Vejamos dois momentos em que esses seres mitológicos aparecem no primeiro livro da série:

Aslan stood in the centre of a crowd of creatures who had grouped themselves round him in the shape of a half-moon. There were Tree-Women there and Well-Women (Dryads and Naiads as they used to be called in our world) [...] There were four great centaurs. The horse part of them was like huge English farm horses, and the man part was like stern but beautiful giants. There was also a unicorn, and a bull with the head of a man, and a pelican, and an eagle, and a great Dog. (p. 168)¹⁰²

“No,” Said the Witch. “There need be no flying. Go quickly. Summon all our to meet me here as speedily as they can. Call out the giants and the werewolves and the spirits of those trees who are on our side. Call the Ghouls, and the Boggles, the Ogres and the Minotaurs. Call the Cruels, the Hags, the Spectres, and the people of the Toadstools. (p. 173)¹⁰³

Como se percebe, em *The Chronicles of Narnia*, encontramos um uso quase enciclopédico dos seres mitológicos, ou seja, eles são apenas citados, tomam lugar na história, mas não chegam a ser, de fato, personagens. A exceção, talvez, seja a presença dos anões em *The Last Battle*. Tendo em vista o papel demasiado pequeno que os diferentes seres mitológicos desempenham no texto lewisiano não promoveremos um detalhamento dessa questão.¹⁰⁴

¹⁰² Aslam estava em pé, cercado por uma multidão de seres que o rodeavam em semicírculos. Havia espíritos que moram nas árvores e espíritos dos bosques e fontes (driades e náiades, como são chamados em nosso mundo). [...] Viam-se também quatro grandes centauros: uma das metades lembrava um cavalo grande, enquanto a metade humana parecia um gigante de expressão séria, mas bonita. Havia ainda um unicórnio e um touro com cabeça de homem, um pelicano, uma águia e um cachorro enorme. (p. 158)

¹⁰³ – Fugir, isso nunca! Convoque todo o meu povo aqui. Chame os gigantes, os velhos lobos e os espíritos das árvores que estão do nosso lado. Reúna os vampiros, os duendes, os ogres, os minotauros. Chame os vulpinos, as bruxas, os espectros, as almas dos cogumelos bravos. (p. 163)

¹⁰⁴ Para uma visão mais exaustiva, em termos de compilação da presença desses seres em *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, ver o artigo “Figuras mitológicas em O Leão, a Feiticeira e o Guarda-

Já afirmamos que a descoberta de Narnia por Lucy reveste-se de uma “involuntariedade”, ou seja, ela é acidental. Postergamos a discussão dessa questão, mas cremos que, agora, temos elementos suficientes para desdobrá-la. Esse é um elemento importante, em especial no que diz respeito ao *status* do Mundo Secundário, pois o acesso a ele se torna insensível à vontade dos personagens (quando Lucy retorna ao guarda-roupa com os irmãos para provar a veracidade de sua história sobre Narnia, ele não passa de um móvel comum, onde se guardam casacos), mas em outro sentido, talvez mais instigante, ele possibilita uma profícua analogia com a noção de “involuntariedade” inerente à concepção de memória que se depreende da obra de Proust.

Segundo Benjamin (1989), Baudelaire percebe uma mudança de sensibilidade nos leitores de sua época, mudança essa que estaria relacionada com uma transformação na própria estrutura da experiência “inóspita, ofuscante da época da industrialização em grande escala” (p.105). Filósofos como Bergson atentam para essa problemática quando, ao discutirem a questão da experiência e da memória opõe a “memória pura” à “memória hábito”, que, no texto de Proust, se transformam em “memória involuntária” e “memória voluntária”, respectivamente. A diferença entre ambas reside no fato de que, enquanto a involuntária é “acidental”, ou seja, depende de um estímulo externo que desperte algo esquecido que retorna como um todo, a voluntária está ligada à rotina e à vontade do sujeito de se lembrar, realizando-se, no entanto, de modo precário.

A “acidentalidade” presente na descoberta de Narnia, segundo nos parece, obedece a uma “estrutura” bastante similar à da “memória involuntária”, na qual afloram a fantasia, a imaginação, reprimidas pela agitação do mundo moderno e pelo imperativo da ciência e da objetividade que moldaram a sensibilidade do homem de

nossa época. Se em *À la recherche du temps perdu* (*Em busca do tempo perdido*), de Proust, o contato com a *madeleine* dispara esse mecanismo da memória que lhe permite “reviver” os momentos de sua infância em Combray, em outras palavras, se esse elemento permite ao protagonista de *Du côté de chez Swann* (*No caminho de Swan*) a recuperação da memória de eventos ligados a sua vida privada, em *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, o guarda-roupa (assim como os anéis em *The Magician’s Nephew*, ou o quadro em *The Voyage of the Dawn Treader*) parece recuperar um outro tipo de memória, digamos, coletiva, que remonta à infância da humanidade. Nesse sentido ainda, deve-se salientar que, talvez, no que se refira a esse tipo de experiência, a grande aceitação que têm, ante ao público de nossa época, as histórias maravilhosas, de fantasia, etc. revele uma nova mudança na sensibilidade que volta a se abrir para o “sobrenatural”.

Em termos das “histórias de fadas”, sobram-nos, ainda, pelo menos três questões importantes sobre as quais refletir, aquelas que seriam, segundo Tolkien (2006), as três funções fundamentais que essas narrativas deveriam proporcionar: consolo, escape e reparação. Começemos pela última, a reparação, pois já nos antecipamos um pouco a esse respeito ao falar, por exemplo, do modo como a narrativa sobre a cavalgada em Aslan pode contribuir para um novo olhar em relação a montaria em cavalos, ou como a imagem de um papel queimando pode ser “contagiada” pela descrição dos seres petrificados retomando a vida. Outro exemplo, mais simples, diz respeito, justamente, ao modo como os animais (ou pelo menos parte deles), por exemplo, o Mr. e a Mrs. Beaver, Strawberry, ou mesmo Aslan, contribuem para uma nova visão dos castores, dos cavalos e dos leões, no caso do último, poder-se-á dizer que a noção de “rei dos animais” é, de fato, ratificada em toda a sua majestade.

O consolo, por sua vez, segundo nos parece, não se refere unicamente ao “final feliz”, mas a satisfação de algo parecido com o que Jolles (1976) chama de “moral ingênua” e se concentra, em nossa opinião, no episódio do sacrifício e ressurreição de Aslan na mesa de pedra. O Grande Leão se sacrifica para salvar a vida de Edmund, um menino que cometeu um erro, “traiu” seus irmãos. A morte de Aslan em troca da de Edmund pode ser considerada uma injustiça, não porque o garoto não mereça que alguém se sacrifique por ele, mas porque o leão está sendo punido por um ato “benfazejo”, altruísta. Desse modo, a ressurreição de Aslan vem corrigir um “erro do destino”, vem a reparar algo que, desde o que Jolles chama de “moral ingênua”, é injusto. Nesse sentido, como nota o próprio crítico

[...] o Conto opõe-se radicalmente ao acontecimento real como é observado de hábito no universo. É muito raro que o curso das coisas satisfaça às exigências da moral ingênua, é muito raro que seja “justo”; logo o Conto opõe-se ao universo da “realidade”. [...] Pode-se dizer que a disposição mental do Conto exerce aí a sua ação em dois sentidos: por uma parte, toma e compreende o universo como uma realidade que ela recusa e que não corresponde à sua ética do acontecimento; por outra parte, propõe e adota um outro universo que satisfaz a todas as exigências da moral ingênua. (JOLLES, 1976, p.200).

Em nossa realidade, a ressurreição de Aslan não seria possível (somente, talvez, para aqueles que acreditam na ressurreição de Cristo) e o seu ato altruísta resultaria na sua morte, algo que feriria o senso de justiça da moral ingênua; na narrativa, entretanto, instaura-se a possibilidade de “reversão” desse fato, chegando, por fim, a algo, de fato, “justo”. Esse mesmo elemento, em *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, marca aquilo que Tolkien (2006, p.77) chama de a “virada”, entendida como “uma graça repentina e milagrosa: nunca se pode confiar que ocorra outra vez”. Deve-se salientar, no entanto que, apesar de marcar a “virada”, ele não é o fim da narrativa de Narnia propriamente dita, e que a punição da White Witch e a vitória na batalha, embora atendam à “moral ingênua”, não se constituem como outro ponto de “virada”, porque a história como um

todo não coloca a batalha como esse tipo de elemento. Trata-se, como dissemos anteriormente, de um momento de enfraquecimento, típico do romance. Deve-se destacar, nesse mesmo sentido, o fim de *The Last Battle* que, numa espécie de julgamento final, promove a “recompensa” daqueles que foram justos.

A noção de escape, tal como formulada por Tolkien (2006), ganha destaque em *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, pois a narrativa se situa, em termos de nossa realidade, durante a II Guerra Mundial. Pode-se dizer, portanto, que a narrativa se utiliza de um momento crítico da humanidade para construir uma história que valoriza justamente aqueles valores, tais como amizade, confiança, etc., que estariam em falta em nosso mundo. A escolha desse cenário parece se ajustar fundamentalmente àquela oposição, de que nos fala Jolles (1976), que o conto de fadas e também as histórias de fadas destacam em relação à nossa “realidade”. Nesse sentido, ficam as palavras de Tolkien (2006), segundo as quais seria “natural” ao homem preferir ouvir falar de fadas, árvores, faunos, etc. a ficar falando de bombas e máquinas.

Tendo em vista o que foi até aqui apresentado, cremos que é possível uma aproximação entre *The Chronicles of Narnia* e a noção de “histórias de fadas”, pois trata-se de uma história na qual temos a construção de um Mundo Secundário que se contrapõe ao que conhecemos como “nossa realidade”. Nesse Outro Mundo encontramos seres e acontecimentos que seriam impossíveis em “nosso mundo”. Isso, no entanto, não causa a desconfiança do leitor em relação à “veracidade” do que está sendo dito, pois, por um lado, esses acontecimentos e seres parecem estar de acordo com as “leis” que regem esse lugar, e, por outro, a narrativa se reveste de uma série de procedimentos que garantem que aquilo é “verdadeiro” naquele determinado Mundo. Esse Mundo Secundário poderá ser considerado como “maravilhoso” desde o nosso ponto de vista, mas não desde a sua própria perspectiva, pois nele, assim como Jolles

(1976) afirma ocorrer com o “conto de fadas”, o maravilhoso é natural. Nas narrativas de fantasia, no entanto, quando bem desenvolvidas,¹⁰⁵ ao contrário do gênero maravilhoso, os acontecimentos podem ser perfeitamente explicados a partir das “leis” do Mundo Secundário. Este, por sua vez, quando desenvolvido, se afastará do Mundo Primário de tal modo que não o reconheceremos e a narrativa não se referirá a este. Não é, no entanto, isso o que ocorre em *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, em que a “nossa realidade” está presente textualmente, promovendo um contraponto mais evidente com o Mundo Secundário.

Voltando-nos novamente à teoria tolkieniana, deve-se ressaltar que acreditamos que uma leitura de seu ensaio que considere esse Mundo Secundário ainda por uma perspectiva de amálgama com a nossa realidade (no sentido daquilo que Volobuef (1993), retomando Lüthi, vai chamar de “representação estilizada da realidade”), embora pertinente, não possibilita esse “passo à frente” que, segundo nosso ponto de vista, sua teoria possibilita e que permite uma aproximação mais efetiva de obras como *The Chronicles of Narnia*, mas também de *The Hobbit* e *The Lord of the Rings*. Esse foi o caminho que escolhemos para analisar o texto de Lewis, uma obra que revela muitas afinidades com essa noção de “histórias de fadas”, aproximando-se, também dos “contos de fadas”. Acreditamos, inclusive, que a relação que a narrativa lewisiana estabelece com os “contos de fadas” seja semelhante a que se percebe entre estes e as “histórias de fadas”, ou seja, tanto a obra de Lewis como as “histórias de fadas” bebem nas fontes dos contos populares, se aproximando, por isso, deles.

¹⁰⁵ Fazemos questão de esclarecer que a noção de desenvolvimento não está ligada a valor, apenas a uma visão desde o ponto de vista da fantasia. Ou seja, quanto mais completa e coerente a criação do Mundo Secundário e quanto mais afastada do Mundo Primário, mais desenvolvida a consideramos desde o ponto de vista da construção da fantasia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo de uma obra tão aberta para diversas possibilidades de leitura como *The Lion, the Witch and the Wardrobe* implica, como praticamente todo estudo, a imposição de um recorte. Desse modo, deve-se salientar que nossa leitura do texto lewisiano privilegiou a sua relação com as formulações de J. R. R. Tolkien a respeito das histórias de fadas, favorecendo um diálogo que, por um lado, joga novas luzes sobre a obra de Lewis, e, por outro, propõe uma rediscussão da teoria tolkieniana.

Tendo em vista essa perspectiva, partimos da apresentação e da reflexão sobre algumas das mais relevantes discussões acerca dos contos de fadas. A partir dos estudos de Jolles (1976), Propp (1984) e Volobuef (1993) percebe-se que o conto de fadas é, por um lado, um termo genérico que designa uma série de narrativas heterogêneas, entre elas os contos de origem popular, entendida em oposição ao artístico, além de alguns textos artísticos que se assemelham a esses contos, e, por outro, um gênero particular, e bastante ambíguo, que poderia ser delimitado em função das seguintes características: uma narrativa que se compõe segundo a estrutura das 31 funções propostas por Propp (1984), ou seja, uma história em que um dano vem a causar um abalo na situação inicial que deve ser reparada, terminando com a coroação do herói e com o casamento. Nesses textos o maravilhoso é visto como natural, porque encontramos, nos termos de Lüthi (1964), uma realidade estilizada, mas não só por isso. Deve-se ressaltar, como propõe Jolles (1976), que a essência do conto de fadas está ligada ao que ele chama de “moral ingênua”, ou seja, o conto de fadas se articula de modo a atender ao nosso desejo de justiça, o que, muitas vezes, leva a que o consideremos como oposto à “realidade”. Além disso, essas narrativas são sempre contos no sentido tradicional do termo, pois tem como principais elementos a tendência à nitidez, a propensão à universalidade e a

adequação à transmissão oral (Lüthi, 1964 apud VOLOBUEF, 1993), em outros termos, trata-se de uma forma breve e concisa, de fácil memorização e transmissão.

Com base nessas coordenadas sobre o conto de fadas promovemos a apresentação e a distinção entre esses relatos e as histórias de fadas, a partir das formulações de J. R. R. Tolkien (2006). Para o escritor inglês, histórias de fadas são aquelas narrativas em que resvala *Faërie*, são relatos que nos contam as aventuras dos homens nesse lugar. Fundamental é, então, para a composição dessas narrativas, a criação de um Mundo Secundário internamente coerente, mas liberado da semelhança com o nosso mundo, pois, segundo Tolkien, a fantasia reúne a imaginação e a “irrealidade”. A fantasia, nesses relatos, concorre, também, para possibilitar a inspeção a fundo do tempo e do espaço, bem como favorecer a comunhão dos homens com outros seres. Um primeiro elemento pelo qual as “histórias de fadas” se distinguem dos contos de fadas é que aquelas, ao contrário destes, têm uma maior liberdade em termos formais, ou seja, não precisam ser necessariamente contos. As histórias de fadas não têm como aspectos determinantes a tendência à nitidez e a propensão à universalidade, pois costumam, como no caso de *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, ser narrativas de maior fôlego. Apesar, no entanto, de se diferenciarem em relação aos contos de fadas, essas “histórias de fadas”, se tomarmos como exemplo o texto de Lewis, parecem se construir sobre alguns elementos fundamentais desses relatos, remetendo, portanto, a eles.

Outra diferença essencial se coloca como um contraponto entre fantasia e maravilhoso, pois este é característico dos contos de fadas, enquanto aquela é o elemento central das histórias de fadas. O maravilhoso, tendo o conto de fadas como protótipo, parece estar ligado a uma união harmoniosa entre o elemento “sobrenatural” e o “real”, os dois são conjugados de modo que não causam estranhamento ou

sobressalto, é como se, conforme afirma Jolles (1976), nessas narrativas o maravilhoso fosse natural. Em outros temos encontramos uma “representação estilizada da realidade” (LÜTHI, 1964 apud VOLOBUEF, 1993), apoiada pela tendência a universalidade que simultaneamente impede a determinação espaço-temporal, mas favorece a relação com o mundo primário.

A fantasia, pelo contrário, se impõe como uma disjunção entre o Mundo Primário e o Mundo Secundário: quanto mais distante este estiver daquele, mais pura a fantasia. É como se nela a contraposição entre a realidade e outro mundo fosse essencial, como, de fato, é fundamental em *The Lion, the Witch and the Wardrobe* em que, poder-se-á dizer que o Mundo Secundário se coloca, no contraponto, como uma crítica ao Primário, pois Narnia nos remete a valores e ideias que o nosso mundo, com a Segunda Guerra Mundial, parece ter esquecido.

Apesar desse contraponto com o conto de fadas, por um lado, e com o maravilhoso, por outro, é importante ressaltar que a fixação da fantasia (ou das “histórias de fadas”) como um gênero literário particular ainda está para ser feita por meio de um estudo mais exaustivo de outras obras que estão ligadas a esse mesmo tipo de concepção narrativa. Nesse sentido, talvez, a nossa leitura do texto lewisiano favoreça uma maior discussão a respeito dos limites da noção de maravilhoso e da necessidade de criação de outras categorias para dar conta da heterogeneidade de manifestações que aí são conglomeradas.

Voltando-nos mais especificamente à análise de *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, nos deparamos com um narrador que constantemente parece buscar indiciar a sua relação com a tradição dos contos de fadas (chamando, inclusive, sua história desse modo) e com o que Benjamin (1987) chama de “contador de histórias”. Essa aproximação com o contador de histórias se dá, principalmente, como já dissemos, pela

introdução de elementos que remetem à tradição oral (por exemplo, canções populares e profecias) e por uma determinada postura tanto diante dos acontecimentos narrados quanto em relação ao leitor. Nesse sentido, ele se caracteriza pelo que afirmamos, seguindo Wood (2005), como uma “função tutorial”, ou seja, ele se marca como um contador que procura, constantemente, orientar, guiar e ensinar o leitor, colocando-se na posição de um “professor”, legitimando não só o seu relato, mas a própria Narnia. Desse modo, ele não deixa que se coloque em questão a existência desse Mundo Secundário, usando, inclusive, os discursos sobre a impossibilidade de se chegar a outro mundo por meio de um guarda-roupa para afirmar Narnia.

Essa postura do narrador, segundo nosso ponto de vista, também está correlacionada com o leitor que ele projeta para sua narrativa: uma criança. Essa escolha não deixa, contudo, de ser instigante, principalmente se levarmos em consideração que, na dedicatória, *The Lion, the Witch and the Wardrobe* é chamada de um “conto de fadas” e que Lewis, seguindo os passos de Tolkien, defendia a ideia de que essas narrativas não eram propriamente infantis, mas foram relegadas a esse público. Aproveitando-nos da nossa discussão sobre o leitor em *The Chronicles of Narnia*, realizamos uma analogia entre dois personagens (Uncle Andrew e o cocheiro) e dois dos tipos de leitores estabelecidos por Lewis em *Um experimento na crítica literária* (o bom leitor e o mau leitor literariamente letrado). Essa relação permitiu-nos perceber como se inscreve em *The Magician's Nephew* um contraponto entre, por um lado, Uncle Andrew que tem uma visão extremamente cética em relação ao mundo que lhe nega a possibilidade de contemplar eventos extraordinários, pois tudo o que foge daquilo que ele considera normal é rechaçado e, por outro, o cocheiro que encara o mundo (Narnia, no caso) sem preconceitos, o que lhe permite experienciar momentos de excepcional beleza e com feitos, digamos, inacreditáveis.

Outra característica de Uncle Andrew que o aproxima do mau leitor literariamente letrado é o seu lado prático, no sentido de instrumentalização das coisas. Desse modo, enquanto as crianças e o cocheiro estavam admirados com a beleza de Narnia, Andrew só pensava em como ele poderia lucrar com aquele lugar. Prolongando nossa analogia fizemos um breve comentário a respeito da leitura alegórica que, segundo alguns críticos, *The Chronicles of Narnia* favorece. Nesse sentido, é de se destacar que, apesar de as insinuações na direção da construção de uma leitura intertextual entre essa narrativa e os escritos bíblicos, talvez, não se deva falar de uma alegoria propriamente dita. Contudo, deve-se ter em mente que esse constante apontar do narrador para essa leitura, digamos, analógica entre Aslan e Cristo (ou Deus) pode colocar o problema de uma utilização da literatura muito próxima daquela que Lewis critica nos “maus leitores literariamente letrados”.

Estruturalmente, é possível encontrar ecos na composição de *The Lion, the Witch and the Wardrobe* das 31 funções estipuladas por Propp a respeito dos contos de fadas. Esses elementos “emprestados” da estrutura do conto sofrem, no entanto, um processo de “complexização” que se liga a dois aspectos em especial: a introdução de narrativas paralelas e a disjunção entre os Mundos. Quanto ao primeiro aspecto, deve-se ressaltar que a narrativa se compõe por, ao menos, três contos que estão entrelaçados e se interpenetram: primeiro, o que diz respeito ao salvamento do fauno; segundo, o que diz respeito a busca por Edmund; terceiro, o que se refere ao salvamento da própria Narnia. Além disso, temos outra sequência narrativa que poderia ser considerada uma moldura: toda a parte em que as crianças ainda não estão na terra de Aslan. Em relação à disjunção entre os Mundos se destaca as diferenças espaço-temporais, pois Narnia possui sua própria geografia e história cronológica.

Esses elementos espaço-temporais são, inclusive, fundamentais na afirmação de um Mundo Secundário internamente coerente, pois independem das relações com o nosso mundo, embora em Narnia tenhamos a presença do “mundo real” que problematiza a sua imposição como “fantasia pura”. Seria, de fato, uma fantasia pura caso ela se impusesse independentemente do Mundo Primário. No entanto, como destaca Wood (2005), temos a impressão, por vezes, que todo o mundo narniano se coloca em função de nosso mundo. Ainda em relação ao tempo, poderíamos dizer que o tempo na terra de Aslan poderia ser comparado com a noção bergsoniana de duração, principalmente, se tomarmos em consideração o nosso tempo cronológico, isso porque num período de menos de 50 anos nossos se passam, em Narnia, 2555 anos. Quanto à questão espacial, deve-se ressaltar o fato de o guarda-roupa ser um limite entre o nosso mundo e o país narniano. Esse elemento torna um pouco mais complexa a relação entre o maravilhoso e a fantasia. Isso porque se analisarmos apenas a presença desse elemento mágico, o guarda-roupa, e o modo como ele nos é apresentado na narrativa, poder-se-ia dizer que seria um elemento maravilhoso. Contudo, com a constituição do Mundo Secundário temos a constituição da fantasia em sua diferença fundamental em relação ao maravilhoso: enquanto este é relativamente harmônico, a fantasia impõe uma disjunção entre os mundos.

Outro elemento que contribui para a construção de um Mundo Secundário é a presença de outros seres (faunos, centauros, animais falantes, etc.). Esses seres, além de apontarem para uma diferença em relação ao nosso mundo, pois se referem àquela “irrealidade” própria da fantasia, se relacionam com um explorar do tempo e do espaço num sentido bastante particular, pois cada um deles se ligam a mitos e lendas que remetem à infância da humanidade. A presença desses seres mitológicos, por outro lado, pode ser vista como apenas enciclopédica, pois eles não ocupam um papel de destaque,

são mobilizados, mas não atualizados. Uma crítica de Tolkien ao texto de Lewis era justamente a respeito do uso de seres de diferentes mitologias, promovendo uma miscelânea que, desde o ponto de vista tolkieniano, não era positiva.

A inserção desses seres, por outro lado, aponta para mais uma questão fundamental para a concretização da relação com as “histórias de fadas” que é a da recuperação. Desse modo, a presença de um cavalo voador enobrece todos os cavalos, assim como Aslan, os leões, etc. Outro elemento primordial nas histórias de fadas que encontra lugar no texto lewisiano é o consolo que, se refere, por sua vez, tanto ao final feliz encontrado em *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, como ao fato desse final feliz estar ligado a algo semelhante a o que Jolles (1976) chama de “moral ingênua”, ou seja, os eventos que têm lugar na narrativa tendem a ser justos. Por exemplo, a morte de Aslan, decorrente de seu sacrifício para salvar Edmund, não é justa, em termos da moral ingênua; temos, então, a ressurreição. A presença dessa perspectiva ingênua é, inclusive, outro elemento que distingue o Mundo Secundário do nosso, uma vez que, segundo o próprio Jolles (1976), os acontecimentos que têm lugar em nossas terras não são, de um modo geral, justos. O escape, por sua vez, se introduz na própria estrutura narrativa e funciona como uma saída e como uma crítica ao contexto da Segunda Guerra Mundial, trata-se, portanto, de uma espécie de dramatização da noção de escape, que se introduz na história de Narnia em *The Lion, the Witch and the Wardrobe*. Mas a noção de escape presente no texto é muito mais ampla do que isso e está ligada àquele projeto, de que nos fala Duriez (2005, p.100), encampado por Tolkien e Lewis de reabilitar histórias de reinos encantados.

O livro de Lewis, assim como as obras literárias de Tolkien (*The Hobbit*, *The Silmarillion*, *The Lord of the Rings*, para citar as mais conhecidas), por meio da fantasia promove uma disjunção entre o nosso mundo e outro mundo (Narnia ou Arda no caso

desses dois autores) que implica uma crítica ao mundo industrializado, marcada, como quer Benjamin (1987, 1989), pela queda da experiência, articulada a um processo de “desumanização” do homem. 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). O surgimento das grandes cidades está intrinsecamente vinculado ao êxito do capitalismo industrial que se estrutura sobre a exploração da força de trabalho das camadas menos privilegiadas da sociedade, além do seu alheamento em relação ao produto que resulta de seu trabalho.

Tendo em vista essa questão, deve-se ressaltar também o fato de que, muitas vezes, tende a ocorrer uma associação direta entre obras de fantasia (e maravilhosas) e a literatura infanto-juvenil promovida, principalmente, pelo público adulto, que considera essas obras abaixo de sua atenção, uma vez que não falam sobre a “realidade”. Aparentemente, desde o ponto de vista de quem assume essa postura, o exercício da imaginação é algo inútil e pouco produtivo, não trazendo nenhum resultado prático e nem colaborando para “salvar o mundo”. Esse tipo de postura soa como um ultimato do tipo: “Pare de ler essas bobagens e vá trabalhar”. Contudo muitas obras de fantasia parecem dizer muito mais sobre o nosso mundo do que muitas análises afiadas e científicas, pois elas representam, ao contrário do que muitos afirmam, um desejo de mudança e a manifestação de uma insatisfação que transbordam de suas páginas.

Richter e Merkel (1974, apud ZILBERMAN, 1998, p.46) afirmam que “O conto de fadas, como é apresentado à infância, faz a criança acostumar-se, ou pelo menos deve acostumá-la, a reagir na forma conformada de sonhos, quando desenvolve impulsos que estão em desacordo com a sociedade”. Será? Se, como quer Jolles (1976),

o conto de fadas nos apresenta um mundo que se estrutura em torno da “moral ingênua” em que o senso de justiça prevalece, por que se imagina que as crianças se tornariam mais conformadas, ao invés, de, por exemplo, ter seu sentido de justiça mais aguçado?

Ao colocar essa questão, chegamos, por fim, a alguns questionamentos que gostaríamos de colocar para nosso leitor. Se tivermos em conta as afirmações de Adorno (2003) em *Poesia lírica e sociedade*, é possível traçar um instigante paralelo entre a poesia lírica e a fantasia. Segundo o filósofo alemão, a poesia “[...] em fuga das coisas materiais, evoque a imagem de uma vida liberta da coacção da prática dominante, do utilitarismo, da pressão obstinada do instinto de conservação. Contudo, esta exigência [...] é, sem si mesma, de natureza social.” (2003, p.8). Não se poderia dizer algo semelhante em relação à fantasia, que ela, de algum modo, está se opondo a este mundo caótico, mecanizado e desumano no qual vivemos? E mais, que “O seu distanciamento da pura existência converte-se na medida do que esta tem de falso e nocivo. Em protesto contra essa realidade o poema exprime o sonho de um mundo onde a vida fosse diferente.” (p.9)?

Se a resposta for afirmativa, a nossa conclusão poderia ser que “A idiossincrasia do espírito lírico [assim como do da fantasia] contra a violência opressiva das coisas é uma forma de reacção contra a reificação do mundo, o domínio das mercadorias sobre as pessoas que se difundiu desde o início da Modernidade” (2003, p.9). Nesse sentido, talvez, poder-se-á dizer que essas narrativas, incluindo *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, falam muito mais sobre o mundo moderno do que se pode imaginar; falam, inclusive, sem falar. Seu desgosto em relação à “reificação do mundo” é tão evidente que parece impossível situar em nosso mundo suas histórias. Em outros termos, este mundo se revela tão “falso e nocivo” que o distanciamento entre um mundo de sonhos e o “real” se impõe como a disjunção que acaba por revelar as misérias de nosso mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMS, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich, 1988.

ADORNO, T. *Poesia lírica e sociedade*. Tradução de Maria Antónia Amarante. Coimbra: Angelus novus, 2003.

ANDERSEN, J. C. *Contos de Andersen*. Tradução e adaptação de Monteiro Lobato. São Paulo: Brasiliense, 1958.

_____. *O mundo encantado de Andersen*. Tradução de Otávio de Vasconcelos. Rio de Janeiro: Editorial Martins Gomes S.A., 1969.

ASSIS, J. M. M. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro, Paris: Garnier, 1923.

BASSHAM, G.; WALLS, J. L. (Org.). *As crônicas de Nárnia e a filosofia*. Tradução de Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2006.

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 J. C. M. Barbosa, H. A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p.103-149.

BERISTÁIN, H. *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa, 1997.

BREMOND, C. *A Lógica dos Possíveis Narrativos*. In: GENETTE, G. (Org.). *Análise Formal da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 109-135.

_____. *A Mensagem Narrativa*. In: GENETTE, G. (Org.). *Literatura e Semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972, p.100-147.

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.

CAUGHEY, 2005. *Revisiting Narnia: fantasy, myth and religion in C. S. Lewis' chronicles*. Michigan: Benbella Books, 2005.

CEIA, C. (Org.). *E-Dicionário de termos literários*. s.d. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em 22 out 2010.

COELHO, N. N. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1998.

CUDDON, J. A. *A Dictionary of Literary Terms*. London: Andre Deutsch, 1977.

DOWNING, D. *Into the Wardrobe: C. S. Lewis and the Narnia Chronicles*. San Francisco: John Wiley & Sons, 2008.

DURIEZ, C. *Manual prático de Nárnia*. Tradução de Celso R. Paschoa. Osasco (SP): Novo Século Editora, 2005.

_____. *O dom da amizade – Tolkien e C. S. Lewis*. Tradução de Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ENDE, M. *A história sem fim*. Tradução de Maria do Carmo Cary. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

EIKHENBAUM, B. Sobre a teoria da prosa. In: TOLEDO, D. (Org.). *Teoria da literatura – formalistas russos*. 2.ed. Tradução de Ana Mariza Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 157-168.

ESTÉS, C. P. (Org.). *Contos dos irmãos Grimm*. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

FAUR, M. *Mistérios nórdicos - deuses, runas, magias, rituais*. São Paulo: Pensamento, 2007.

FORD, P. F. *Companion to Narnia*. New York: Harper Collins, 2005.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura F. A. Sampio. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

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.

GARCIA, L. Vale morrer por isso: lições de Nárnia sobre heroísmo e altruísmo. 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.79-88.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GOMES, N. S. Figuras mitológicas em *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*, de C. S. Lewis. Disponível em < [http://www.filologia.org.br/revista/artigo/6\(16\)37-40.html](http://www.filologia.org.br/revista/artigo/6(16)37-40.html)>. Acesso em 10 jan 2010.

GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. São Paulo: Editora Ática, 1991.

GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural: pesquisa de método*. São Paulo: Cultrix, 1973

HAWKING, S. *A brief history of time*. Toronto: Bantam, 1988.

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's Narnia*. Nashville: Broadman & Holman Publishers, 2005.

HOOPER, W. (Org.). *Letters of C. S. Lewis*. London: Bles, 1988.

JOLLES, A. *Formas simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

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.

KOTHE, F. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

LAETZ, B; JOHNSTON, J. What is Fantasy? *Philosophy and Literature*. 32, p.161-172, 2008.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2002.

LEWIS, C. S. *On Stories and Other Essays on Literature*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1982.

_____. *The chronicles of Narnia*. New York: Harper Collins, 2001.

_____. *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*. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

LINDSKOOG, K. *Journey into Narnia*. Pasadena: Hope Publishing House, 1998.

LODGE, D. *A arte da ficção*. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2010.

LOPES, R. J. *A árvore das histórias: uma proposta de tradução para *Tree and Leaf*, de J. R. R. Tolkien*. São Paulo, 2006. 230f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Tradução de José M. M. Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

LÜTHI, M. *Märchen*. 2.ed. Stuttgart: J. B. Metzler, 1964.

MACHADO, R. *Acordais: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias*. São Paulo: DCL, 2004.

MAGALHÃES FILHO, G. B. *O imaginário em: As Crônicas de Nárnia*. São Paulo: Mundo Cristão, 2005

MELETÍNSKI, E. M. O Estudo tipológico-estrutural do conto maravilhoso. In: PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984, p.145-180.

MANLOVE, 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.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1982

MOSTELLER, T. O tao de 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.101-110.

OLIVEIRA, S. M. Referências de tempo e aspecto dos tempos verbais e dos adjuntos adverbiais de tempo. *Anais do 5º Encontro Celsul*. Curitiba, 2003, p.1359-1367. Disponível em: < <http://www.celsul.org.br/Encontros/05/pdf/188.pdf>>. Acesso em 20 out 2010.

OSÓRIO, A. C. *Instrução e educação*. Lisboa: Guimarães & Cia., 1909.

PETERSON, M.; PETERSON, A. O tempo passa: será? A importância do tempo nas Crônicas de 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.199-211.

PROPP, V. *Morfologia do conto*. Tradução de Jaime Ferreira e Victor Oliveira. Lisboa: Vega, 1983.

_____. *Raízes históricas do conto maravilhoso*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

REICHENBACH, B. R. Não há fraude aqui: verdade e perspectiva. 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.67-76.

RICHTER, D.; MERKEL, J. *Märchen, phantasie und soziales lernen*. Berlim: Basis Verlag, 1974.

SAMMONS, Martha C. *A Guide through Narnia*. Vancouver: Regent College Publishing, 2004.

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>>.

SCHWARZ, R. Leituras em competição. *Novos Estudos*. n.75, p.61-79, jul. 2006.

SEÑOR, T. D. Confiando em Lúcia: acreditar no incrível. 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.43-54.

SHAW, H. *Dicionário de termos literários*. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

TACCA, O. *As vozes do romance*. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983.

TATAR, M. (Org.). *Contos de fadas*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TOLKIEN, J. R. R. *O senhor dos anéis*. Tradução de Lenita Maria R. Esteves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Sobre histórias de fadas*. Tradução de Ronald Kyrmse. São Paulo: Conrad, 2006.

_____. On Fairy-Stories. In: _____. *The Monster and the Critics and Other Essays*. London: Harper Collins, 2006a.

VOLOBUEF, K. Um estudo do conto de fadas. *Revista Letras*, São Paulo, n. 33, p. 99-114, 1993.

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.

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

ZILBERMAN, R. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 1998.