



J.R.R.
TOLKIEN

ÁRVORE
E FOLHA

DADOS DE COPYRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [X Livros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de disponibilizar conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

Sobre nós:

O [X Livros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: xlivros.com ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados neste link.

Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade enfim evoluirá a um novo nível.



J. R. R. TOLKIEN

ÁRVORE E FOLHA

TRADUÇÃO

RONALD EDUARD KYRMSE

Membro da Tolkien Society e do grupo linguístico "Quendily"



wmf **martinsfontes**

SÃO PAULO 2013

OBRAS DE J. R. R. TOLKIEN

The Hobbit [O Hobbit]
Leaf by Niggle [Árvore e folha (Sobre Contos de Fadas e Folha, de Migalha)]
On Fairy Tales [Sobre Histórias de Fadas]
Farmer Gil of Ham [Mestre Gil de Ham]
The Homecoming of Beorhtnoth
The Lord of the Rings [O Senhor dos Anéis]
The Adventures of Tom Bombadil [As Aventuras de Tom Bombadil]
The Road Goes Ever On [com Donald Swann]
Smith of Wootton Major

OBRAS PUBLICADAS POSTUMAMENTE

Sir Gawain and the Green Knight, Pearl and Sir Orfeo*
The Father Christmas Letter [Cartas do Papai Noel]
The Silmarillion* [O Silmarillion]
Pictures by J. R. R. Tolkien*
Unfinished Tales* [Contos Inacabados]
The Letters of J. R. R. Tolkien*
Finn and Hengest
Mr. Bliss [Sr. Bliss]
The Monsters and the Critics & Other Essays*
Roverandom [Roverandom]
The Children of Húrin* [Os Filhos de Húrin]
The Legend of Sigurd and Gudrún* [A Lenda de Sigurd e Gudrún]
The Fall of Arthur* [A Queda de Arthur]

A HISTÓRIA DA TERRA-MÉDIA – POR CHRISTOPHER TOLKIEN

I The Book of Lost Tales, Part One
II The Book of Lost Tales, Part Two
III The Lays of Beleriand
IV The Shaping of Middle-earth
V The Lost Road and Other Writings
VI The Return of Shadow
VII The Treason of Isengard
VIII The War of Ring
IX Sauron Defeated
X Morgoth's Ring
XI The War of the Jewels
XII The Peoples of Middle-earth

*Editados por Christopher Tolkien

Índice

Nota introdutória

Sobre contos de fadas

Folha, de Migalha

Nota introdutória

ESTAS duas coisas, *Sobre contos de fadas*^a e *Folha, de Migalha*^b, estão aqui reimpressas e publicadas em conjunto. Não são mais fáceis de obter, mas ainda podem ser consideradas interessantes, especialmente por quem apreciou *O Senhor dos Anéis*. Apesar de uma ser um "ensaio" e a outra um "conto", estão relacionadas: pelos símbolos da Árvore e da Folha e pelo fato de ambas se referirem, de maneiras diferentes, ao que o ensaio chama de "subcriação". Também foram escritas no mesmo período (1938-1939) em que *O Senhor dos Anéis* começava a se desenvolver e a apresentar perspectivas de trabalho e exploração numa terra ainda desconhecida, tão assustadora para mim quanto para os hobbits. Mais ou menos naquela época havíamos chegado a Bri, e eu tinha tão pouca ideia quanto eles do que fora feito de Gandalf ou de quem era Passolargo; e eu começara a desacreditar de que sobreviveria para descobrir.

O ensaio foi originalmente composto como Conferência Andrew Lang, e em forma mais breve foi apresentado na Universidade de St Andrews, em 1938¹. Acabou sendo publicado, com pequenos acréscimos, como um dos itens de *Essays presented to Charles Williams* [Ensaio apresentado a Charles Williams], Oxford University Press, 1947, atualmente esgotado. Aqui é reproduzido com algumas alterações menores.

O conto só foi publicado em 1947 (*Dublin Review*). Desde que chegou, rapidamente, à forma manuscrita, num dia em que acordei já com ele na cabeça, não sofreu alterações. Uma de suas fontes foi um álamo de grandes galhos, que eu enxergava mesmo deitado na cama. De repente foi podado e mutilado pelo proprietário, não sei por quê. Agora foi derrubado, punição menos bárbara por eventuais crimes de que possa ter sido acusado, como por exemplo o de ser grande e estar vivo. Não acho que tivesse algum amigo ou alguém que o pranteasse, a não ser eu e um par de corujas.

J. R. R. TOLKIEN

^a No original *On Fairy-Stories*. (N. do T.)

^b No original *Leaf by Niggle*. (N. do T.)

1. Não 1940 como foi incorretamente afirmado em 1947. (N. do A.)

SOBRE CONTOS DE FADAS

Sobre contos de fadas

PROPONHO-ME a falar de contos de fadas, apesar de estar ciente de que é uma aventura temerária. O Reino Encantado é uma terra perigosa, em que há armadilhas para os incautos e calabouços para os demasiado audazes. Pode ser que me considerem ousado demais, pois, apesar de ter sido amante de contos de fadas desde que aprendi a ler e refletir sobre eles de tempos em tempos, não os estudei profissionalmente. Provavelmente nada mais fui do que um explorador eventual (ou intrometido) da área, cheio de admiração mas não de informações.

O reino dos contos de fadas é amplo, profundo e alto, cheio de muitas coisas: lá se encontram todos os tipos de aves e outros animais; oceanos sem praias e estrelas sem conta; uma beleza que é encantamento e um perigo sempre presente; alegria e sofrimento afiados como espadas. Um ser humano talvez possa considerar-se afortunado por ter vagueado nesse reino, mas sua própria riqueza e estranheza atam a língua do viajante que as queira relatar. E, enquanto está lá, é perigoso que faça perguntas demais, pois os portões poderão se fechar e as chaves se perder.

No entanto há algumas perguntas que alguém que vá falar sobre contos de fadas precisa se dispor a responder, ou a tentar responder, não importa o que pense da sua impertinência o povo do Reino

Encantado. Por exemplo: O que são contos de fadas? Qual é sua origem? Qual sua utilidade? Tentarei dar respostas a essas perguntas, ou as indicações de respostas que consegui coligir – principalmente das próprias histórias, as poucas que conheço dentre a multidão das que existem.

CONTO DE FADAS

O que é um conto de fadas? Neste caso é inútil consultar o *Oxford English Dictionary*. Ele não traz referência à combinação *fairy-story*^a e não é de nenhum proveito no que se refere ao tema *fadas* em geral. No Suplemento, *fairy-tale* está registrado desde o ano de 1750, e seu sentido principal consta como (a) um conto sobre fadas, ou de modo geral, uma lenda de fadas, com desdobramentos de sentido, (b) uma história irreal ou incrível, e (c) uma falsidade.

Os dois últimos sentidos obviamente tornariam meu tópico desalentadoramente amplo. Mas o primeiro sentido é restrito demais. Não restrito demais para um ensaio; para muitos livros é suficientemente amplo, mas é restrito demais para abranger o uso real. E isso principalmente se aceitarmos a definição de *fadas* do lexicógrafo: “seres sobrenaturais de tamanho diminuto, que a crença popular supõe possuírem poderes mágicos e terem grande influência sobre os assuntos dos seres humanos, para o bem ou para o mal”.

Sobrenatural é uma palavra perigosa e difícil em qualquer um dos seus sentidos, mais amplo ou mais restrito. Mas dificilmente poderá ser aplicado a fadas, a não ser que *sobre* seja considerado meramente um prefixo superlativo. Pois é o ser humano que é sobrenatural (e muitas vezes de estatura diminuta) em comparação com as fadas, ao passo que elas são naturais, muito mais naturais

que ele. Essa é sua sina. A estrada para o reino das fadas não é a estrada para o Paraíso; nem mesmo para o Inferno, creio, embora alguns tenham afirmado que ela pode conduzir indiretamente até lá pelo dízimo do Diabo.

O see ye not yon narrow road
So thick beset wi' thorns and briers?
That is the path of Righteousness,
Though after it but few inquire.

And see ye not yon braid, braid road
That lies across the lily leven?
That is the path of Wickedness,
Though some call it the Road to Heaven.

And see ye not yon bonny road
That winds about yon fernie brae?
That is the road to fair Elfland,
Where thou and I this night maun gae.^b

Quanto ao *tamanho diminuto*: não nego que é uma noção dominante no uso moderno. Muitas vezes pensei que seria interessante tentar descobrir como se deu essa transformação; mas meu conhecimento não é suficiente para uma resposta correta. Antigamente havia de fato alguns habitantes do Reino Encantado que eram pequenos (mas certamente não diminutos), porém a pequenez não era característica desse povo como um todo. O ser diminuto, elfo ou fada, é na Inglaterra (acho eu) em grande parte um produto artificial da fantasia literária¹. Talvez não seja de

estranhar que na Inglaterra, o país em que o amor pelo delicado e fino frequentemente reapareceu na arte, o gosto se volte, nesse âmbito, para o requintado e diminuto, assim como na França chegou à corte e se cobriu de pó de arroz e diamantes. Porém suspeito que essa miudeza de flores-e-borboletas também tenha sido produto da “racionalização” que transformou o *glamour* da Terra dos Elfos em mero artifício, e a invisibilidade, numa fragilidade que podia esconder-se numa primula ou encolher-se atrás de uma folha de capim. Parece ter entrado em moda logo depois que começaram as grandes viagens que tornariam o mundo estreito demais para conter ao mesmo tempo homens e elfos; quando a terra mágica de Hy Breasail no Oeste se tornara meros Brasis, a terra da madeira da tintura vermelha². De todo modo, foi em grande parte um caso literário em que William Shakespeare e Michael Drayton tiveram uma participação³. *Nymphidia* de Drayton é um dos ancestrais daquela longa linhagem de fadas florais e duendes adejantes com antenas, que tanto me desagradavam quando criança, e que meus filhos, por sua vez, detestavam. Andrew Lang tinha sentimentos semelhantes. No prefácio de *Lilac Fairy Book* [Livro lilás de fadas] ele se refere às histórias de enfadonhos autores contemporâneos: “sempre começam com um menininho ou uma menininha que sai e encontra as fadas dos narcisos, das gardênias e das flores de macieira [...] Essas fadas tentam ser engraçadas e fracassam, ou tentam fazer pregação e têm êxito”.

Mas o caso começou, como eu disse, bem antes do século XIX, e há muito alcançou o tédio, certamente o tédio de tentar ser engraçado e fracassar. *Nymphidia* de Drayton, considerado um conto de fadas (uma história sobre fadas), é um dos piores que já foram escritos. O palácio de Oberon tem paredes de pernas de aranha,

And windows of the eyes of cats,
And for the roof, instead of slats,
Is covered with the wings of bats.^c

O cavaleiro Pigwiggen monta numa lacraia travessa, manda ao seu amor, a Rainha Mab, uma pulseira de olhos de formiga, e marca um encontro numa flor de primula silvestre. Mas a história contada em meio a toda essa lindeza é um insípido conto de intriga e astutos mexeriqueiros; o galante cavaleiro e o marido furioso caem no atoleiro, e sua ira é acalmada por um gole das águas do Letes. Teria sido melhor que o Letes engolisse o caso todo. Oberon, Mab e Pigwiggen podem ser diminutos elfos ou fadas; Artur, Guinevere e Lancelot não são, mas a história boa e má da corte de Artur é um “conto de fadas”, e este conto de Oberon não é.

Fairy [fada], como substantivo mais ou menos equivalente a *elf* [elfo], é uma palavra relativamente moderna, quase não usada antes do período Tudor. A primeira citação no *Oxford Dictionary* (a única antes de 1450) é significativa. Foi extraída do poeta Gower: *as he were a faierie* [como se ele fosse uma fada]. Mas não foi isso que Gower disse. Ele escreveu *as he were of faierie*, “como se fosse de *Faërie* [Reino Encantado]”. Gower estava descrevendo um jovem galante que busca enfeitiçar os corações das donzelas na igreja.

His croket kembd and thereon set
A Nouche with a chapelet,
Or elles one of grene leves
Which late com out of the greves,
Al for he sholde seme freissh;

And thus he loketh on the fleissh,
Riht as an hauk which hath a sihte
Upon the foul ther he schal lihte,
And as he were of faierie
He scheweth him tofore here yhe.^{4 d}

Este é um jovem de sangue e osso mortais; mas ele dá uma descrição dos habitantes da Terra dos Elfos muito melhor do que a definição de "fada", sob a qual, por um duplo erro, ele foi colocado. Pois o problema com relação aos seres reais do Reino Encantado é que nem sempre têm a aparência do que são; e se revestem da soberba e da beleza que envergaríamos de bom grado. Pelo menos parte da magia que manejam pelo bem ou pelo mal do homem é um poder para jogar com os desejos do seu corpo e do seu coração. A Rainha da Terra dos Elfos, que levou Thomas, o Rimador, no seu corcel branco como leite e mais veloz que o vento, veio cavalgando até a Árvore Eildon sob forma de uma senhora, embora de encantadora beleza. Assim, Spenser estava na tradição verdadeira quando chamou os cavaleiros de seu Reino Encantado pelo nome de *Elfe*. Era pertinente a cavaleiros como Sir Guyon, muito mais que a Pigwiggan armado de ferrão de vespa.

Agora, apesar de ter apenas mencionado (de modo completamente inadequado) *elfos* e *fadas*, preciso retroceder, pois me afastei do meu tema propriamente dito: os contos de fadas. Disse que o sentido de "histórias sobre fadas" era demasiado restrito⁵. É restrito demais mesmo que rejeitemos o tamanho diminuto, pois no uso normal em língua inglesa os contos de fadas não são histórias *sobre* fadas ou elfos, mas histórias sobre o Reino Encantado, *Faërie*, o reino ou estado no qual as fadas existem. O

Reino Encantado contém muitas coisas além dos elfos e das fadas, e além de anões, bruxas, trolls, gigantes ou dragões; contém os oceanos, o sol, a lua, o firmamento e a terra, e todas as coisas que há nela: árvore e pássaro, água e pedra, vinho e pão, e nós mesmos, seres humanos mortais, quando estamos encantados.

As histórias que de fato tratam principalmente de “fadas”, isto é, de criaturas que na linguagem moderna também poderiam ser chamadas de “elfos”, são relativamente raras, e por via de regra não muito interessantes. A maioria dos bons “contos de fadas” trata das *aventuras* dos homens no Reino Perigoso ou nos seus sombrios confins. É natural, pois, se os elfos são de verdade, e de fato existem independentemente de nossas histórias sobre eles, então também isto certamente é verdade: os elfos não se interessam primordialmente por nós, nem nós por eles. Nossos destinos são distintos, e nossas trilhas raramente se encontram. Mesmo nas fronteiras do Reino Encantado só os encontramos em algum cruzamento fortuito de caminhos⁶.

A definição de conto de fadas – o que é, ou o que deveria ser – não depende, portanto, de nenhuma definição ou relato histórico sobre elfos ou fadas, mas sim da natureza do Reino Encantado, do próprio Reino Perigoso, e do ar que sopra nessa terra. Não tentarei defini-lo nem descrevê-lo diretamente. É impossível fazê-lo. O Reino Encantado não pode ser captado por uma rede de palavras; pois uma de suas qualidades é ser indescritível, porém não imperceptível. Tem muitos ingredientes, mas a análise não necessariamente descobrirá o segredo do todo. No entanto espero que o que tenho a dizer adiante sobre as outras questões ofereça alguns vislumbres da minha própria visão imperfeita. Por ora só direi isto: um “conto de fadas” é aquele que toca ou usa o Reino Encantado, qualquer que seja seu propósito principal, sátira, aventura, moralidade, fantasia. O

próprio Reino Encantado talvez possa ser traduzido mais proximamente por Magia⁷ – mas é magia de um modo e poder peculiares, no polo oposto ao dos artifícios comuns do mágico laborioso e científico. Há uma ressalva: se houver alguma sátira presente no conto, há uma coisa da qual não se deve zombar: a própria magia. Naquela história ela deve ser levada a sério, sem escárnio nem explicações que a invalidem. Dessa seriedade o conto medieval *Sir Gawain e o Cavaleiro Verde* é um exemplo admirável.

Mas, mesmo que apliquemos apenas esses limites vagos e mal definidos, fica claro que muitos, até os estudiosos desses assuntos, usaram com muito descuido o termo “conto de fadas”. Uma olhada nos livros recentes que se dizem coletâneas de “contos de fadas” é suficiente para mostrar que histórias sobre fadas, sobre a família das fadas em qualquer uma de suas casas, ou até sobre anões e duendes, são apenas uma pequena parte do seu conteúdo. Isso, como vimos, era de esperar. Mas esses livros também contêm muitas histórias que não envolvem, nem mesmo mencionam, o Reino Encantado; que na verdade nem deveriam ser incluídas.

Darei um ou dois exemplos dos expurgos que eu realizaria. Isso atenderá ao lado negativo da definição. Também veremos que isso conduzirá à segunda pergunta: quais são as origens dos contos de fadas?

O número de coletâneas de contos de fadas é muito grande atualmente. Em inglês, provavelmente nenhuma rivaliza em popularidade, abrangência ou mérito geral com os doze livros de doze cores que devemos a Andrew Lang e sua esposa. O primeiro foi publicado mais de setenta anos atrás (1889) e ainda é encontrado. A maior parte do seu conteúdo passa no teste, com clareza maior ou menor. Não o analisarei, embora uma análise pudesse ser interessante, mas observo de passagem que, das histórias deste

Blue Fairy Book [Livro de fadas azul], nenhuma é especialmente sobre “fadas” e poucas se referem a elas. A maioria dos contos provém de fontes francesas: na época, de certo modo, foi uma escolha justa, como talvez ainda seja (embora não para meu gosto, agora ou na infância). Seja como for, é tão forte a influência de Charles Perrault, desde que seus *Contes de ma Mère l’Oye* [Contos da minha mamãe gansa] foram traduzidos pela primeira vez para o inglês no século XVIII, e de outros excertos semelhantes do vasto estoque do *Cabinet des Fées* [Gabinete das fadas] que se tornaram famosos, que até hoje, suponho, se pedíssemos a alguém que mencionasse aleatoriamente um “conto de fadas” típico, provavelmente a pessoa mencionaria uma dessas coisas francesas como *O Gato de Botas*, *Cinderela* ou *Chapeuzinho Vermelho*. Pode haver quem se lembre primeiro dos *Contos de Grimm*.

Mas o que dizer do fato de *Uma viagem a Lilliput* aparecer no *Blue Fairy Book*? Direi que essa história *não* é um conto de fadas, nem como o autor a fez, nem como aqui aparece “condensada” pela srta. May Kendall. Esse não é seu lugar. Temo que tenha sido incluída simplesmente porque os liliputianos são pequenos, até diminutos – a única característica pela qual se fazem notar. Mas a pequenez no Reino Encantado, tal como em nosso mundo, é apenas um acidente. Os pigmeus são tão próximos das fadas quanto os patagônios. Excluo essa história não por sua intenção satírica; existe sátira, constante ou intermitente, em contos de fadas indubitáveis, e muitas vezes pode ter havido intenção de sátira em contos tradicionais em que hoje não a percebemos. Eu a excluo porque o veículo da sátira, por mais que seja uma invenção brilhante, pertence à classe das histórias de viajantes. Essas histórias relatam muitas maravilhas, mas são maravilhas a serem vistas neste mundo mortal, em alguma região do nosso próprio tempo e espaço;

somente a distância as oculta. Os contos de Gulliver não têm mais direito de entrar do que as narrativas do Barão de Munchhausen, ou, digamos, do que *Os primeiros homens na Lua* ou *A máquina do tempo*. Na verdade, os Eloi e os Morlocks teriam mais direitos que os liliputianos. Os liliputianos são simplesmente homens vistos de cima, sarcasticamente, de uma altura igual à dos telhados das casas. Eloi e Morlocks vivem muito longe, num abismo de tempo tão profundo que exerce um encantamento sobre eles; e, se são nossos descendentes, podemos recordar que um antigo pensador inglês certa vez afirmou que os *yife*, os próprios elfos, descendiam de Adão através de Caim⁸. Esse encantamento da distância, especialmente do tempo distante, só é enfraquecido pela própria Máquina do Tempo, absurda e inacreditável. Mas vemos neste exemplo uma das principais razões pelas quais as fronteiras do conto de fadas são inevitavelmente dúbias. A magia do Reino Encantado não é um fim em si, sua virtude reside nas suas operações, entre elas a satisfação de certos desejos humanos primordiais. Um desses desejos é vistoriar as profundezas do espaço e do tempo. Outro (como veremos) é entrar em comunhão com outros seres vivos. Assim, uma história poderá tratar da satisfação desses desejos, com ou sem a operação de máquina ou magia, e na medida em que tiver êxito aproximar-se-á da qualidade e do sabor do conto de fadas.

Em seguida, depois das histórias de viajantes, eu também excluiria, ou consideraria inadequada, qualquer história que use o mecanismo do Sonho, do sonho do sono humano real, para explicar a aparente ocorrência de suas maravilhas. Pelo menos, mesmo que sob outros pontos de vista o próprio sonho relatado fosse um conto de fadas, eu condenaria o todo como algo gravemente falho, tal como um bom quadro numa moldura deturpadora. É verdade que o Sonho não é desvinculado do Reino Encantado. Nos sonhos podem

ser desencadeados estranhos poderes da mente. Em alguns uma pessoa pode, por um tempo, exercer o poder do Reino Encantado, esse poder que, mesmo enquanto concebe a história, faz com que ela assuma forma e cor viva diante dos olhos. Às vezes um sonho real pode de fato ser um conto de fadas de facilidade e destreza quase élficas – enquanto está sendo sonhado. Mas, se um escritor desperto lhe diz que seu conto é apenas uma coisa imaginada durante o sono, ele está defraudando deliberadamente o desejo primordial no coração do Reino Encantado: a realização, independente da mente que a concebe, da maravilha imaginada. Muitas vezes diz-se das fadas (verdade ou mentira, não sei) que elas produzem ilusões, que enganam os homens com “fantasia”; mas esse é assunto bem diferente. É problema delas. Seja como for, essas trapaças acontecem no interior de histórias em que as próprias fadas não são ilusões; por trás da fantasia existem vontades e poderes reais, independentes das mentes e dos propósitos dos homens.

De qualquer modo, é essencial ao genuíno conto de fadas, diferentemente do uso dessa forma para fins menores ou aviltados, que ele seja apresentado como “verdadeiro”. Em um momento considerarei o significado de “verdadeiro” neste contexto. Mas, visto que o conto de fadas trata de “maravilhas”, ele não pode tolerar nenhum enquadramento ou mecanismo que dê a entender que toda a história em que ocorrem é uma ficção ou ilusão. É claro que o próprio conto pode ser tão bom que podemos ignorar o enquadramento. Ou pode ter sucesso e ser divertido como história de sonho. São assim as histórias da *Alice* de Lewis Carroll, com seu enquadramento de sonho e suas transições de sonho. Por esse motivo (e por outros) elas não são contos de fadas⁹.

Há outro tipo de história maravilhosa que eu excluiria do título “conto de fadas”, certamente, mais uma vez, não por não gostar dele: trata-se da pura “fábula de animais”. Escolherei um exemplo dos Livros de fadas de Lang: *O coração do macaco*, um conto suaíli que está publicado no *Lilac Fairy Book*. Nessa história, um tubarão malvado convence um macaco a montar em suas costas e o leva até metade do caminho para sua terra, para então lhe revelar que o sultão daquele reino estava doente e precisava de um coração de macaco para se curar. Mas o macaco logrou o tubarão e o fez voltar, convencendo-o de que seu coração ficara em casa, dentro de um saco pendurado numa árvore.

A fábula de animais, é claro, tem conexão com os contos de fadas. Bichos, pássaros e outras criaturas muitas vezes falam como homens nos contos de fadas de verdade. Em parte (muitas vezes em pequena parte), essa maravilha decorre de um dos “desejos” primordiais que estão próximos do cerne do Reino Encantado: o desejo que os homens têm de se comunicar com outros seres vivos. Mas a fala dos animais na fábula, que se desdobrou em ramo separado, tem pouca relação com esse desejo, e frequentemente o esquece por completo. A compreensão mágica que os homens têm das linguagens próprias dos pássaros, dos outros animais e das árvores está muito mais perto dos verdadeiros propósitos do Reino Encantado. Mas nas histórias que não envolvem nenhum ser humano, ou naquelas em que os heróis e heroínas são animais, ao passo que os homens e mulheres, quando aparecem, são simples coadjuvantes, e principalmente naquelas em que a forma animal é apenas uma máscara sobre um rosto humano, artifício do satirista ou do pregador, temos fábulas de animais e não contos de fadas, sejam elas *Reynard Raposa*, *O conto do padre da freira*, *Irmão Coelho* ou simplesmente *Os três porquinhos*. As histórias de Beatrix

Potter situam-se perto da fronteira do Reino Encantado, mas quase sempre fora dele, penso eu¹⁰. Sua proximidade deve-se em grande parte a seu forte elemento moral – com isso quero dizer sua moralidade inerente, não alguma *significatio* alegórica. Mas *Peter Rabbit* [Pedro Coelho], apesar de conter uma proibição, e apesar de existirem proibições na terra das fadas (como provavelmente existem em todo o universo, em todos os planos e em todas as dimensões), continua sendo uma fábula de animais.

Também *O coração do macaco* é claramente apenas uma fábula de animais. Suspeito que sua inclusão num “Livro de fadas” não se deve primordialmente à qualidade de entretenimento, mas precisamente ao fato de dizer que o coração do macaco foi deixado para trás, dentro de um saco. Isso era significativo para Lang, estudioso de folclore, mesmo que nesse caso essa ideia curiosa seja usada somente como brincadeira, pois nesse conto o coração do macaco era de fato muito normal e estava no peito dele. Ainda assim esse detalhe é, claramente, apenas um uso secundário de uma ideia antiga e muito difundida no folclore, que ocorre nos contos de fadas¹¹: a ideia de que a vida ou a força de um homem ou outra criatura pode residir em algum outro lugar ou objeto, ou em alguma parte do corpo (especialmente o coração), que pode ser destacada e escondida num saco, ou debaixo de uma pedra, ou num ovo. Em um extremo da história registrada do folclore, essa ideia foi usada por George MacDonald em seu conto de fadas *O coração do gigante*, que deriva esse motivo central (bem como muitos outros detalhes) de famosos contos tradicionais. No outro extremo, na verdade no que provavelmente é uma das mais antigas histórias escritas, ela ocorre no *Conto dos dois irmãos*, no papiro egípcio D’Orsigny. O irmão mais novo diz ao mais velho:

Encantarei meu coração, e colocá-lo-ei no alto da flor do cedro. O cedro será derrubado e meu coração cairá ao chão, e tu virás buscá-lo, mesmo que passes sete anos a buscá-lo; mas, quando o tiveres encontrado, coloca-o num vaso de água fria, e em verdade viverei.¹²

Mas esse ponto de interesse e comparações como esta levam-nos ao limiar da segunda pergunta: Quais são as origens dos “contos de fadas”? Isso, é claro, deve significar: a origem ou as origens dos elementos fantásticos. Perguntar qual é a origem das histórias (não importa como estejam qualificadas) é perguntar qual é a origem da linguagem e da mente.

ORIGENS

Na verdade a pergunta “Qual é a origem do elemento fantástico?” nos faz aportar, em última análise, na mesma indagação fundamental; mas há muitos elementos nos contos de fadas (como aquele coração destacável, ou mantos de cisne, anéis mágicos, proibições arbitrarias, madrastas malvadas e até as próprias fadas) que podem ser estudados sem abordar essa questão principal. Esses estudos, porém, são científicos (pelo menos na intenção); são tarefa de folcloristas ou antropólogos, isto é, pessoas que usam as histórias, não como se pretendia que fossem usadas, mas como uma pedreira da qual possam extrair provas ou informações sobre assuntos que lhes interessam. Um processo perfeitamente legítimo em si – mas a ignorância ou o esquecimento da natureza de uma história (como coisa contada por inteiro) muitas vezes levou esses pesquisadores a estranhos julgamentos. Para pesquisadores desse tipo, semelhanças recorrentes (como esse assunto do coração) parecem especialmente importantes. Tanto é assim que estudiosos

do folclore podem acabar se desviando do próprio caminho ou se expressando numa "taquigrafia" enganosa, e enganosa especialmente se sair das suas monografias e entrar em livros sobre literatura. Eles tendem a dizer que duas histórias construídas em torno do mesmo motivo folclórico, ou constituídas de uma combinação geralmente semelhante desses motivos, são "a mesma história". Lemos que *Beowulf* "é apenas uma versão de *Dat Erdmänneken*"; que "O Touro Negro de Norroway é *A Bela e a Fera*", ou "é a mesma história que *Eros e Psique*"; que a *Donzela-Mestra* nórdica (ou a *Batalha dos Pássaros* gaélica¹³ e seus muitos congêneres e variantes) é "a mesma história do conto grego de Jasão e Medeia".

Afirmações desse tipo podem expressar (numa abreviação indevida) algum elemento de verdade, mas não são verdadeiras no sentido dos contos de fadas, não são verdadeiras em arte ou literatura. O colorido, a atmosfera, os inclassificáveis detalhes individuais de uma história e acima de tudo o teor geral é que dotam de vida os ossos não dissecados do enredo, que realmente contam. O *Rei Lear* de Shakespeare não é o mesmo da história de Layamon em seu *Brut*. Ou, tomando o caso extremo do *Chapeuzinho Vermelho*, é de interesse meramente secundário o fato de que as versões recontadas da história, nas quais a garotinha é salva por lenhadores, derivam diretamente da história de Perrault, em que ela é devorada pelo lobo. O que realmente importa é que a versão posterior tem um final feliz (mais ou menos, se não nos condoermos demais da vovó) e a versão de Perrault não tinha. E essa é uma diferença muito profunda, à qual voltarei.

É claro que não nego, pois sinto intensamente, o fascínio do desejo de elucidar a história intrincadamente emaranhada e ramificada dos galhos da Árvore dos Contos. Ela se liga de perto ao

estudo dos filólogos da confusa meada da Linguagem, da qual conheço algumas pequenas peças. Mas, mesmo no que se refere à linguagem, parece-me que a qualidade e as aptidões essenciais de determinada língua, num momento vivo, são mais importantes de captar e muito mais difíceis de explicitar do que sua história linear. Assim, com relação aos contos de fadas, acho que é mais interessante, e também mais difícil ao seu modo, considerar o que eles são, o que se tornaram para nós e que valores os longos processos alquímicos do tempo produziram neles. Nas palavras de Dasent eu diria: "Temos de nos satisfazer com a sopa que nos servem, e não querer ver os ossos do boi com que foi feita."¹⁴ No entanto, curiosamente, por "sopa" Dasent designava uma mixórdia de pré-história espúria fundamentada nas primitivas conjeturas da Filologia Comparada; e "querer ver os ossos" significava a necessidade de enxergar as operações e as provas que levaram a essas teorias. Por "sopa" designo a história tal como é servida por seu autor ou narrador, e por "ossos", suas fontes ou seu material – mesmo que (por rara sorte) possam ser descobertos com certeza. Mas é claro que não proíbo a crítica da sopa como sopa.

Portanto, passarei ligeiramente sobre a questão das origens. Sou demasiado inculto para lidar com ela de modo diferente; mas, das três questões, essa é a menos importante para meu propósito, e algumas observações serão suficientes. É evidente que os contos de fadas (em sentido mais amplo ou mais restrito) são de fato muito antigos. Coisas semelhantes aparecem em registros muito primevos e são encontradas universalmente, onde quer que exista linguagem. Portanto, estamos obviamente diante de uma variante do problema encontrado pela arqueologia ou pela filologia comparativa: o debate entre *evolução* (ou antes, *invenção*) *independente* dos semelhantes, *herança* de um ancestral comum, e *difusão*, em várias épocas, de

um ou mais centros. A maioria dos debates se baseia em uma tentativa (de um ou de ambos os lados) de excesso de simplificação, e suponho que esse debate não seja exceção. A história dos contos de fadas provavelmente é mais complexa que a história física da raça humana, e tão complexa quanto a história da linguagem humana. As três coisas – invenção independente, herança e difusão – evidentemente tiveram seu papel na produção da intrincada teia da História. Desemaranhá-la está agora além de qualquer habilidade que não seja a dos elfos¹⁵. Das três, a *invenção* é a mais importante e fundamental, e portanto (não é de surpreender) também a mais misteriosa. No fim, as outras duas terão de levar de volta a um inventor, ou seja, um criador de histórias. A *difusão* (empréstimo no espaço), seja de um artefato ou de uma história, só remete o problema da origem a outro lugar. No centro da suposta difusão há um lugar onde outrora viveu um inventor. O mesmo ocorre com a *herança* (empréstimo no tempo). Assim, acabamos chegando apenas a um inventor ancestral. Se acreditarmos que às vezes ocorreu a criação independente de ideias, temas e esquemas semelhantes, estaremos simplesmente multiplicando o inventor ancestral, mas sem com isso compreender mais claramente o seu dom.

A filologia foi destronada do lugar elevado que ocupava outrora nesse tribunal de inquérito. A visão de Max Müller, da mitologia como “doença da linguagem”, pode ser abandonada sem remorso. A mitologia não é nenhuma doença, porém pode adoecer como todas as coisas humanas. Da mesma forma poderíamos dizer que o pensamento é uma doença da mente. Estaria mais próximo da verdade dizer que as línguas, em especial as europeias modernas, são uma doença da mitologia. Mas ainda assim a Linguagem não pode ser descartada. A mente encarnada, a língua e o conto são coetâneos em nosso mundo. A mente humana, dotada dos poderes

de generalização e abstração, não vê apenas *grama verde*, discriminando-a de outras coisas (e achando-a bonita de contemplar), mas vê que ela é *verde* além de ser *grama*. Mas como foi poderosa, como foi estimulante para a própria faculdade que a produziu, a invenção do adjetivo. Nenhum feitiço nem mágica do Reino Encantado é mais potente. E não é de surpreender: tais encantamentos, de fato, podem ser considerados apenas como outra visão dos adjetivos, uma parte do discurso numa gramática mítica. A mente que imaginou *leve, pesado, cinzento, amarelo, imóvel, veloz* também concebeu a magia que tornaria as coisas pesadas leves e capazes de voar, transformaria o chumbo cinzento em ouro amarelo e a rocha imóvel em água veloz. Se podia fazer uma coisa, podia fazer a outra; inevitavelmente fez ambas. Quando podemos tomar o verde da grama, o azul do céu e o vermelho do sangue, já temos o poder de um encantador – em um plano; e desperta o desejo de manejar esse poder no mundo externo às nossas mentes. Não se segue que usaremos bem esse poder em qualquer plano. Podemos pôr um verde mortal no rosto de um homem e produzir um horror; podemos fazer luzir a rara e terrível lua azul; ou podemos fazer com que os bosques irrompam em folhas de prata e os carneiros vistam lanugens de ouro, e pôr o fogo quente no ventre do réptil frio. Mas numa tal “fantasia”, como a chamamos, uma nova forma se faz; o Reino Encantado começa; o Homem torna-se subcriador.

Assim, um poder essencial do Reino Encantado é o de tornar as visões da “fantasia” imediatamente eficazes por meio da vontade. Nem todas são belas, nem mesmo salutares, certamente não as fantasias do Homem caído. E ele maculou os elfos que têm esse poder (em verdade ou fábula) com sua própria mácula. Esse aspecto da “mitologia” – a subcriação, não a representação ou interpretação simbólica das belezas e dos terrores do mundo – é muito pouco

considerado, penso eu. Será porque é mais visto no Reino Encantado que no Olimpo? Porque se pensa que pertence à "mitologia inferior", não à "superior"? Tem havido muita discussão a respeito das relações entre essas coisas, o *conto popular* e o *mito*; mas, mesmo que não houvesse discussão, a questão exigiria atenção em qualquer exame das origens, por breve que fosse.

Houve uma época em que era opinião dominante que todos esses elementos derivavam de "mitos da natureza". Os Olímpicos eram *personificações* do sol, da aurora, da noite e assim por diante, e todas as histórias contadas sobre eles eram originalmente *mitos* (*alegorias* seria uma palavra melhor) das grandes mudanças elementais e processos da natureza. O épico, a lenda heroica, a saga então localizavam essas histórias em lugares reais e as humanizavam atribuindo-as a heróis ancestrais, mais poderosos que homens e no entanto já homens. E finalmente essas lendas se reduziram, transformando-se em contos populares, *Märchen*, contos de fadas – histórias infantis.

Isso parece a verdade quase de cabeça para baixo. Quanto mais próximo o assim chamado "mito da natureza", ou alegoria dos grandes processos da natureza, está de seu suposto arquétipo, menos interessante ele é, e, de fato, menos é de oferecer algum esclarecimento sobre o mundo. Vamos presumir por um momento, como presume esta teoria, que nada existe de fato que corresponda aos "deuses" da mitologia: nenhuma personalidade, apenas objetos astronômicos ou meteorológicos. Então esses objetos naturais só poderão ser revestidos de significado e glória pessoal por um dom, o dom de uma pessoa, de um homem. A personalidade só pode derivar de uma pessoa. Os deuses podem derivar sua cor e sua beleza dos sublimes esplendores da natureza, mas foi o Homem que os obteve para eles, abstraiu-os do sol, da lua e da nuvem; eles

obtêm sua personalidade diretamente do Homem; através dele recebem do mundo invisível, o Sobrenatural, a sombra ou a centelha de divindade que lhes cabe. Não há distinção fundamental entre as mitologias superiores e as inferiores. Seus seres vivem, se é que vivem, pela mesma vida, exatamente como os reis e os camponeses no mundo mortal.

Tomemos o que parece um caso evidente de mito da natureza olímpico: o deus nórdico Thórr. Seu nome é Trovão, que é Thórr em nórdico; e não é difícil interpretar seu martelo Miöllnir como o raio. No entanto Thórr tem (até onde alcançam nossos últimos registros) um caráter, ou personalidade, bem marcante, que não se encontra no trovão nem no raio, apesar de alguns detalhes poderem, de certo modo, ser relacionados a esses fenômenos naturais: por exemplo sua barba ruiva, sua voz possante e seu temperamento violento, sua força atabalhoada e destrutiva. Ainda assim não teria muito sentido indagarmos: o que veio primeiro, as alegorias naturais sobre um trovão personalizado nas montanhas, fendendo rochas e árvores, ou histórias sobre um fazendeiro de barba ruiva, irascível e não muito esperto, de força descomunal, pessoa muito semelhante (em tudo menos na estatura) aos fazendeiros do Norte, os *bændr* que adoravam Thórr de modo especial? Pode-se considerar que Thórr “foi reduzido” à imagem de um homem como esse, ou que o deus foi ampliado a partir dela. Mas duvido que alguma dessas visões esteja correta – não em si, não se insistirmos em que uma dessas coisas tem necessariamente de preceder a outra. É mais razoável supor que o fazendeiro tenha aparecido no mesmo momento em que o Trovão adquiriu voz e rosto; que havia um rugido distante de trovão nas colinas todas as vezes que um contador de histórias ouvia um fazendeiro enraivecido.

É claro que Thórr deve ser considerado membro da mais alta aristocracia mitológica, um dos soberanos do mundo. No entanto a história que se conta dele no *Thrymskvitha* (na Edda Antiga) é certamente apenas um conto de fadas. É antiga, tanto quanto podem ser os poemas nórdicos, o que não significa tanto tempo assim (900 d.C., digamos, ou um pouco antes, neste caso). Mas não há motivo real para supor que esse conto seja “não primitivo”, pelo menos em qualidade, ou seja, por ser do tipo conto popular e não muito nobre. Se pudéssemos recuar no tempo, descobriríamos que o conto de fadas mudaria nos detalhes, ou que daria lugar a outros contos. Mas sempre haveria um “conto de fadas” enquanto houvesse um Thórr. Quando cessasse o conto de fadas, haveria apenas o trovão, que nenhum ouvido humano jamais escutara.

Ocasionalmente vislumbra-se na mitologia algo realmente “mais elevado”: a Divindade, o direito ao poder (diverso da sua posse), o devido culto; na verdade, “religião”. Andrew Lang disse, e alguns ainda o elogiam por dizê-lo¹⁶, que a mitologia e a religião (no sentido estrito dessa palavra) são duas coisas distintas que ficaram inextricavelmente enredadas, apesar de a mitologia em si ser quase isenta de significado religioso¹⁷.

No entanto essas coisas de fato ficaram enredadas – ou talvez tenham sido separadas há muito tempo e desde então tenham voltado devagar, tateando, através de um labirinto de erros, através da confusão, rumo à refusão. Mesmo os contos de fadas como um todo têm três faces: a Mística, voltada para o Sobrenatural; a Mágica, voltada para a Natureza; e o Espelho de desdém e compaixão, voltado para o Homem. A face essencial do Reino Encantado é a do meio, a Mágica. Mas o grau em que as outras aparecem (se é que aparecem) é variável, e pode ser decidido pelo contador de histórias individual. A Mágica, o conto de fadas, pode

ser usada como um *Mirour de l'Omme*; e pode (mas não tão facilmente) ser transformada em veículo do Mistério. Pelo menos foi isso que George MacDonald tentou, realizando histórias de poder e beleza quando bem-sucedido, como em *A chave dourada* (que ele chamou de conto de fadas); e mesmo quando fracassava parcialmente, como em *Lilith* (que ele chamou de romance).

Voltemos por um momento à "Sopa" que mencionei acima. Falando da história das histórias, e especialmente dos contos de fadas, podemos dizer que a Panela de Sopa, o Caldeirão da História, estava sempre fervendo, e que lhe foram continuamente acrescentados novos ingredientes, saborosos ou não. Por esse motivo, tomando um exemplo fortuito, o fato de uma história semelhante à que se conhece por *A menina dos gansos* (*Die Gänsemagd*, em Grimm) ser contada no século XIII sobre Berta Pés Grandes, mãe de Carlos Magno, na verdade nada prova em nenhum sentido: nem que a história (no século XIII) estivesse descendo do Olimpo ou de Asgard por meio de um antigo rei, já lendário, e a caminho de se tornar um *Hausmärchen*, nem que estivesse subindo. Encontramos a história muito difundida, sem ligação com a mãe de Carlos Magno nem qualquer outro personagem histórico. Certamente não podemos deduzir desse fato por si só que não seja verdade com relação à mãe de Carlos Magno, mas esse tipo de dedução é o que mais frequentemente se faz a partir desse tipo de evidência. A opinião de que a história não é verdadeira com relação a Berta Pés Grandes deve basear-se em algo diferente: em características da história que a filosofia do crítico não admite serem possíveis na "vida real", de tal modo que ele efetivamente não acreditaria na história mesmo que ela não fosse encontrada em nenhum outro lugar; ou na existência de indícios históricos consistentes de que a verdadeira vida de Berta foi bem diferente, de modo que não acreditaria na

história mesmo que sua filosofia admitisse que ela seria perfeitamente possível na “vida real”. Imagino que ninguém deixaria de acreditar numa história de que o Arcebispo de Canterbury escorregou numa casca de banana quando soubesse que um infortúnio cômico semelhante foi relatado sobre muitas pessoas, e principalmente sobre cavalheiros idosos e respeitáveis. Alguém poderia duvidar da história se descobrisse que nela um anjo (ou mesmo uma fada) avisara o Arcebispo de que escorregaria se usasse polainas numa sexta-feira. Também poderíamos duvidar dela se dissessem que tinha acontecido, digamos, no período entre 1940 e 1945. Chega. É um argumento óbvio, e foi usado antes; mas arrisco-me a repeti-lo (apesar de ser um pouco alheio ao meu objetivo atual), pois ele é constantemente deixado de lado pelos que se ocupam das origens dos contos.

Mas e a casca de banana? Passamos realmente a nos ocupar dela só quando foi rejeitada pelos historiadores. Ela é mais útil quando descartada. O historiador provavelmente diria que a história da casca de banana “foi vinculada ao Arcebispo”, assim como diz, com clareza, que “o *Märchen* da Menina dos Gansos foi vinculada a Berta”. Essa maneira de colocar a questão é bastante inofensiva, no que comumente se conhece por “história”. Mas será de fato uma boa descrição do que está acontecendo, e aconteceu, na história da criação de histórias? Acho que não. Creio que seria mais verossímil dizer que o Arcebispo foi vinculado à casca de banana, ou que Berta foi vinculada à Menina dos Gansos. Ainda melhor: eu diria que a mãe de Carlos Magno e o Arcebispo foram colocados na Panela, na verdade entraram na Sopa. Foram apenas novos ingredientes acrescentados ao caldo. Uma honra considerável, pois nessa sopa havia muitas coisas mais antigas, mais potentes, mais belas, cômicas

ou terríveis do que eles (considerados simplesmente figuras históricas).

Parece bastante evidente que Artur, outrora histórico (mas talvez não muito importante como tal), também foi colocado na Panela. Lá ferveu por muito tempo, junto com muitas outras figuras e elementos mais antigos, da mitologia e do Reino Encantado, e até com alguns outros ossos esparsos da história (como a defesa de Alfred contra os dinamarqueses), até emergir como um Rei do Reino Encantado. A situação é semelhante na grande corte nórdica “arturiana” dos Reis dos Escudos da Dinamarca, os *Scyldingas* da antiga tradição inglesa. O Rei Hrothgar e sua família têm muitas marcas evidentes de história verdadeira, muito mais que Artur, e no entanto mesmo nos relatos (ingleses) mais antigos são associados a muitas figuras e eventos dos contos de fadas: estiveram na Panela. Mas refiro-me agora aos remanescentes dos mais antigos contos ingleses registrados do Reino Encantado (ou de suas fronteiras), apesar de serem pouco conhecidos na Inglaterra, não para discutir a transformação do menino-urso no cavaleiro Beowulf, nem para explicar a intrusão do ogro Grendel no salão real de Hrothgar. Quero destacar algo mais que essas tradições contêm: um exemplo singularmente sugestivo da relação entre o “elemento do conto de fadas” e os deuses, reis e homens anônimos, ilustrando (creio) a opinião de que esse elemento nem se eleva nem cai, mas está lá, no Caldeirão da História, esperando pelas grandes figuras do Mito e da História, e por Ele ou Ela ainda sem nome, esperando pelo momento de serem lançados no ensopado em lenta fervura, um por um ou todos juntos, sem levar em conta categoria social nem precedência.

O grande inimigo do Rei Hrothgar era Froda, Rei dos Heathobards. No entanto ouvimos ecos de uma estranha história sobre Freawaru, filha de Hrothgar – não uma história comum nas lendas heroicas

nórdicas: o filho do inimigo de sua casa, Ingeld, filho de Froda, apaixonou-se por ela e com ela se casou desastrosamente. Mas isso é extremamente interessante e significativo. No segundo plano da antiga contenda assoma o vulto daquele deus que os nórdicos chamavam de Frey (o Senhor) ou Yngvi-Frey, e os anglos de Ing; um deus da antiga mitologia (e religião) nórdica da fertilidade e do Trigo. A inimizade das casas reais estava ligada ao local sagrado de um culto dessa religião. Ingeld e seu pai têm nomes que pertencem a ela. A própria Freawaru é chamada de "Proteção do Senhor (de Frey)". No entanto, uma das principais coisas que se contam mais tarde (em islandês antigo) sobre Frey é a história em que ele se apaixona de longe pela filha dos inimigos dos deuses, Gerdr, filha do gigante Gymir, e se casa com ela. Isso prova que Ingeld e Freawaru, ou seu amor, são "meramente míticos"? Creio que não. A história muitas vezes se parece com o "Mito", porque ambos, em última análise, compõem-se da mesma matéria. Se de fato Ingeld e Freawaru jamais viveram, ou pelo menos jamais amaram, então em última análise eles obtêm sua história de um homem e uma mulher anônimos, ou melhor, entraram na história deles. Foram postos no Caldeirão, onde tantas coisas potentes ficam fervendo lentamente no fogo, entre elas o Amor-à-primeira-vista. O caso do deus é semelhante. Se nenhum jovem jamais se tivesse apaixonado ao se encontrar fortuitamente com uma donzela, e jamais tivesse encontrado velhas inimizades que se interpunham entre ele e seu amor, então o deus Frey jamais teria visto Gerdr, a filha do gigante, do trono de Odin. Mas, já que falamos de um Caldeirão, não podemos esquecer totalmente os Cozinheiros. Há muitas coisas no Caldeirão, mas os Cozinheiros não mergulham a concha completamente às cegas. Sua seleção é importante. Afinal de contas os deuses são deuses, e é assunto de certa importância quais

histórias são contadas sobre eles. Assim, temos de admitir francamente que uma história de amor terá maior probabilidade de ser contada a respeito de um príncipe histórico, na verdade terá maior probabilidade de acontecer de fato numa família histórica cujas tradições são as do Dourado Frey e dos Vanir, e não as de Odin o godo, o Necromante, que farta os corvos, Senhor dos Mortos. Não é de espantar que *spell*, em inglês, signifique ao mesmo tempo uma história contada e uma fórmula de poder sobre homens viventes.

Mas, depois de fazermos tudo o que a pesquisa é capaz de fazer – coleta e comparação das histórias de muitas terras –, depois de explicarmos muitos dos elementos que comumente se encontram incrustados nos contos de fadas (como madrastas, ursos e touros encantados, bruxas canibais, tabus sobre nomes e coisas assim) como relíquias de antigos costumes outrora praticados na vida diária, ou de crenças outrora abrigadas como crenças e não como “fantasias”, ainda resta um ponto muito frequentemente esquecido: o efeito produzido *agora* por essas coisas antigas, nas histórias tais como são.

Por um lado, agora são *antigas*, e a antiguidade tem um apelo próprio. A beleza e o horror do *Pé de Junípero* (*Von dem Machandelboom*), com seu início extraordinário e trágico, o abominável cozido canibalesco, os ossos repulsivos, o alegre e vingativo espírito de pássaro que emerge de uma névoa que se erguia da árvore, permaneceram comigo desde a infância; e no entanto sempre o principal sabor dessa história que sobrevivia na lembrança foi não a beleza nem o horror, mas a distância e um grande abismo de tempo, não mensurável nem mesmo em *twe tusend Johr*^f. Sem o cozido e os ossos – de que as crianças de hoje são muito frequentemente poupadas em versões suavizadas de

Grimm¹⁸ – essa visão teria se perdido em grande medida. Não penso que fui prejudicado pelo horror *do contexto do conto de fadas*, sejam quais forem as obscuras crenças e práticas do passado das quais ele possa ter vindo. Essas histórias têm agora um efeito mítico ou total (inanalisável), um efeito muito independente das descobertas do Folclore Comparado, e que essa disciplina não consegue estragar nem explicar; elas abrem uma porta para Outro Tempo, e, se a atravessarmos, nem que seja por um momento, estaremos fora de nosso tempo, talvez fora do próprio Tempo.

Se nos detivermos, não apenas para notar que esses elementos antigos foram preservados, mas para pensar *como* foram preservados, deveremos concluir, penso eu, que isso aconteceu, muitas vezes, se não sempre, precisamente por causa desse efeito literário. Não podemos ter sido nós, nem mesmo os irmãos Grimm, os primeiros a senti-lo. De maneira nenhuma os contos de fadas são matrizes rochosas das quais os fósseis só podem ser arrancados por geólogos peritos. Os elementos antigos podem ser extraídos, ou esquecidos e descartados, ou substituídos por outros ingredientes, com a maior facilidade, tal como mostrará qualquer comparação de uma história com suas variantes próximas. As coisas que existem nelas devem ter sido mantidas (ou inseridas), muitas vezes, porque os narradores orais, instintiva ou conscientemente, sentiram sua “significância” literária¹⁹. Mesmo quando se suspeita que uma proibição em um conto de fadas deriva de algum tabu, praticado muito tempo atrás, provavelmente ela foi preservada nas etapas posteriores da história do conto em virtude do grande significado mítico da proibição. Por trás dos próprios tabus, de fato, pode ter havido um senso dessa significância. Não deves – do contrário te isolarás como indigente no remorso infundável. Os mais brandos “contos infantis” conhecem isso. Até mesmo a Peter Rabbit foi

proibido um jardim, e ele perdeu seu casaco azul e adoeceu. A Porta Trancada é uma eterna Tentação.

CRIANÇAS

Agora me voltarei para as crianças, e assim chegarei à última e mais importante das três perguntas: quais são, se é que existem, os valores e as funções dos contos de fadas *agora*? Geralmente presume-se que as crianças são a plateia natural ou especialmente apropriada dos contos de fadas. Ao descreverem um conto de fadas que acham que os adultos poderão ler para seu próprio entretenimento, os críticos costumam se permitir gracejos como: "este livro é para crianças de seis a sessenta anos". Mas nunca vi um anúncio de carrinho que começasse assim: "este brinquedo vai divertir crianças de dezessete a setenta anos", o que, na minha opinião, seria muito mais apropriado. Haverá alguma ligação *essencial* entre crianças e contos de fadas? Haverá necessidade de comentário quando um adulto os lê sozinho? Isto é, *lê* como contos, não *estuda* como curiosidades. Aos adultos é permitido colecionar e estudar qualquer coisa, até mesmo velhos programas de teatro ou sacos de papel.

Entre aqueles que ainda têm sabedoria suficiente para não achar que contos de fadas são perniciosos, a opinião comum parece ser a de que existe uma ligação natural entre as mentes das crianças e os contos de fadas, da mesma ordem da ligação entre os corpos das crianças e o leite. Creio que isso é um erro; na melhor das hipóteses um erro de falso sentimento, e portanto um erro cometido mais frequentemente por aqueles que, seja qual for seu motivo particular (como não ter filhos), tendem a enxergar as crianças como um tipo especial de criaturas, quase uma raça diferente, e não como

membros normais, embora imaturos, de uma determinada família e da família humana em geral.

Na verdade, a associação entre crianças e contos de fadas é um acidente de nossa história doméstica. No mundo letrado moderno os contos de fadas foram relegados ao “quarto das crianças”, assim como a mobília velha ou fora de moda é relegada à sala de recreação, primordialmente porque os adultos não a querem, e não lhes importa que se faça mau uso dela²⁰. Não é a escolha das crianças que decide isso. As crianças como classe – classe que não são, exceto pela falta de experiência que lhes é comum – não gostam mais dos contos de fadas, nem os compreendem melhor, do que os adultos, e não os apreciam mais que muitas outras coisas. São jovens e estão em crescimento, e geralmente têm apetites aguçados, de modo que por via de regra os contos de fadas são bastante bem digeridos. Mas na verdade só algumas crianças, e alguns adultos, têm gosto especial por eles; e quando o têm não é exclusivo, nem necessariamente dominante²¹. Também é um gosto que, creio eu, não surgiria muito cedo na infância sem estímulo artificial; certamente é um gosto que não decresce, e sim cresce com a idade, quando é inato.

É verdade que recentemente os contos de fadas em geral têm sido escritos ou “adaptados” para crianças. Mas também pode-se fazer isso com música, poesia, romances, história ou manuais científicos. É um processo perigoso, mesmo quando necessário. Na verdade só se salva da desgraça pelo fato de as artes e as ciências não serem, como um todo, relegadas ao quarto das crianças; este e a sala de aula só recebem do assunto adulto as amostras e os relances que parecem ser-lhes adequados na opinião dos adultos (frequentemente muito equivocada). Qualquer dessas coisas, se fosse deixada inteiramente no quarto das crianças, ficaria

gravemente prejudicada. Também uma bela mesa, um bom quadro ou um aparelho útil (como um microscópio) seriam desfigurados ou quebrados se os abandonássemos por muito tempo numa sala de aula. Os contos de fadas assim banidos, eliminados de uma arte plenamente adulta, no fim estariam arruinados; na verdade, na medida em que foram assim banidos, foram arruinados.

Então, na minha opinião, o valor dos contos de fadas não pode ser encontrado considerando as crianças em particular. Na verdade, as coletâneas de contos de fadas são por natureza sótãos e quartos de despejo, e quartos de brinquedo apenas por um costume temporário e local. Seus conteúdos são desordenados, frequentemente desmantelados, uma mixórdia de diferentes datas, objetivos e gostos; mas em meio a eles pode-se ocasionalmente encontrar algo de valor permanente, uma antiga obra de arte, não excessivamente danificada, que só a estupidez poderia ter desprezado como coisa sem valia.

Os *Livros de fadas* de Andrew Lang não são, talvez, quartos de despejo. Mais parecem estantes de um bazar. Alguém com um espanador e um bom olho para coisas que ainda têm algum valor deu uma volta pelos sótãos e depósitos. Suas coletâneas são em grande parte um subproduto de seu estudo adulto da mitologia e do folclore, mas foram transformadas em livros infantis e apresentadas como tais²². Algumas das razões dadas por Lang merecem ser consideradas.

A introdução do primeiro volume da série fala de "crianças às quais e para as quais são contados". "Representam", diz ele, "a juventude do homem fiel aos seus primeiros amores, e têm seu gume de crença afiado, um apetite vivo por maravilhas." "É verdade?" " diz ele, "é a grande pergunta feita pelas crianças."

Desconfio que *crença* e *apetite por maravilhas* são aqui considerados idênticos ou intimamente relacionados. São radicalmente diferentes, embora o apetite por maravilhas não seja imediatamente ou de início diferenciado, pela mente humana em crescimento, do seu apetite geral. Parece bastante evidente que Lang usou *crença* no sentido comum: crença de que algo existe ou pode ocorrer no mundo real (primário). Sendo assim, acho que as palavras de Lang, despojadas de sentimento, só podem implicar que o narrador de contos maravilhosos para crianças precisa ou pode se aproveitar, ou enfim se aproveita, da *credulidade* delas, da falta de experiência que torna menos fácil para as crianças distinguir o fato da ficção em casos particulares, mesmo que a distinção em si seja fundamental para a mente humana sadia, e para os contos de fadas.

É claro que as crianças são capazes de *crença literária*, quando a arte do criador de histórias é suficientemente boa para produzi-la. Esse estado mental tem sido chamado de "suspensão voluntária da incredulidade". Mas não me parece uma boa descrição do que acontece. O que acontece de fato é que o criador da história mostra ser um "subcriador" de sucesso. Ele faz um Mundo Secundário no qual nossa mente pode entrar. Dentro dele, o que ele relata é "verdade", concorda com as leis daquele mundo. Portanto acreditamos, enquanto estamos por assim dizer do lado de dentro. No momento em que surge a incredulidade, o encanto se rompe; a magia, ou melhor, a arte fracassou. Então estamos de novo no Mundo Primário, olhando de fora o pequeno Mundo Secundário malgrado. Se formos obrigados a ficar, por benevolência ou circunstância, então a incredulidade precisará ser suspensa (ou abafada), do contrário será intolerável ouvir e olhar. Mas essa suspensão da incredulidade é um substituto da coisa genuína, um subterfúgio que usamos quando condescendemos em um jogo ou

faz de conta, ou quando tentamos (mais ou menos voluntariamente) descobrir alguma virtude na obra de arte que para nós fracassou.

Um verdadeiro entusiasta de críquete está no estado encantado: a Crença Secundária. Eu, quando assisto a uma partida, estou no nível inferior. Consigo atingir (mais ou menos) a suspensão voluntária da incredulidade, quando sou mantido ali e sustentado por algum outro motivo que afaste o tédio: por exemplo, uma predileção desenfreada, heráldica, pelo azul escuro sobre o claro. Assim, essa suspensão da incredulidade pode ser um estado de espírito meio cansado, aborrecido ou sentimental, portanto tendendo ao “adulto”. Imagino que frequentemente seja esse o estado dos adultos na presença de um conto de fadas. Eles são mantidos e sustentados pelo sentimento (lembranças da infância, ou ideias de como deveria ser a infância); acham que deveriam gostar do conto. Mas se realmente gostassem do conto, por ele mesmo, não teriam de suspender a incredulidade: acreditariam – nesse sentido.

Se Lang quisesse dizer algo assim, poderia haver alguma verdade nas suas palavras. Pode-se argumentar que é mais fácil fazer funcionar o encantamento com crianças. Talvez seja, embora eu não tenha certeza. Muitas vezes acho que essa aparência é uma ilusão adulta produzida pela humildade das crianças, por sua falta de experiência crítica e de vocabulário, e por sua voracidade (adequada ao crescimento rápido). Gostam ou tentam gostar do que lhes é dado; quando não gostam, não conseguem expressar bem a sua aversão nem dar motivos para ela (e portanto podem escondê-la); e gostam indiscriminadamente de uma grande quantidade de coisas diferentes, sem se preocuparem em analisar os planos da sua crença. Em todo caso, duvido que essa poção – o encantamento do conto de fadas eficaz – realmente seja do tipo que se torna “cega” com o uso, menos potente após repetidos goles.

“ ‘É verdade?’ é a grande pergunta feita pelas crianças”, disse Lang. Sei que fazem essa pergunta, e não é uma pergunta que possa ser respondida de modo impulsivo ou displicente²³. Mas dificilmente é prova de “crença afiada”, nem mesmo de desejo por essa crença. Mais frequentemente ela provém do desejo que a criança tem de saber que espécie de literatura está diante dela. Muitas vezes o conhecimento do mundo pelas crianças é tão pequeno que elas não conseguem julgar, de improviso e sem ajuda, a distinção entre o fantástico, o estranho (isto é, fatos raros ou remotos), o despropositado e o simplesmente “adulto” (isto é, coisas comuns do mundo de seus pais, cuja grande parte ainda permanece inexplorada). Mas reconhecem as diferentes classes, e às vezes podem gostar de todas elas. É claro que os limites entre elas frequentemente flutuam ou se confundem, mas isso não vale só para crianças. Todos nós conhecemos as diferenças de espécie, mas nem sempre temos certeza de como classificar algo que ouvimos. Uma criança pode muito bem acreditar num relato de que existem ogros no condado vizinho; muitos adultos acham isso fácil de acreditar com respeito a outro país; e, quanto a outro planeta, muito poucos adultos parecem capazes de imaginá-lo povoado, se é que é povoado, por algo que não sejam monstros perversos.

Fui uma das crianças às quais Andrew Lang se dirigia – nasci mais ou menos na mesma época que o *Green Fairy Book* [Livro de fadas verde] –, as crianças para as quais ele parecia pensar que os contos de fadas eram o equivalente do romance adulto e das quais disse: “Seu gosto permanece igual ao dos seus antepassados nus de milhares de anos atrás, e parecem gostar mais de contos de fadas do que de história, poesia, geografia ou aritmética.”²⁴ Mas será que realmente sabemos muita coisa desses “antepassados nus”, exceto que certamente não eram nus? Nossos contos de fadas, por mais

antigos que sejam alguns dos seus elementos, certamente não são os mesmos que os deles. Porém, se assumirmos que temos contos de fadas porque eles os tinham, então provavelmente temos história, geografia, poesia e aritmética porque eles também gostavam dessas coisas, na medida em que podiam obtê-las, e na medida em que já tinham separado os muitos ramos de seu interesse geral por tudo.

E, no que se refere às crianças de hoje, a descrição de Lang não se ajusta às minhas lembranças, nem à minha experiência com crianças. Talvez Lang estivesse enganado quanto às crianças que conhecia, mas, se não estava, pelo menos as crianças diferem consideravelmente, mesmo dentro dos estreitos limites da Grã-Bretanha, e essas generalizações que as tratam como uma classe (desconsiderando seus talentos individuais e as influências da região em que vivem, e sua educação) são enganosas. Eu não tinha nenhum "desejo de acreditar" especial. Eu queria saber. A crença dependia do modo como as histórias me eram apresentadas, pelos mais velhos, ou pelos autores, ou do tom e da qualidade inerentes ao conto. Mas em nenhum momento consigo me lembrar de que gostar de uma história dependesse da crença de que aquelas coisas poderiam acontecer, ou tinham acontecido, na "vida real". Os contos de fadas claramente não envolviam primordialmente a possibilidade, mas sim a desejabilidade. Se despertavam *desejo*, satisfazendo-o ao mesmo tempo que muitas vezes o atijavam insuportavelmente, tinham sucesso. Não é necessário ser mais explícito aqui, pois pretendo dizer adiante algo sobre esse desejo, um complexo de muitos ingredientes, alguns universais, outros particulares aos homens modernos (inclusive às crianças modernas), ou mesmo a certos tipos de homens. Eu não desejava ter sonhos nem aventuras como *Alice*, e a narração deles simplesmente me divertia. Eu tinha

muito pouco desejo de procurar tesouros enterrados ou combater piratas, e a *Ilha do Tesouro* não me entusiasmava. Os peles-vermelhas eram melhores: nessas histórias havia arcos e flechas (eu tinha e tenho um desejo totalmente insatisfeito de atirar bem com arco), línguas estranhas, vislumbres de um modo de vida arcaico e, acima de tudo, florestas. Mas a terra de Merlin e Artur era melhor que eles, e melhor do que tudo era o norte sem nome de Sigurd dos Völsungs, e o príncipe de todos os dragões. Essas terras eram preeminentemente desejáveis. Nunca imaginei que o dragão fosse da mesma ordem que o cavalo. E isso não só porque eu via cavalos todos os dias, mas nunca tinha visto nem a pegada de um lagarto²⁵. O dragão tinha nele, claramente inscrita, a marca registrada *Do Reino Encantado*. Fosse qual fosse o mundo em que ele tinha existência, era um Outro mundo. A fantasia, a criação ou o vislumbre de Outros mundos era o cerne do desejo do Reino Encantado. Eu desejava dragões com um desejo profundo. É claro que, com meu corpo tímido, não queria tê-los nas proximidades, intrometendo-se em meu mundo relativamente seguro, onde por exemplo era possível ler histórias em paz mental, livre de medo²⁶. Mas o mundo que continha até mesmo a imaginação de Fáfñir era mais rico e mais belo, fosse qual fosse o custo do perigo. O habitante da planície tranquila e fértil pode ouvir falar das colinas atormentadas e do mar sem colheita e ansiar por eles em seu coração. Pois o coração é firme, por mais fraco que seja o corpo.

Mesmo assim, por mais que eu agora perceba a importância do elemento do conto de fadas nas leituras infantis, falando por mim quando criança, só posso dizer que o gosto pelos contos de fadas não foi uma característica dominante das primeiras preferências. O verdadeiro gosto por eles despertou depois dos dias de "quarto de criança", e depois dos anos, poucos mas que pareciam longos, entre

aprender a ler e ir para a escola. Naquele tempo (quase escrevi “feliz” ou “dourado”, mas na verdade foi triste e turbulento) eu também gostava, igualmente ou mais, de muitas outras coisas, como história, astronomia, botânica, gramática e etimologia. Eu não condizia nem um pouco com as “crianças” generalizadas de Lang em princípio, e somente em alguns pontos por acaso: por exemplo, eu era insensível à poesia, e, quando ela aparecia nas histórias, eu a pulava. Descobri a poesia muito mais tarde, no latim e no grego, especialmente por ser obrigado a tentar verter versos ingleses para versos clássicos. Um gosto real por contos de fadas foi despertado pela filologia no limiar da idade adulta, e estimulado à plena vida pela guerra.

Talvez eu tenha dito mais que o suficiente sobre este ponto. Pelo menos ficará claro que na minha opinião os contos de fadas não deveriam ser *especialmente* associados às crianças. Eles são associados a elas naturalmente, porque as crianças são humanas e os contos de fadas são um gosto humano natural (porém não necessariamente universal); casualmente, porque os contos de fadas representam grande parte do material literário que a Europa recente relegou aos sótãos; não naturalmente, por causa de um sentimento errôneo com respeito às crianças, um sentimento que parece aumentar com o decréscimo do número de crianças.

É verdade que a era do sentimento de infância produziu alguns livros agradáveis (porém especialmente encantadores para adultos) da espécie das fadas ou próximos dela, mas também produziu um espantoso matagal de histórias escritas ou adaptadas para o que se concebia ou concebe ser o padrão das mentes e necessidades infantis. As antigas histórias são abrandadas ou expurgadas em vez de serem reservadas; muitas vezes as imitações são simplesmente tolas, coisas de Pigwiggen sem nem sequer a intriga; ou

condescendentes; ou (pior de tudo) dissimuladamente trocistas, de olho nos outros adultos presentes. Não acusarei Andrew Lang de fazer troça, mas certamente ele sorria consigo mesmo, e também certamente muitas vezes espiava o rosto de outras pessoas espertas por cima das cabeças de sua plateia infantil – muito em detrimento das *Crônicas de Pantouflia*.

Dasent respondeu com vigor e justiça aos pudicos críticos de suas traduções de contos populares nórdicos. No entanto, cometeu a espantosa bobagem de *proibir* especialmente as crianças de lerem os dois últimos de sua coleção. Parece quase incrível que um homem pudesse estudar contos de fadas e não saber fazer melhor que isso. Mas nem a crítica, nem a resposta, nem a proibição teriam sido necessárias se as crianças não tivessem sido consideradas, desnecessariamente, as leitoras inevitáveis do livro.

Não nego que há uma certa verdade nas palavras de Andrew Lang (por mais que possam soar sentimentalistas): “Quem quiser entrar no Reino Encantado deverá ter o coração de uma criancinha.” Pois essa posse é necessária para toda aventura elevada, em reinos menores e muito maiores que o Reino Encantado. Mas humildade e inocência – é isso que “coração de criança” deve significar nesse contexto – não implicam necessariamente uma admiração isenta de crítica, nem na verdade uma delicadeza isenta de crítica. Certa vez Chesterton observou que as crianças em cuja companhia assistiu ao *Pássaro Azul*, de Maeterlinck, ficaram insatisfeitas “porque não terminou com um Juízo Final, e não foi revelado ao herói e à heroína que o Cão foi fiel e o Gato infiel”. “Pois as crianças”, diz ele, “são inocentes e amam a justiça, ao passo que a maioria de nós é malvada e naturalmente prefere a misericórdia.”

Andrew Lang foi confuso neste ponto. Empenhou-se em defender o assassinato do Anão Amarelo pelo Príncipe Ricardo em um de seus

contos de fadas. “Odeio crueldade”, disse ele, “[...] mas isso foi numa luta justa, espada na mão, e o anão, paz às suas cinzas!, morreu no cumprimento de sua missão.” Porém não é evidente que uma “luta justa” seja menos cruel que um “julgamento justo”; ou que trespassar um anão com uma espada seja mais justo que a execução de reis malignos e madrastas más – que Lang repudia: ele manda os criminosos (conforme se gaba) à aposentadoria com amplas pensões. Isso é misericórdia não temperada pela justiça. É verdade que esse pleito não foi dirigido às crianças, e sim aos pais e tutores, a quem Lang recomendava seus *Príncipe Prigio* e *Príncipe Ricardo* como sendo adequados aos seus encargos²⁷. Foram os pais e tutores que classificaram contos de fadas como *Juvenilia*. E esta é uma pequena amostra do falseamento de valores resultante.

Se usamos *criança* no bom sentido (a palavra também tem, legitimamente, um mau sentido), não devemos permitir que isso nos empurre para o sentimentalismo de só usar *adulto* no mau sentido (a palavra também tem, legitimamente, um bom sentido). O processo de se tornar mais velho não está necessariamente aliado ao de se tornar mais malvado, embora os dois muitas vezes ocorram juntos. Espera-se que as crianças cresçam e não se transformem em Peter Pans. Não para perderem a inocência e o maravilhamento, mas para prosseguirem a viagem determinada, aquela em que certamente não é melhor viajar esperançoso do que chegar, apesar de termos de viajar esperançosos se quisermos chegar. Mas uma das lições dos contos de fadas (se é que se pode falar em lições de coisas que não se ensinam) 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.

Não vamos dividir a raça humana em Eloi e Morlocks: crianças bonitas – “elfos”, como o século XVIII costumava chamá-las

idiotamente – com seus contos de fadas (cuidadosamente desbastados), e Morlocks sombrios cuidando de suas máquinas. Se o conto de fadas, como espécie, merece ser lido, então merece ser escrito por adultos e lido por eles. É claro que eles acrescentarão mais e extrairão mais do que as crianças são capazes. Então, como um ramo de arte genuína, as crianças poderão ter a esperança de receber contos de fadas adequados para elas lerem e ao seu alcance; assim como poderão ter a esperança de receber introduções à poesia, à história e às ciências que lhes sejam apropriadas. Embora talvez seja melhor para elas lerem algumas coisas, em especial contos de fadas, que estejam além do seu alcance e não aquém. Seus livros, como suas roupas, devem dar espaço para crescer, e de todo modo seus livros devem promover o crescimento.

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

FANTASIA

A mente humana é capaz de formar imagens mentais de coisas que não estão presentes de fato. A faculdade de conceber as imagens é (ou era) naturalmente chamada de Imaginação. Mas em tempos recentes, em linguagem técnica, não normal, a Imaginação muitas vezes tem sido considerada algo mais elevado que a mera criação de imagens, atribuída às operações de *Fancy* (uma forma reduzida e depreciativa da palavra mais antiga *Fantasy*); assim, tenta-se restringir, eu deveria dizer perverter, a Imaginação ao “poder de dar a criações ideais a consistência interna da realidade”.

Por mais que possa ser ridículo alguém tão pouco instruído ter uma opinião sobre este assunto crítico, arrisco-me a considerar a distinção verbal filologicamente inapropriada e a análise imprecisa. O poder mental de criação de imagens é uma coisa, ou aspecto, e deveria ser chamado, apropriadamente, de Imaginação. A percepção da imagem, a compreensão de suas implicações, e o controle, que são necessários a uma expressão bem-sucedida, podem variar em vivacidade e intensidade, mas é uma diferença de grau da Imaginação, não uma diferença de espécie. A realização da expressão, que confere (ou parece conferir) “a consistência interna da realidade”²⁸, é na verdade outra coisa, ou aspecto, que necessita de outro nome: Arte, o vínculo operativo entre a Imaginação e o resultado final, a Subcriação. Para meu presente objetivo preciso de uma palavra que possa englobar tanto a Arte Subcriativa em si quanto uma qualidade de estranheza e maravilhamento na Expressão, derivada da Imagem: uma qualidade essencial ao conto de fadas. Proponho, assim, atribuir-me os poderes de Humpty Dumpty^h, e usar Fantasia para este fim, ou seja, num sentido que combina com seu uso mais antigo e elevado, como equivalente de Imaginação, os conceitos derivados de “irrealidade” (ou seja, de dessemelhança com o Mundo Primário), de liberdade da dominação

dos "fatos" observados, em suma, do fantástico. Assim, estou não só consciente mas contente com as conexões etimológicas e semânticas de *fantasia* com *fantástico*, com imagens de coisas que não somente "não estão presentes de fato", mas que na verdade nem podem ser encontradas em nosso mundo primário, ou que geralmente se crê que não podem ser encontradas nele. Mas, mesmo admitindo isso, não consinto o tom depreciativo. O fato de as imagens serem de coisas que não são do mundo primário (se é que isso é possível) é uma virtude, não um defeito. Creio que a fantasia (neste sentido) não é uma forma inferior de Arte, e sim superior, de fato a mais próxima da forma pura, e portanto (quando alcançada) a mais potente.

É claro que a Fantasia começa com uma vantagem: a estranheza cativante. Mas essa vantagem tem se voltado contra ela, e contribuiu para sua difamação. Muitas pessoas não gostam de ser "cativadas". Não gostam de nenhuma interferência com o Mundo Primário, ou com os pequenos vislumbres dele que lhes são familiares. Portanto elas confundem, tolamente e até maldosamente, a Fantasia com o Sonho, no qual não existe Arte²⁹; e com distúrbios mentais, nos quais não existe nem mesmo controle: com ilusão e alucinação.

Mas o erro ou a maldade, engendrados pela inquietação e consequente aversão, não são a única causa dessa confusão. A Fantasia também tem uma desvantagem essencial: é difícil de alcançar. A Fantasia talvez seja, em minha opinião, não menos e sim mais subcriativa, porém de qualquer modo descobre-se na prática que "a consistência interna da realidade" será tanto mais difícil de produzir quanto mais as imagens e os rearranjos do material primário forem diferentes dos arranjos reais do Mundo Primário. É mais fácil produzir esse tipo de "realidade" com material mais

“sóbrio”. Portanto, com demasiada frequência a Fantasia permanece rudimentar; ela é e foi usada frivolamente, ou com pouca seriedade, ou apenas como decoração; permanece apenas “fantasiosa”.

Qualquer pessoa que tenha herdado o fantástico dispositivo da linguagem humana pode dizer *o sol verde*. Muitos podem então imaginá-lo ou concebê-lo. Mas isso não basta – embora já possa ser algo mais potente do que muitos “breves esboços” ou “reproduções da vida” que recebem elogios literários.

Fazer um Mundo Secundário dentro do qual o sol verde seja verossímil, impondo Crença Secundária, provavelmente exigirá trabalho e reflexão, e certamente demandará uma habilidade especial, uma espécie de destreza élfica. Poucos tentam tarefa tão difícil. Mas, quando elas são tentadas e, em algum grau, executadas, temos uma rara realização da Arte: na verdade, a arte narrativa, a criação de histórias em seu modo primordial e mais potente.

Na arte humana a Fantasia é algo que é melhor incumbir às palavras, à verdadeira literatura. Na pintura, por exemplo, a apresentação visível da imagem fantástica é tecnicamente fácil demais; a mão tende a suplantar a mente, até mesmo a derrubá-la³⁰. Frequentemente o resultado é tolo ou mórbido. É um infortúnio que o Drama, uma arte fundamentalmente diversa da Literatura, seja tão comumente considerado junto com ela, ou como ramo dela. Entre esses infortúnios podemos contar a depreciação da Fantasia. Pois essa depreciação, pelo menos em parte, deve-se ao desejo natural dos críticos de exaltar as formas de literatura ou “imaginação” que eles próprios preferem, de modo inato ou por treinamento. E a crítica, num país que produziu tão importante Drama e tem as obras de William Shakespeare, tende a ser demasiado dramática. Mas o Drama é naturalmente hostil à Fantasia. A Fantasia, mesmo do tipo mais simples, dificilmente tem

êxito no Drama, quando ele é apresentado como deve ser, atuado de modo visível e audível. As formas fantásticas não podem ser simuladas. Homens vestidos de animais falantes podem redundar em bufonaria ou arremedo, mas não alcançam a Fantasia. Penso que isso é bem ilustrado pelo fracasso da forma bastarda, a pantomima. Quanto mais próxima do "conto de fadas dramatizado", pior ela é. Só é tolerável quando o enredo e sua fantasia se reduzem a mero enquadramento vestigial para a farsa, e nenhuma "crença" é exigida nem esperada de ninguém em nenhuma parte da encenação. Isso, é claro, deve-se em parte ao fato de que os produtores do drama precisam, ou tentam, trabalhar com mecanismos para representar a Fantasia ou a Magia. Certa vez assisti a uma assim chamada "pantomima para crianças", a história exata do *Gato de Botas*, tendo até a metamorfose do ogro em camundongo. Se tivesse sido um sucesso do ponto de vista mecânico, teria aterrorizado os espectadores ou teria sido apenas um truque de prestidigitação de alta classe. Da maneira como foi feita, apesar de alguma engenhosidade na iluminação, a descrença teve não só de ser suspensa, mas também enforcada, estripada e esquartejada.

Em *Macbeth*, quando é lido, acho as feiticeiras toleráveis; elas têm uma função narrativa e como que uma insinuação de significado sombrio, embora sejam vulgarizadas, pobres representantes de sua espécie. Na encenação são quase intoleráveis. Seriam absolutamente intoleráveis se eu não fosse fortalecido por alguma lembrança de como são na história lida. Dizem-me que eu me sentiria diferente se tivesse o espírito daquela época, com suas caças e inquisições de feiticeiras. Mas é preciso dizer: se eu considerasse as feiticeiras possíveis, de fato prováveis, no Mundo Primário; em outras palavras, se elas deixassem de ser "Fantasia". Esse argumento é conclusivo. Ser dissolvida, ou ser degradada, é a

provável sina da Fantasia quando um dramaturgo tenta usá-la, mesmo um dramaturgo como Shakespeare. *Macbeth* é de fato uma obra de arte de um teatrólogo que deveria, pelo menos naquela ocasião, ter escrito uma história, se tivesse habilidade ou paciência para essa arte.

Uma razão, creio que mais importante do que a inadequação dos efeitos de palco, é esta: o Drama, por sua própria natureza, já empreende uma espécie de magia falsa, digamos pelo menos substituta: *a apresentação visível e audível de pessoas imaginárias numa história*. Isso, por si só, é uma tentativa de arremedar a varinha mágica. Introduzir, mesmo com sucesso mecânico, mais fantasia ou magia nesse mundo secundário quase-mágico, é exigir como que um mundo interno ou terciário. É um mundo demais. Pode não ser impossível conseguir isso. Nunca vi isso ser feito com êxito. Mas pelo menos não pode ser proclamado como o modo correto do Drama, em que pessoas que caminham e falam foram consideradas instrumentos naturais da Arte e ilusão³¹.

Exatamente por essa razão – o fato de no Drama os personagens, e mesmo as cenas, não serem imaginados mas observados – o Drama, apesar de usar material semelhante (palavras, versos, enredo), é uma arte fundamentalmente diferente da arte narrativa. Assim, se preferirmos o Drama à Literatura (como claramente preferem muitos críticos literários), ou formarmos nossas teorias críticas primordialmente a partir de críticas de teatro, ou mesmo a partir do Drama, estaremos sujeitos a compreender mal a pura criação de histórias e a restringi-la às limitações das peças de teatro. Por exemplo, provavelmente preferiremos os personagens, mesmo os mais ordinários e obtusos, aos objetos. Muito pouca coisa a respeito de árvores como árvores pode ser introduzida numa peça.

Já o “Drama do Reino Encantado” – aquelas peças que, de acordo com abundantes registros, os elfos muitas vezes apresentaram aos homens – é capaz de produzir Fantasia com um realismo e uma instantaneidade que ultrapassam os limites de qualquer mecanismo humano. Como consequência, seu efeito usual (sobre um homem) é ultrapassar a Crença Secundária. Ao presenciarmos um drama no Reino Encantado, estaremos, ou pensaremos estar, pessoalmente dentro do seu Mundo Secundário. A experiência pode ser muito semelhante ao Sonho, e às vezes (pelos homens) tem sido (ao que parece) confundida com ele. Mas no drama do Reino Encantado estamos em um sonho que outra mente está tecendo, e o conhecimento desse fato alarmante pode escapar à nossa compreensão. Experimentar *diretamente* um Mundo Secundário: a poção é forte demais, e nós lhe conferimos a Crença Primária, por mais que os acontecimentos sejam maravilhosos. Somos iludidos – se é essa a intenção dos elfos (sempre ou a qualquer tempo) é outra questão. Seja como for, eles mesmos não estão iludidos. Para eles esta é uma forma de Arte, distinta da Mágica ou Magia propriamente dita. Não vivem nela, embora possam, talvez, ter condições de gastar mais tempo com ela do que os artistas humanos. O Mundo Primário, a Realidade, é o mesmo para elfos e homens, ainda que apreciado e percebido de modo diverso.

Precisamos de uma palavra para essa destreza élfica, mas todas as palavras que lhe têm sido aplicadas foram obscurecidas e confundidas com outras coisas. Magia é uma que se apresenta prontamente, e usei-a acima (p. 11), mas não deveria. Magia deveria ser reservada às operações do Mágico. A Arte é o processo humano que produz de passagem Crença Secundária (esse não é seu objetivo único nem final). Os elfos também conseguem usar Arte da mesma espécie, embora com mais habilidade e sem esforço, ou

pelo menos é isso que os relatos parecem mostrar. Mas chamarei de Encantamento a destreza mais potente, especialmente élfica, por falta de palavra menos discutível. O Encantamento produz um Mundo Secundário em que podem entrar tanto o planejador quanto o espectador, para satisfação de seus sentidos enquanto estão dentro; mas em estado puro ele é artístico por desejo e propósito. A Magia produz, ou finge produzir, uma alteração no Mundo Primário. Não importa quem se diga que a pratica, fada ou mortal, ela permanece distinta dos outros dois; não é arte e sim técnica; seu desejo é *poder* neste mundo, dominação dos objetos e das vontades.

A Fantasia aspira à destreza élfica, o Encantamento, e quando tem êxito aproxima-se mais dele que todas as formas da arte humana. No cerne de muitas histórias de elfos feitas pelos homens reside, aberto ou dissimulado, puro ou mesclado, o desejo por uma arte subcriativa viva e realizada, que (por mais que se lhe assemelhe exteriormente) é interiormente bem diferente da avidez por poder autocentrado que é a marca do simples Mágico. É desse desejo que os elfos, na sua melhor parte (ainda assim perigosa), são feitos em grande parte; e é com eles que podemos aprender qual é o desejo e aspiração central da Fantasia humana – mesmo que os elfos sejam, mais ainda na medida em que são, somente um produto da própria Fantasia. Esse desejo criativo só é ludibriado por imitações, quer sejam os artifícios inocentes mas desastrados do dramaturgo humano ou as fraudes malévolas dos mágicos. Neste mundo, ele é insaciável para os homens, e portanto imperecível. Incorrupto, não busca ilusão nem feitiço e dominação; busca enriquecimento compartilhado, parceiros no fazer e no deleite, não escravos.

Para muitos a Fantasia, essa arte subcriativa que prega estranhas peças ao mundo e a tudo o que há nele, combinando substantivos e

redistribuindo adjetivos, parece suspeita, se não ilegítima. Para alguns ela parece no mínimo uma tolice infantil, algo que só serve para povos ou pessoas em sua juventude. Sobre sua legitimidade farei apenas citar um breve trecho de uma carta que certa vez escrevi para um homem que descreveu o mito e o conto de fadas como “mentiras”; mas, para lhe fazer justiça, ele foi suficientemente gentil e estava suficientemente confuso para chamar a criação de contos de fadas de “Sussurrar uma mentira através de Prata”.

“Dear Sir,” I said – “Although now long estranged,
Man is not wholly lost nor wholly changed.
Dis-graced he may be, yet is not de-throned,
and keeps the rags of lordship once he owned:
Man, Sub-creator, the refracted Light
through whom is splintered from a single White
to many hues, and endlessly combined
in living shapes that move from mind to mind.
Though all the crannies of the world we filled
with Elves and Goblins, though we dared to build
Gods and their houses out of dark and light,
and sowed the seed of dragons – ’twas our right
(used or misused). That right has not decayed:
we make still by the law in which we’re made.”ⁱ

A Fantasia é uma atividade humana natural. Certamente ela não destrói a Razão, muito menos insulta; e não abranda o apetite pela verdade científica nem obscurece a percepção dela. Ao contrário. Quanto mais arguta e clara a razão, melhor fantasia produzirá. Se os

homens estivessem num estado em que não quisessem conhecer ou não pudessem perceber a verdade (fatos ou evidência), então a Fantasia definharia até que eles se curassem. Se chegarem a atingir esse estado (não parece totalmente impossível), a Fantasia perecerá e se transformará em Ilusão Mórbida.

Pois a Fantasia criativa se fundamenta no firme reconhecimento de que as coisas são no mundo assim como este aparece sob o sol; no reconhecimento do fato, mas não na escravização a ele. Assim fundamentou-se na lógica o absurdo que aparece nos contos e poemas de Lewis Carroll. Se as pessoas realmente não conseguissem distinguir sapos de homens, não teriam surgido contos de fadas sobre reis sapos.

É claro que a Fantasia pode ser levada ao exagero. Pode ser malfeita. Pode servir a maus usos. Pode até iludir as mentes das quais surgiu. Mas, neste mundo caído, para que coisa humana isso não é verdade? Os homens não só conceberam elfos, mas imaginaram deuses, e os cultuaram, e cultuaram até aqueles mais deformados pelo mal de seu próprio autor. Mas fizeram falsos deuses a partir de outros materiais: suas opiniões, seus estandartes, seus dinheiros; até suas ciências e suas teorias sociais e econômicas demandaram sacrifício humano. *Abusus non tollit usum*. A Fantasia continua sendo um direito humano: fazemos em nossa medida e a nosso modo derivativo, porque somos feitos, e não apenas feitos, mas feitos à imagem e semelhança de um Criador.

RECUPERAÇÃO, ESCAPE, CONSOLO

Quanto à velhice, seja ela pessoal ou dos tempos em que vivemos, talvez seja verdade, como se supõe frequentemente, que

ela impõe incapacitações (ver p. 34). Mas essa é essencialmente uma ideia produzida pelo simples *estudo* dos contos de fadas. O estudo analítico de contos de fadas é uma preparação tão ruim para apreciá-los ou escrevê-los quanto seria o estudo histórico do drama de todos os países e tempos para apreciar ou escrever peças de teatro. O estudo pode na verdade tornar-se deprimente. É fácil o estudioso sentir que, com todo o seu trabalho, está coletando apenas umas poucas folhas, muitas agora rotas ou deterioradas, da incontável folhagem da Árvore dos Contos, com as quais é atapetada a Floresta dos Dias. Parece inútil aumentar essa camada. Quem consegue projetar uma nova folha? Os padrões do botão até o desabrochar e as cores da primavera até o outono foram descobertos pelos homens há muito tempo. Mas isso não é verdade. A semente da árvore pode ser replantada em quase qualquer solo, mesmo tão saturado de fumaça (assim disse Lang) como o da Inglaterra. É claro que, realmente, a primavera não é menos bonita porque vimos ou ouvimos falar de outros eventos semelhantes: eventos semelhantes, nunca o mesmo evento do começo do mundo ao fim do mundo. Cada folha, de carvalho, freixo e espinheiro, é uma concretização singular do padrão, e para alguns este ano mesmo talvez seja a concretização, a primeira já vista e reconhecida, apesar de os carvalhos terem produzido folhas durante incontáveis gerações de homens.

Não desanimamos, ou não precisamos desanimar do desenho porque todas as linhas têm de ser curvas ou retas, nem da pintura porque só existem três cores "primárias". Na verdade podemos agora ser mais velhos, na medida em que somos herdeiros, na apreciação ou na prática, de muitas gerações de ancestrais nas artes. Nessa herança de fartura pode haver o perigo do tédio ou da ansiedade por ser original, e isso pode levar à aversão por um

desenho fino, um padrão delicado ou cores “bonitas”, ou então à mera manipulação e elaboração exagerada de material antigo, hábil e insensível. Mas o verdadeiro caminho para escapar desse enfado não pode ser encontrado no que é intencionalmente inepto, canhestro e disforme, nem em fazer todas as coisas sombrias ou constantemente violentas, nem na mistura de cores passando da sutileza à monotonia, ou na fantástica complicação de formas chegando à tolice e, além dela, ao delírio. Antes de atingirmos esses estados precisamos de recuperação. Precisamos voltar a olhar o verde e nos surpreender de novo (mas não nos ofuscar) com o azul, o amarelo e o vermelho. Precisamos encontrar o centauro e o dragão, e talvez depois contemplar de repente, como os antigos pastores, os carneiros, os cães, os cavalos – e os lobos. Os contos de fadas nos ajudam a realizar essa recuperação. Nesse sentido só o gosto por eles pode nos tornar, ou manter, infantis.

A recuperação (que inclui o retorno e a renovação da saúde) é uma re-tomada – a retomada de uma visão clara. Não digo “ver as coisas como elas são”, pois assim me envolveria com os filósofos, mas posso arriscar-me a dizer “ver as coisas como devemos (ou deveríamos) vê-las” – como coisas separadas de nós. Em todo caso, precisamos limpar nossas janelas, para que as coisas vistas com clareza possam ficar livres da nódoa opaca da trivialidade ou familiaridade – da possessividade. De todos os rostos, os de nossos *familiares* são ao mesmo tempo aqueles em que é mais difícil pregar peças fantásticas e os mais difíceis de observar com atenção despojada, percebendo semelhança e dessemelhança entre eles: que são rostos, e rostos singulares. Essa trivialidade é, de fato, apenas a penalidade da “apropriação”; as coisas que são triviais ou (no mau sentido) familiares são as coisas que apropriamos, legal ou mentalmente. Dizemos que as conhecemos. Tornaram-se como as

coisas que um dia nos atraíram pelo brilho, ou pela cor, ou pela forma; pusemos as mãos nelas e as trancamos em nosso tesouro, nós as adquirimos e, uma vez adquiridas, deixamos de olhar para elas.

É claro que os contos de fadas não são o único meio de recuperação, ou profilaxia contra perda. A humildade é suficiente. E existe (especialmente para os humildes) *Mooreeffoc*, ou Fantasia chestertoniana. *Mooreeffoc* é uma palavra fantástica, mas podia-se vê-la escrita em todas as cidades deste país. É a palavra *Coffee-room*, vista de dentro através de uma porta de vidro, como Dickens a viu num escuro dia londrino; foi empregada por Chesterton para denotar a estranheza das coisas que se tornaram triviais, quando de repente são vistas por um novo ângulo. A maioria das pessoas concordaria em que essa espécie de “fantasia” é bastante saudável; e jamais lhe faltará material. Mas, penso eu, ela tem apenas um poder limitado; pois recuperar o frescor da visão é sua única virtude. A palavra *Mooreeffoc* pode fazer-nos perceber de repente que a Inglaterra é um país totalmente estranho, perdido num passado remoto vislumbrado pela história, ou num futuro estranho e turvo que só pode ser alcançado numa máquina do tempo; ver a espantosa excentricidade e o interesse de seus habitantes, seus costumes e hábitos alimentares; porém nada pode fazer além disso: funcionar como um telescópio temporal focalizado em um ponto. A fantasia criativa, porque está principalmente tentando fazer outra coisa (fazer algo novo), pode abrir nosso tesouro e deixar voar todas as coisas trancadas como pássaros de gaiola. Todas as joias se transformam em flores ou chamas, e seremos alertados de que tudo o que tínhamos (ou conhecíamos) era perigoso e forte, não realmente acorrentado, livre e selvagem; não era nosso, assim como não era nós.

Os elementos “fantásticos” em verso e prosa de outros tipos, mesmo quando apenas decorativos ou ocasionais, ajudam essa liberação. Mas não tão inteiramente quanto um conto de fadas, uma coisa construída sobre a Fantasia ou acerca dela, cujo núcleo é a Fantasia. A Fantasia é feita do Mundo Primário, mas um bom artífice ama seu material e tem um conhecimento e uma sensibilidade da argila, da pedra e da madeira que só a arte de fazer pode proporcionar. Ao forjar Gram o ferro frio foi revelado; ao fazer Pégaso os cavalos foram enobrecidos; nas Árvores do Sol e da Lua, raiz e tronco, flor e fruto manifestam-se em glória.

E de fato os contos de fadas tratam em grande parte, ou (os melhores) principalmente, de coisas simples e fundamentais, intocadas pela Fantasia, mas essas simplicidades tornam-se ainda mais luminosas pelo seu ambiente. Pois o criador de histórias que se permite “tomar liberdades” com a Natureza pode ser seu amante, não seu escravo. Foi nos contos de fadas que primeiro pressenti a potência das palavras, e o prodígio das coisas, como pedra, madeira, ferro; árvore e grama; casa e fogo; pão e vinho.

Agora concluirei considerando o Escape e o Consolo, que naturalmente estão muito ligados entre si. Embora os contos de fadas, é claro, não sejam de modo nenhum o único meio de Escape, hoje eles são uma das formas mais óbvias e (para alguns) abusivas de literatura “escapista”; assim, é razoável acrescentar a um estudo deles algumas considerações do termo “escape” na crítica em geral.

Afirmar que o Escape é uma das principais funções dos contos de fadas, e como não os reprovos é óbvio que não aceito o tom de desdém ou piedade com que tão frequentemente se usa “Escape” hoje em dia, um tom em nada justificado pelos usos da palavra fora da crítica literária. Naquilo que os que usam Escape erroneamente gostam de chamar Vida Real, por via de regra o Escape é

evidentemente muito prático, e pode até ser heroico. Na vida real é difícil condená-lo, a não ser que fracasse; na crítica parece ser tanto pior quanto mais tem sucesso. Evidentemente estamos diante de um mau uso de palavras, e também de uma confusão de pensamento. Por que desdenhar um homem se, estando na prisão, ele tenta sair e ir para casa? Ou se, quando não pode fazê-lo, pensa e fala sobre outros assuntos que não carcereiros e muros de prisão? O mundo exterior não se tornou menos real porque o prisioneiro não consegue vê-lo. Usando o escape dessa forma, os críticos escolheram a palavra errada, e, mais ainda, estão confundindo, nem sempre por erro sincero, o Escape do Prisioneiro com a Fuga do Desertor. Também um porta-voz do Partido poderia ter denominado traição o fato de alguém abandonar a miséria do Reich do Fuhrer ou qualquer outro, e até criticá-lo. Do mesmo modo esses críticos, para piorar a confusão e assim desprezar seus oponentes, pregam seu rótulo de desdém não apenas na Deserção, mas no verdadeiro Escape, e no que muitas vezes são seus companheiros, Repugnância, Raiva, Condenação e Revolta. Não apenas confundem o escape do prisioneiro com a fuga do desertor como também parecem preferir a aquiescência do "colaboracionista" à resistência do patriota. Para quem pensa como eles, basta dizer "a terra que amavas está condenada" para desculpar qualquer traição, na verdade para glorificá-la.

Um exemplo superficial: não mencionar (na verdade não exibir) num conto luminárias de rua elétricas, do tipo produzido em massa, é Escape (nesse sentido). Mas isso pode provir, quase certamente provém, de uma estudada aversão a um produto tão típico da Era Robótica, que combina elaboração e engenhosidade de meios com feiura, e (muitas vezes) com resultado inferior. Essas luminárias podem ter sido excluídas do conto simplesmente por serem ruins, e

é possível que uma das lições a serem aprendidas na história seja a percepção desse fato. Mas aí vem a estocada: “As luminárias elétricas vieram para ficar”, dizem. Há muito tempo Chesterton observou veridicamente que, assim que ouvia que algo “viera para ficar”, ele sabia que logo aquilo seria substituído – na verdade seria considerado deploravelmente obsoleto e ordinário. “A marcha da Ciência, cujo ritmo é acelerado pelas necessidades da guerra, prossegue inexorável [...] tornando algumas coisas obsoletas e prefigurando novas evoluções no uso da eletricidade”: um anúncio. Ele diz a mesma coisa, só que de modo mais ameaçador. A luminária elétrica de rua pode de fato ser ignorada, simplesmente porque é tão insignificante e transitória. Seja como for, os contos de fadas têm coisas mais permanentes e fundamentais para falar. O raio, por exemplo. O escapista não é tão servil aos caprichos da moda evanescente como aqueles oponentes. Ele não faz dos objetos (que talvez seja bem razoável considerar ruins) seus mestres ou seus deuses, cultuando-os como inevitáveis, até “inexoráveis”. E seus oponentes, de desprezo tão fácil, não têm garantia de que ele se deterá por aí; ele poderá incitar as pessoas a derrubarem as lâmpadas de rua. O escapismo tem outro rosto, ainda mais perverso: a Reação.

Não faz muito tempo – por incrível que pareça – ouvi um erudito de Oxenford^k declarar que “saudava” a proximidade de fábricas robotizadas de produção em massa, e o rugido do tráfego mecânico auto-obstruidor, porque isso punha sua universidade em “contato com a vida real”. Talvez ele quisesse dizer que a forma como os homens vivem e trabalham no século XX está aumentando em barbárie a uma velocidade alarmante, e que a ruidosa demonstração disso nas ruas de Oxford pode servir de alerta de que não é possível preservar por muito tempo um oásis de sanidade num deserto de

irracionalidade com simples cercas, sem real ação ofensiva (prática e intelectual). Temo que não quisesse. Seja como for, a expressão "vida real" nesse contexto parece ficar aquém dos padrões acadêmicos. É curiosa a ideia de que automóveis são mais "vivos" do que, digamos, centauros ou dragões; é pateticamente absurdo dizer que são mais "reais" do que, digamos, cavalos. Como é real, como é espantosamente viva uma chaminé de fábrica comparada a um pé de olmo: pobre coisa obsoleta, sonho insubstancial de um escapista!

Quanto a mim, não consigo convencer-me de que o telhado da estação de Bletchley é mais "real" do que as nuvens. E como artefato acho-o menos inspirador do que a lendária abóbada celeste. A ponte para a plataforma 4 é menos interessante para mim que Bifröst vigiada por Heimdall com o Gjallarhorn. Da rebeldia do meu coração não posso deixar de perguntar se os engenheiros ferroviários, caso tivessem sido criados com mais fantasia, não poderiam ter feito coisa melhor do que fazem geralmente, com todos os seus abundantes meios. Creio que os contos de fadas podem ser melhores Mestres de Artes do que o indivíduo acadêmico a quem me referi.

Muito daquilo que ele (suponho) e outros (certamente) chamariam de literatura "séria" nada mais é do que brincar sob um telhado de vidro ao lado de uma piscina municipal. Os contos de fadas podem inventar monstros que voam no ar ou habitam as profundezas, mas pelo menos não tentam escapar do céu ou do mar.

E, se por um momento deixarmos de lado a "fantasia", não creio que o leitor ou criador de contos de fadas precise se envergonhar nem mesmo do "escape" do arcaísmo, de preferir, não dragões, mas cavalos, castelos, veleiros, arcos e flechas; não apenas elfos, mas cavaleiros e reis e sacerdotes. Pois afinal é possível que um homem racional, após reflexão (desligada do conto de fadas ou do

romance), chegue à condenação, pelo menos implícita no simples silêncio da literatura “escapista”, de coisas progressistas como fábricas, ou das metralhadoras e bombas que parecem ser seus produtos mais naturais e inevitáveis, ousemos dizer “inexoráveis”.

“A crueza e feiura da vida europeia moderna” – dessa vida real cujo contato devemos saudar – “é um sinal de inferioridade biológica, de reação insuficiente ou falsa ao ambiente.”³² O mais louco castelo que já saiu da sacola de um gigante numa selvagem história gaélica, além de ser muito menos feio que uma fábrica robótica, também é (usando uma frase moderna) “num sentido muito real” imensamente mais real. Por que não deveríamos escapar ao “sinistro absurdo assírio” das cartolas, ou condená-lo, ou ao horror morlockiano das fábricas? Essas coisas estão condenadas até mesmo pelos escritores da mais escapista de todas as formas de literatura, as histórias de Ficção Científica. Esses profetas frequentemente predizem (e muitos parecem ansiar por isso) um mundo como uma grande estação ferroviária de telhado de vidro. Mas para eles, por via de regra, é muito difícil deduzir o que as pessoas *farão* numa cidade mundial. Poderão abandonar a “plena panóplia vitoriana” em favor de trajes folgados (com zíperes), mas usarão essa liberdade principalmente, ao que parece, para brincar com brinquedos mecânicos no jogo de mover-se a alta velocidade, que logo satura. A julgar por alguns desses contos, ainda serão tão luxuriosos, vingativos e gananciosos como sempre; e os ideais de seus idealistas mal chegam além da esplêndida ideia de construir mais cidades do mesmo tipo em outros planetas. É de fato uma era de “meios aperfeiçoados para fins deteriorados”. Faz parte da enfermidade essencial desses dias – produzindo o desejo de escapar, não de fato da vida, mas sim de nosso tempo presente e da miséria que nós mesmos fizemos – estarmos agudamente conscientes tanto

da feiura de nossas obras quanto do seu mal. Assim, para nós o mal e a feiura parecem indissolivelmente associados. Achamos difícil conceber o mal e a beleza juntos. O temor da bela fada que perpassava as eras antigas quase nos escapa das mãos. Mais alarmante ainda: a bondade mesma foi privada de sua beleza própria. No Reino Encantado podemos de fato conceber um ogro que possui um castelo medonho como um pesadelo (pois o mal do ogro assim o deseja), mas não podemos conceber uma casa construída com bom propósito – uma estalagem, uma hospedaria para viajantes, o salão de um rei virtuoso e nobre – que seja ao mesmo tempo repugnantemente feia. Nos dias presentes seria temerário esperar ver alguma que não fosse feia – a não ser que tivesse sido construída antes de nosso tempo.

Este, no entanto, é o aspecto “escapista” moderno e especial (ou acidental) dos contos de fadas, que eles partilham com os romances e outras histórias do ou sobre o passado. Muitas histórias do passado só se tornaram “escapistas” em seu apelo porque sobreviveram desde um tempo em que os homens por via de regra se deleitavam com a obra de suas mãos até o nosso tempo, quando muitos sentem aversão às coisas feitas pelo homem.

Mas também há outros “escapismos” mais profundos que sempre apareceram nos contos de fadas e nas lendas. Há outras coisas mais assustadoras e terríveis a evitar do que o barulho, o fedor, a crueldade e a extravagância do motor de combustão interna. Há fome, sede, pobreza, dor, pesar, injustiça, morte. E, mesmo quando os homens não estão enfrentando coisas duras como essas, há antigas limitações às quais os contos de fadas oferecem uma espécie de escape, e velhas ambições e desejos (tocando as próprias raízes da fantasia) aos quais oferecem um tipo de satisfação e consolo. Algumas são fraquezas ou curiosidades perdoáveis, como o desejo

de visitar, livre como um peixe, o mar profundo; ou o anseio pelo voo silencioso, gracioso e frugal do pássaro, esse anseio que o avião burla, exceto em raros momentos, em que é visto no alto, silencioso, graças ao vento e à distância, voltando ao sol; isto é, exatamente quando é imaginado e não usado. Existem desejos mais profundos, como o desejo de conversar com outros seres vivos. Sobre esse desejo, tão antigo quanto a Queda, fundamenta-se em grande medida o discurso dos animais e das criaturas nos contos de fadas, e especialmente a compreensão mágica de sua fala característica. Essa é a raiz, e não a "confusão" atribuída aos homens do passado não registrado, uma alegada "ausência do sentimento de separação entre nós e os animais"³³. Um forte sentimento dessa separação é muito antigo, mas também uma sensação de que foi uma ruptura; um estranho destino e uma culpa repousam sobre nós. Outras criaturas são como outros reinos com que o Homem rompeu relações, e que agora só vê de fora, ao longe, estando em guerra com eles ou na condição de um inquietante armistício. Há alguns poucos que têm o privilégio de fazer algumas viagens para o exterior; outros precisam se contentar com histórias de viajantes. Mesmo sobre sapos. Falando do conto de fadas *O Rei Sapo*, bastante estranho mas muito difundido, Max Müller perguntou com seu modo empertigado: "Como foi que uma história como essa chegou a ser inventada? Os seres humanos, é de esperar, sempre foram suficientemente ilustrados para saber que o casamento entre um sapo e a filha de uma rainha é absurdo." De fato é de esperar! Pois, se não fosse assim, essa história não teria nenhum propósito, já que depende essencialmente do senso do absurdo. Origens folclóricas (ou conjeturas a respeito) são totalmente alheias a esta questão. Pouco adianta considerar o totemismo. Pois certamente, sejam quais forem os costumes e as crenças sobre sapos e poços que estejam

por trás dessa história, a forma do sapo foi e está preservada no conto de fadas³⁴ precisamente por ser tão esquisita e o casamento ser absurdo, na verdade abominável. É claro, porém, que nas versões que nos dizem respeito, gaélicas, alemãs, inglesas³⁵, não há de fato um casamento entre uma princesa e um sapo, pois este era um príncipe encantado. E o ponto crucial da história não está em pensar que sapos possam ser esposos, mas na necessidade de manter promessas (mesmo aquelas com consequências intoleráveis) que, juntamente com a observância de proibições, perpassa toda a Terra das Fadas. Esta é uma nota das trompas da Terra dos Elfos, e não é uma nota débil.

E por fim existe o desejo mais antigo e profundo, o Grande Escape: o Escape da Morte. Os contos de fadas fornecem muitos exemplos e modos dele – que poderia ser chamado de verdadeiro espírito *escapista*, ou (eu diria) *fugitivo*. Mas outras histórias (principalmente as de inspiração científica) e outros estudos também os fornecem. Os contos de fadas são feitos por homens, não por fadas. Os contos humanos dos elfos sem dúvida estão repletos do Escape da Imortalidade. Mas não se pode esperar que nossas histórias sempre se ergam acima do nosso nível comum. Frequentemente o fazem. Nelas, poucas lições são ensinadas mais claramente que o fardo desse tipo de imortalidade, ou melhor, vida serial infinita, para a qual o “fugitivo” gostaria de fugir. Pois o conto de fadas é especialmente eficaz para ensinar tais coisas, antigamente e ainda hoje. A morte é o tema que mais inspirou George MacDonald.

Mas o “consolo” dos contos de fadas tem outro aspecto além da satisfação imaginativa de antigos desejos. Muito mais importante é o Consolo do Final Feliz. Eu quase me arriscaria a afirmar que todos os contos de fadas completos precisam tê-lo. No mínimo eu diria que a

Tragédia é a forma verdadeira do Drama, sua função mais elevada; mas o contrário vale para o conto de fadas. Já que ao que parece não temos uma palavra que expresse esse contrário – vou chamá-lo de *Eucatástrofe*. O conto *eucatastrófico* é a forma verdadeira do conto de fadas, e sua função mais elevada.

O consolo dos contos de fadas, a alegria do final feliz, ou mais corretamente da boa catástrofe, da repentina “virada” jubilosa (pois não há fim verdadeiro em nenhum conto de fadas)³⁶; essa alegria, que é uma das coisas que os contos de fadas conseguem produzir supremamente bem, não é essencialmente “escapista” nem “fugitiva”. Em seu ambiente de conto de fadas – ou de outro mundo – ela é uma graça repentina e milagrosa; nunca se pode confiar em que volte a ocorrer. Ela não nega a existência da *discatástrofe*, do pesar e do fracasso; a possibilidade destes é necessária à alegria da libertação; ela nega (em face de muitas evidências, por assim dizer) a derrota final universal, e nessa medida é *evangelium*, dando um vislumbre fugaz da Alegria, Alegria além das muralhas do mundo, pungente como o pesar.

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

Até mesmo os contos de fadas modernos conseguem às vezes produzir esse efeito. Não é algo fácil de fazer; depende de toda a história que é o cenário da virada, e ainda assim reflete uma glória retroativa. Uma história bem-sucedida nesse ponto, em qualquer

medida, não fracassou por completo, quaisquer que sejam seus defeitos e qualquer que seja a mistura ou confusão de propósitos. Isso acontece até no conto de fadas *Príncipe Prigio* do próprio Andrew Lang, mesmo sendo ele insatisfatório em vários aspectos. Quando “cada cavaleiro reviveu, ergueu a espada e exclamou: – Vida longa ao Príncipe Prigio”, a alegria tem um pouco daquela estranha qualidade de conto de fadas mítico, maior que o evento descrito. Não teria essa qualidade no conto de Lang, se o evento descrito não fosse uma “fantasia” de conto de fadas mais séria que o montante principal da história, que é em geral mais frívola, com o sorriso meio zombeteiro do sofisticado *Conte* palaciano³⁷. O efeito é muito mais poderoso e pungente num conto sério do Reino Encantado³⁸. Nessas histórias, quando chega a “virada” repentina, temos um vislumbre intenso 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 uma centelha.

“Seven long years I served for thee,
The glassy hill I clamb for thee,
The bluidy shirt I wrang for thee,
And wilt thou not wauken and turn to me?”¹

*Ele ouviu e se voltou para ela.*³⁹

EPÍLOGO

Essa “alegria” que selecionei como a marca do verdadeiro conto de fadas (ou romance), ou como sua chancela, merece maiores considerações.

Provavelmente todo escritor que faz um mundo secundário, uma fantasia, todo subcriador, deseja em certa medida ser um criador de verdade, ou pretende estar se baseando na realidade: acha que a qualidade peculiar desse mundo secundário (se não todos os detalhes)⁴⁰ seja derivada da Realidade, ou flua para ela. Se conseguir de fato uma qualidade que possa ser descrita honestamente pela definição de dicionário: "consistência interna da realidade", é difícil conceber como isso poderá acontecer se a obra não tiver algumas características da realidade. A qualidade peculiar da "alegria" na Fantasia bem-sucedida pode portanto ser explicada como um repentino vislumbre da realidade ou verdade subjacente. Não é apenas um "consolo" para o pesar do mundo, mas uma satisfação, e uma resposta à pergunta: "É verdade?" A resposta que dei inicialmente a essa foi (muito corretamente): "Se você construiu bem seu pequeno mundo, sim; é verdade nesse mundo." Isso basta ao artista (ou à parte artista do artista). Mas na "eucatástrofe" enxergamos numa breve visão que a resposta pode ser maior – pode ser um lampejo longínquo ou eco do *evangelium* no mundo real. O uso dessa palavra dá uma indicação de meu epílogo. É um assunto sério e perigoso. É presunção minha tocar nesse tema; mas, se porventura o que digo tiver alguma validade sob algum ponto de vista, é claro que é apenas uma faceta de uma verdade incalculavelmente rica, finita somente porque é finita a capacidade do Homem para quem isso foi feito.

Eu me arriscaria a dizer que, abordando a História Cristã deste ponto de vista, por muito tempo tive a sensação (uma sensação alegre) de que Deus redimiou as corruptas criaturas-criadoras, os homens, de maneira adequada a esse aspecto da sua estranha natureza, e também a outros. Os Evangelhos contêm um conto de fadas, ou uma história de tipo maior que engloba toda a essência

dos contos de fadas. Contêm muitas maravilhas – peculiarmente artísticas⁴¹, belas e emocionantes, “míticas” no seu significado perfeito e encerrado em si mesmo; e entre as maravilhas está a maior e mais completa eucatástrofe concebível. Mas essa história entrou para a História e o mundo primário; o desejo e a aspiração da subcriação foram elevados ao cumprimento da Criação. O Nascimento de Cristo é a eucatástrofe da história do Homem. A Ressurreição é a eucatástrofe da história da Encarnação. Essa história começa e termina em alegria. Tem preeminentemente a “consistência interna da realidade”. Nunca se contou uma história que os homens mais quisessem descobrir que é verdadeira, e não há nenhuma outra que tantos homens cétricos tenham aceito como verdadeira por seus próprios méritos. Pois a Arte dela tem o tom supremamente convincente da Arte Primária, isto é, da Criação. Rejeitá-la leva à tristeza ou à ira.

Não é difícil imaginar a peculiar exaltação e alegria que sentiríamos se algum conto de fadas especialmente belo se revelasse “primordialmente” verdadeiro, se sua narrativa fosse história, sem com isso necessariamente perder o significado mítico ou alegórico que tinha. Não é difícil, pois não se é obrigado a tentar conceber algo de qualidade desconhecida. A alegria seria exatamente da mesma qualidade, se não do mesmo grau, como a alegria proporcionada pela “virada” em um conto de fadas; uma tal alegria tem o próprio sabor da verdade primária. (Do contrário seu nome não seria alegria.) Ela olha para a frente (ou para trás: neste contexto a direção não importa) na direção da Grande Eucatástrofe. A alegria cristã, a *Gloria*, é da mesma espécie; mas é preeminentemente (infinitamente, se não fosse finita nossa capacidade) elevada e jubilosa. Mas essa história é suprema; e é verdadeira. A Arte foi verificada. Deus é o Senhor, dos anjos, dos

homens – e dos elfos. A Lenda e a História encontraram-se e se fundiram.

Mas no reino de Deus a presença do maior não deprime o pequeno. O Homem redimido continua sendo homem. A história, a fantasia ainda prosseguem, e devem prosseguir. O *Evangelium* não ab-rogou as lendas; ele as consagrou, em especial o “final feliz”. O cristão ainda precisa trabalhar, com a mente e com o corpo, sofrer, ter esperança e morrer; mas agora pode perceber que todas as suas inclinações e faculdades têm um propósito, que pode ser redimido. É tão grande a generosidade com que foi tratado que talvez agora possa, razoavelmente, ousar imaginar que na Fantasia ele poderá de fato ajudar o desabrochamento e o múltiplo enriquecimento da criação. Todas as histórias poderão tornar-se verdade; e no entanto, finalmente redimidas, poderão ser tão semelhantes e dessemelhantes às formas que lhes damos quanto o Homem, finalmente redimido, será semelhante e dessemelhante ao decaído que conhecemos.

NOTAS

A

A própria raiz (não somente o uso) de suas “maravilhas” é satírica, uma zombaria da irracionalidade, e o elemento de “sonho” não é mera trama de introdução e conclusão, mas inerente à ação e às transições. Essas coisas as crianças conseguem perceber e apreciar, se as deixamos sozinhas. Mas para muitos, como foi para mim, *Alice* é apresentado como conto de fadas, e enquanto durar esse mal-entendido será sentida a aversão pela trama do sonho. Não há sugestão de sonho em *O vento nos salgueiros*. “Toupeira trabalhara

muito durante toda a manhã, fazendo em sua casinha a limpeza de primavera.” Começa assim, e esse tom correto se mantém. Por isso mesmo é singular que A. A. Milne, tão grande admirador desse livro excelente, tenha prefaciado sua versão dramatizada com uma abertura “esdrúxula” em que se vê uma criança falando ao telefone com um narciso silvestre. Ou quem sabe não seja muito singular, pois um admirador perceptivo (diferente de um grande admirador) do livro jamais teria tentado dramatizá-lo. Naturalmente só os ingredientes mais simples, a pantomima, e os elementos de fábula de animais satírica, podem ser apresentados dessa forma. No nível inferior do drama a peça é toleravelmente divertida, em especial para quem não leu o livro, mas algumas das crianças que levei para ver *Toad of Toad Hall* levaram como principal lembrança o enjoo pela abertura. Quanto ao resto, preferiam suas recordações do livro.

B

É claro que por via de regra esses detalhes foram incluídos nos contos, *mesmo nos dias em que eram práticas reais*, porque tinham valor na criação de histórias. Se eu escrevesse uma história em que acontecesse de um homem ser enforcado, isso *poderia* demonstrar em tempos futuros, se a história sobrevivesse – por si só um sinal de que a história tinha algum valor permanente, e não só local ou temporário –, que ela foi escrita num período em que os homens realmente eram enforcados, como prática legal. *Poderia*: a inferência, é claro, não seria certa naquele tempo futuro. Para ter certeza sobre esse ponto o futuro pesquisador teria de saber precisamente quando se praticava o enforcamento e quando eu vivi. Eu poderia ter emprestado o incidente de outros tempos e lugares, de outras histórias; poderia simplesmente tê-lo inventado. Mas, mesmo que essa inferência fosse correta, a cena do enforcamento

só ocorreria na história (a) porque eu estava consciente da força dramática, trágica ou macabra desse incidente em meu conto, e (b) porque os que a transmitiram sentiram suficientemente essa força para fazê-los manter o incidente. A distância no tempo, a pura antiguidade e a estranheza poderiam depois aguçar a aresta da tragédia ou do horror; mas a aresta precisa existir para que mesmo a élfica pedra de amolar da antiguidade possa aguçá-la. Portanto, a pergunta menos útil para ser feita ou respondida sobre Ifigênia, ilha de Agamenon, pelo menos para críticos literários, é: A lenda de seu sacrifício em Áulis vem de um tempo em que o sacrifício humano era comumente praticado?

Digo apenas “por via de regra”, porque é concebível que aquilo que agora consideramos “história” tenha outrora sido algo diferente na intenção, por exemplo um registro de fato ou ritual. Quero dizer “registro” de modo estrito. Uma história inventada para explicar um ritual (um processo que às vezes se supõe que tenha ocorrido com frequência) continua sendo primordialmente uma história. Ela toma forma como tal, e sobreviverá (evidentemente muito tempo após o ritual) só por causa de seus valores de história. Em alguns casos, detalhes que hoje são notáveis apenas por serem estranhos podem ter sido outrora tão cotidianos e insignificantes que foram incluídos de modo fortuito: como mencionar que um homem “tirou o chapéu”, ou “tomou um trem”. Mas esses detalhes fortuitos não sobreviverão por muito tempo às mudanças dos hábitos cotidianos. Não em um período de transmissão oral. Em um período de escrita (e de mudanças rápidas dos hábitos), uma história pode permanecer inalterada por tanto tempo que mesmo seus detalhes fortuitos adquirem o valor da esquisitice ou da estranheza. Grande parte de Dickens tem esse ar hoje em dia. Hoje pode-se abrir uma edição de um dos seus romances que era comprado, e foi lido pela primeira

vez, quando as coisas da vida cotidiana eram como são na história, embora esses detalhes cotidianos sejam agora tão distantes dos nossos hábitos diários quanto o período elisabetano. Mas essa é uma situação moderna especial. Os antropólogos e folcloristas não imaginam condições desse tipo. Mas, quando lidam com transmissão oral iletrada, deveriam refletir com mais forte razão que estão lidando com itens cujo objetivo primordial era a criação de histórias, e cuja razão primordial de sobrevivência era a mesma. O Rei Sapo (ver p. 64) não é um *credo*, nem um manual de lei totêmica: é uma história estranha com moral evidente.

C

Até onde vai meu conhecimento, as crianças que têm tendência precoce a escrever não têm inclinação especial para tentar escrever contos de fadas, a não ser que essa seja quase a única forma de literatura que lhes foi apresentada; e fracassam muito notavelmente quando tentam. Não é uma forma fácil. Se as crianças têm alguma atração especial, é pela fábula de animais, que os adultos frequentemente confundem com o conto de fadas. As melhores histórias escritas por crianças que já vi eram "realistas" (na intenção), ou então tinham animais e pássaros como personagens, que geralmente eram os seres humanos zoomórficos comuns na fábula de animais. Imagino que essa forma é tão adotada principalmente porque permite uma grande medida de realismo: a representação de eventos e diálogos domésticos que as crianças realmente conhecem. No entanto, a forma em si é por via de regra sugerida ou imposta pelos adultos. Ela tem uma curiosa preponderância na literatura, boa e ruim, que hoje em dia se costuma apresentar às crianças pequenas. Suponho que se ache que combina com "História Natural", livros semicientíficos sobre animais

e pássaros que também são considerados alimento adequado para os jovens. E é reforçada pelos ursos e coelhos que em tempos recentes quase parecem ter expulsado as bonecas humanas dos quartos de brinquedo, mesmo das meninas. As crianças inventam sagas, muitas vezes longas e elaboradas, sobre seus bonecos. Se estes têm forma de urso, os ursos serão os personagens das sagas, mas falarão como gente.

D

Fui apresentado à zoologia e à paleontologia ("para crianças") tão cedo quanto ao Reino Encantado. Vi figuras de animais viventes e de animais pré-históricos reais (assim me disseram). Eu gostava mais dos animais "pré-históricos", pelo menos tinham vivido havia muito tempo, e a hipótese (baseada em evidências um tanto escassas) não pode evitar um lampejo de fantasia. Mas não gostava que me dissessem que aquelas criaturas eram "dragões". Ainda consigo voltar a sentir a mesma irritação da infância diante de parentes instrutivos (ou dos livros que davam de presente) que faziam afirmações como estas: "flocos de neve são joias de fada" ou "são mais belos que joias de fada"; "os prodígios das profundezas do oceano são mais maravilhosos que a terra das fadas". As crianças esperam que as diferenças que sentem, mas não conseguem analisar, sejam explicadas pelos mais velhos, ou no mínimo reconhecidas, não ignoradas ou negadas. Eu era intensamente atento para a beleza das "coisas Reais", mas confundi-la com o maravilhamento das "Outras coisas" parecia-me equivocado. Era ávido por estudar a Natureza, na verdade mais ávido do que por ler a maioria dos contos de fadas, mas não queria entrar na Ciência equivocado e sair do Reino Encantado logrado por gente que parecia assumir que, por algum tipo de pecado original, decerto eu preferia

os contos de fadas, mas de acordo com um certo tipo de nova religião deveria ser induzido a gostar de ciência. A Natureza sem dúvida é estudo para uma vida, ou estudo para a eternidade (para os que têm esse dom), mas existe uma parte do homem que não é "Natureza", e que portanto não é obrigada a estudá-la, e fica de fato totalmente insatisfeita com ela.

E

Existe, por exemplo, uma morbidez ou inquietação comumente presente no surrealismo que muito raramente se encontra na fantasia literária. Muitas vezes pode-se suspeitar que a mente que produziu as imagens mostradas já era, de fato, mórbida; no entanto não é uma explicação necessária em todos os casos. Frequentemente produz-se um curioso distúrbio da mente pelo simples ato de desenhar coisas desse tipo, um estado cujas qualidade e consciência de morbidez são semelhantes às sensações da febre alta, quando a mente desenvolve uma aflitiva fecundidade e facilidade para produzir figuras, ver formas sinistras ou grotescas em todos os objetos visíveis à sua volta.

Falo aqui, é claro, da expressão primária da Fantasia nas artes "pictóricas", não de "ilustrações" nem do cinema. Por mais que sejam boas em si, as ilustrações pouco ajudam os contos de fadas. A distinção radical entre toda arte (incluindo o drama) que oferece uma apresentação *visível* e a verdadeira literatura é que aquela impõe uma forma visível. A literatura age de mente para mente e portanto é mais procriadora. É ao mesmo tempo mais universal e mais pungentemente particular. Se fala de *pão*, ou *vinho*, ou *pedra*, ou *árvore*, apela ao conjunto dessas coisas, às suas ideias; no entanto cada ouvinte lhes dará uma corporificação pessoal peculiar em sua imaginação. Se a história diz "ele comeu pão", o produtor

dramático ou o pintor podem apenas mostrar “um pedaço de pão” de acordo com seu gosto ou arbítrio, mas o ouvinte da história pensará no pão em geral e o conceberá de alguma forma própria sua. Se uma história diz “ele subiu uma colina e viu um rio no vale lá embaixo”, o ilustrador pode captar, ou quase captar, sua própria visão de uma cena como essa; mas cada ouvinte das palavras terá sua própria imagem, e ela será feita de todas as colinas, rios e vales que ele já viu, mas especialmente da Colina, do Rio, do Vale que foram para ele a primeira corporificação da palavra.

F

É claro que me refiro primordialmente à fantasia de formas e vultos visíveis. O drama pode ser feito a partir do impacto, sobre personagens humanos, de algum evento da Fantasia, ou do Reino Encantado, que não requer trama, ou que se pode presumir ou relatar que aconteceu. Mas isso não é fantasia no resultado dramático; os personagens humanos dominam o palco e a atenção se concentra neles. O drama desse tipo (exemplificado por algumas peças de Barrie) pode ser usado de modo frívolo, ou pode ser usado para sátira, ou para transmitir as “mensagens” que o dramaturgo pode ter em mente – para os homens. O drama é antropocêntrico. O conto de fadas e a Fantasia não precisam ser. Existem, por exemplo, muitas histórias que contam que homens e mulheres desapareceram e passaram anos entre as fadas, sem perceberem a passagem do tempo ou sem parecerem envelhecer. Em *Mary Rose* Barrie escreveu uma peça sobre esse tema. Não se vê nenhuma fada. Os seres humanos, cruelmente atormentados, estão presentes o tempo todo. Apesar da estrela sentimental e das vozes angelicais do final (na versão impressa), é uma peça dolorosa, e pode facilmente ser tornada diabólica, substituindo (como já vi) as “vozes de anjos” no

final pelo chamado élfico. Os contos de fadas não dramáticos, na medida em que se ocupam das vítimas humanas, também podem ser patéticos ou horríveis. Mas não têm de ser. Na maioria deles também há fadas, em pé de igualdade. Em algumas histórias elas são o interesse real. Muitos dos breves relatos folclóricos desses incidentes pretendem ser apenas exemplos de "evidência" sobre fadas, itens de um perene acúmulo de "tradição" a respeito delas e dos seus modos de existência. O sofrimento dos seres humanos que têm contato com elas (muito frequentemente de propósito) é visto, assim, numa perspectiva bem diferente. Poder-se-ia fazer um drama sobre o sofrimento de uma vítima de pesquisa radiológica, mas dificilmente sobre o próprio rádio. Mas é possível interessar-se primordialmente pelo rádio (não pelos radiologistas) – ou interessar-se primordialmente pelo Reino Encantado, não pelos mortais torturados. Um interesse produzirá um livro científico, o outro um conto de fadas. O drama não consegue lidar bem com nenhum deles.

G

A ausência desse sentimento é mera hipótese acerca dos homens do passado perdido, sejam quais forem as confusões violentas que os homens de hoje, degradados ou iludidos, possam sofrer. Dizer que esse sentimento foi outrora mais forte é uma hipótese igualmente legítima, mais de acordo com o pouco que está registrado acerca dos pensamentos dos homens antigos sobre o assunto. O fato de serem antigas as fantasias que combinaram a forma humana com formas animais e vegetais, ou deram faculdades humanas aos animais, naturalmente não é nenhuma prova de confusão. Pode ser, isso sim, prova do contrário. A fantasia não esmaece os contornos nítidos do mundo real; pois depende deles.

No que concerne a nosso mundo ocidental e europeu, esse "sentimento de separação" tem de fato sido atacado e enfraquecido em tempos modernos, não pela fantasia, mas pela teoria científica. Não por histórias de centauros ou lobisomens ou ursos enfeitados, mas pelas hipóteses (ou suposições dogmáticas) dos escritores científicos que classificaram o Homem não só como "um animal" – essa classificação correta é antiga – mas como "só um animal". Houve uma conseqüente distorção do sentimento. O amor natural pelos animais, por parte dos homens não totalmente corruptos, e o desejo humano de "entrar na pele" dos seres vivos foi excessivo. Agora temos homens que amam os animais mais do que aos próprios homens; que têm tanta pena dos carneiros que maldizem os pastores como sendo lobos; que choram por um cavalo de batalha que morreu e aviltam soldados mortos. É agora, não nos dias em que os contos de fadas foram criados, que temos uma "ausência do sentimento de separação".

H

A conclusão verbal – normalmente considerada tão típica do final dos contos de fadas como "era uma vez" do começo – "e viveram felizes para sempre" é uma invenção artificial. Não engana ninguém. Frases finais desse tipo são comparáveis às bordas e molduras dos quadros, e já não podem ser consideradas o verdadeiro fim de algum fragmento particular da inteiriça Teia da História assim como a moldura da cena visionária, ou o caixilho do Mundo Exterior. Essas frases podem ser comuns ou elaboradas, simples ou extravagantes, tão artificiais e tão necessárias como molduras lisas, ou entalhadas, ou douradas. "E, se já não se foram, estão lá até hoje." "Acabou-se minha história – veja ali um ratinho; quem o apanhar pode fazer dele um belo gorro de pele." "E viveram felizes para sempre." "E,

quando o casamento terminou, mandaram-me para casa com sapatinhos de papel por um corredor de cacos de vidro.”

Finais desse tipo são adequados aos contos de fadas, porque esses contos têm um senso e uma compreensão maior da infinitude do Mundo da História que a maioria das histórias “realistas” modernas, já encerradas nos estreitos confins do seu próprio pequeno tempo. Um corte brusco na infinita tapeçaria é propriamente assinalado por uma fórmula, mesmo grotesca ou cômica. Foi uma evolução irresistível da ilustração moderna (tão largamente fotográfica) as bordas terem sido abandonadas e a “figura” acabar junto com o papel. Esse método pode ser adequado às fotografias; mas é totalmente inapropriado às figuras que ilustram ou são inspiradas por contos de fadas. Uma floresta encantada requer uma margem, até mesmo uma borda elaborada. Imprimi-la terminando com a página, como um “instantâneo” das Montanhas Rochosas na *Picture Post*, como se fosse de fato uma “foto” da terra das fadas ou um “esboço feito por nosso artista no local”, é insensatez e absurdo.

Quanto ao começo dos contos de fadas, dificilmente pode-se melhorar a fórmula *Era uma vez*. Ela tem efeito imediato. Esse efeito pode ser apreciado lendo, por exemplo, o conto de fadas “A cabeça terrível” no *Livro de fadas azul*. É uma adaptação, pelo próprio Andrew Lang, da história de Perseu e a Górgona. Ela começa por “era uma vez”, e não menciona nenhum ano, nem país, nem pessoa. Ora, esse tratamento faz algo que se poderia chamar “transformar mitologia em conto de fadas”. Eu preferiria dizer que transforma um elevado conto de fadas (pois o conto grego é isso) numa forma particular atualmente bem conhecida em nosso país: a forma de quarto de crianças ou “carochinha”. A ausência de nome não é virtude, e sim um acaso, e não deveria ter sido imitada; pois nesse

contexto a imprecisão é um aviltamento, uma corrupção devida ao esquecimento e à falta de habilidade. Mas creio que isso não se aplica à ausência de tempo. Esse começo não é pobre, é significativo. Ele produz de um golpe o sentido de um grande mundo inexplorado do tempo.

^a “História de fadas”. (N. do T.)

^b Ó, não vês aquela estrada estreita / Coberta de urzes e de espinhos? /
Pois é a trilha da Honradez, / Poucos perguntam de tais caminhos.

E não vês aquela estrada larga / Que passa pelo campo liso? / Pois é a
trilha dos Perversos, / Que chamam de Estrada do Paraíso.

E não vês aquela estrada linda / Que pela escarpa agreste desceu? / Pois
leva à bela Terra dos Elfos, / Lá vamos à noite, tu e eu. (N. do T.)

1. Falo da evolução antes do aumento de interesse pelo folclore de outros países. As palavras inglesas, como *elf*, por muito tempo foram influenciadas pelo francês (do qual derivaram *fay* e *faërie, fairy*); mas posteriormente, por terem sido usadas em traduções, tanto *fairy* quanto *elf* adquiriram muito da atmosfera dos contos alemães, escandinavos e celtas, e muitas características dos *huldu-fólk*, dos *daoine-sithe* e dos *tylwyth teg*.

2. Sobre a probabilidade de que o *Hy Breasail* irlandês tenha desempenhado um papel no nome do Brasil, ver Nansen, *In Northern Mists*, ii, pp. 223-30.

3. A influência deles não se restringiu à Inglaterra. O alemão *Elf, Elfe* parece derivar do *Sonho de uma noite de verão*, na tradução de Wieland (1764).

^c E janelas de olhos de gato, / E o telhado, sem sarrafos, / É coberto de
asas de morcego. (N. do T.)

4. *Confessio Amantis*, v. 7065 ss.

^d Seu cacho é penteado e nele está posta / Uma fivela com um diadema, /
Ou uma de folhas verdes / Recém-tiradas dos bosques, / Tudo para ele parecer
vigoroso;

E assim ele contempla a carne, / Como um falcão que faz mira / Na ave
onde vai pousar, / E como se tivesse vindo do Reino Encantado / Exibe-se diante

dos seus olhos. (N. do T.)

5. Exceto em casos especiais como coletâneas de contos galeses ou gaélicos. Nestes as histórias sobre a "Bela Família" ou o povo Shee às vezes se distinguem, como "contos de fadas", dos "contos populares", que tratam de outras maravilhas. Nesse uso, "contos de fadas" ou "histórias de fadas" são geralmente breves relatos da aparição de "fadas", ou de suas intromissões nos assuntos humanos. Mas essa distinção é produto da tradução.

6. Isto também é verdadeiro, mesmo que sejam apenas criações da mente humana, "verdadeiros" somente como reflexo, de um certo modo, da uma das visões humanas da Verdade.

7. Ver adiante (p. 51).

8. *Beowulf*, 111-12.

9. Ver Nota A.

10. *O alfaiate de Gloucester* talvez se aproxime mais. *Sra. Tiggywinkle* ficaria à mesma distância, não fosse pela alusão de uma explicação onírica. Eu também incluiria *O vento nos salgueiros* entre as fábulas de animais.

11. Como, por exemplo, *O gigante que não tinha coração* nos *Contos populares nórdicos*, de Dasent; ou *A sereia* nos *Contos populares das West Highlands*, de Campbell (no iv, ver também no i); ou mais remotamente *Die Kristallkugel* [A bola de cristal], em Grimm.

12. Budge, *Egyptian Reading Book*, p. xxi.

13. Ver Campbell, op. cit., vol. i.

14. *Contos populares nórdicos*, p. xviii.

e "Contos de fadas" em alemão. (N. do T.)

15. Exceto em casos especialmente felizes ou em alguns detalhes ocasionais. Na verdade é mais fácil desemaranhar um único *fio* – um incidente, um nome, um motivo – do que rastrear a história de alguma *imagem* definida por muitos fios. Pois a imagem na tapeçaria introduziu um novo elemento: a imagem é maior do que a soma dos fios componentes, e não explicada por eles. Aí reside a fragilidade inerente ao método analítico (ou "científico": ele descobre muito sobre coisas que ocorrem nas histórias, mas pouco ou nada sobre seu efeito numa determinada história.

16. Por exemplo, Christopher Dawson em *Progress and Religion*.

17. Isto é demonstrado pelo estudo mais cuidadoso e compreensivo dos povos "primitivos", isto é, dos povos que ainda vivem num paganismo herdado, que não são, como dizemos, civilizados. A inspeção apressada somente acha seus contos mais rústicos; um exame mais detalhado acha seus mitos cosmológicos; só a paciência e o conhecimento interior descobrem sua filosofia e religião: o que é verdadeiramente cultuado, de que os "deuses" não são necessariamente uma corporificação, ou o são apenas em medida variável (frequentemente decidida pelo indivíduo).

f "Dois mil anos" em alemão dialetal. (N. do T.)

18. Não deveriam poupá-las disso – a não ser que as poupem da história toda até que sua digestão seja mais resistente.

19. Ver Nota B.

20. No caso de histórias e outros assuntos infantis, há também outro fator. As famílias mais ricas empregavam mulheres para cuidar das crianças, e as histórias eram trazidas por essas pajens, que às vezes estavam em contato com conhecimentos rústicos e tradicionais esquecidos pelos seus "superiores". Faz muito tempo que essa fonte secou, pelo menos na Inglaterra, mas em outros tempos ela teve alguma importância. No entanto, mais uma vez, não há prova da adequação especial das crianças como destinatárias desse "saber popular" em desaparecimento. As pajens podiam muito bem (ou melhor) ter sido encarregadas de escolher os quadros e a mobília.

21. Ver Nota C.

22. Por Lang e seus auxiliares. Não é verdade em relação à maior parte do conteúdo em suas formas originais (ou mais antiga sobrevivente).

23. Muito mais frequentemente têm-me perguntado: "Ele era bom? Ele era malvado?" Isto é, estavam mais preocupados em distinguir o lado Certo e o lado Errado. Pois essa é uma questão que tem a mesma importância na História que no Reino Encantado.

24. Prefácio do *Violet Fairy Book* [Livro de fadas violeta].

25. Ver Nota D.

26. Naturalmente, muitas vezes é isso que as crianças querem dizer quando perguntam: "É verdade?" Querem dizer: "Gosto disso, mas é contemporâneo? Estou a salvo em minha cama?" A resposta "Certamente não existe dragão na Inglaterra hoje em dia" é tudo o que querem ouvir.

27. Prefácio ao *Lilac Fairy Book*.

^g Esta palavra inglesa tem, entre outros, os significados de “ideia visionária” e “obsessão”. (N. do T.)

28. Ou seja: que comanda ou induz a Crença Secundária.

^h Personagem de *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* que diz: “Quando *eu* uso uma palavra, ela significa exatamente o que eu quero que signifique – nem mais nem menos.” (N. do T.)

29. Isso não vale para todos os sonhos. Em alguns a Fantasia parece ter participação. Mas isso é excepcional. A Fantasia é uma atividade racional, não irracional.

30. Ver Nota E.

31. Ver Nota F.

ⁱ “Meu caro”, eu disse, “Embora alheado, / o Homem não é perdido nem mudado. / Sem graça sim, porém não sem seu trono, / tem restos do poder de que foi dono: / Subcriador, o que a Luz desata / e de um só Branco cores mil refrata / que se combinam, variações viventes / e formas que se movem entre as mentes. / Se deste mundo as frestas ocupamos / com Elfos e Duendes, se criamos / Deuses, seus lares, treva e luz do dia, / dragões plantamos – nossa é a regalia / (boa ou má). Não morre esse direito: / eu faço pela lei na qual sou feito. (N. do T.)

^j Salão de café. (N. do T.)

^k Nome antigo de Oxford. (N. do T.)

32. Christopher Dawson, *Progress and Religion*, pp. 58, 59. Mais adiante ele acrescenta: “A plena panóplia vitoriana da cartola e sobrecasaca sem dúvida expressava algo essencial à cultura do século XIX, e portanto espalhou-se por todo o mundo com essa cultura, como nenhuma moda do vestuário até então. É possível que nossos descendentes reconheçam nela uma espécie de austera beleza assíria, justo emblema da era implacável e grandiosa que a criou; mas, seja como for, ela se desvia da beleza direta e inevitável que todos os trajes deveriam possuir, pois, como sua cultura-mãe, ela estava desconexa da vida da natureza e também da natureza humana.”

33. Ver Nota G.

34. Ou no grupo de histórias semelhantes.

35. *A rainha que quis beber de um certo poço e o Lorgann* (Campbell, xxiii); *Der Froschkönig*; *A donzela e o sapo*.

36. Ver Nota H.

37. Isso é característico do equilíbrio instável de Lang. Na superfície a história é uma seguidora do *conte* francês “palaciano”, com um caráter satírico, e em particular de *A rosa e o anel* de Thackeray – uma espécie que, superficial e mesmo frívola por natureza, não produz nem pretende produzir nada tão profundo; mas por baixo reside o espírito mais profundo do romântico Lang.

38. Do tipo que Lang chamava de “tradicional”, e de fato preferia.

l “Sete longos anos servi por ti, / Na colina de grama subi por ti, / A camisa sangrenta torci por ti, / Não vais despertar e te voltar para mim?” (N. do T.)

39. *The Black Bull of Norway*.

40. Pois pode ser que nem todos os detalhes sejam “verdadeiros”: é raro que a “inspiração” seja tão forte e duradoura que fermente o bolo todo e não deixe muita coisa que seja simples “invenção” não inspirada.

41. Aqui a Arte está na própria história, não na narrativa; pois o Autor da história não foram os evangelistas.

FOLHA, DE MIGALHA

Folha, de Migalha *(Leaf by Niggle)*

ERA uma vez um homenzinho, chamado Migalha, que precisava fazer uma longa viagem. Ele não queria ir, de fato a ideia lhe era muito desagradável, mas não havia como escapar. Ele sabia que algum dia teria de partir, mas não apressava os preparativos.

Migalha era pintor, embora não de muito sucesso, em parte porque tinha muitas outras coisas para fazer. A maioria dessas coisas ele considerava aborrecidas, mas fazia-as razoavelmente bem, quando não conseguia livrar-se delas, o que (segundo ele) era frequente demais. As leis do seu país eram bastante rígidas. Havia também outros obstáculos. Por um lado, às vezes ele ficava desocupado, simplesmente sem fazer nada. Por outro lado, era generoso, de certo modo. Aquele tipo de generosidade que mais o deixava desconfortável do que o levava a fazer alguma coisa; e, mesmo quando fazia alguma coisa, nada o impedia de resmungar, perder a paciência e praguejar (quase sempre para si mesmo). Mesmo assim, acabava fazendo um bocado de serviços eventuais para seu vizinho, o sr. Paróquia, que mancava de uma perna. Ocasionalmente ele até ajudava outras pessoas de mais longe, quando vinham lhe pedir. De vez em quando também se lembrava

da viagem e começava a embalar algumas coisas de maneira ineficaz; nessas ocasiões não pintava muito.

Tinha alguns quadros em andamento, em sua maioria grandes e ambiciosos demais para sua habilidade. Era aquele tipo de pintor que pinta folhas melhor do que árvores. Demorava-se muito numa única folha, tentando captar sua forma, seu brilho, o cintilar das gotas de orvalho nas suas bordas. Mas queria pintar uma árvore inteira, com todas as folhas no mesmo estilo, e todas diferentes.

Havia um quadro em particular que o preocupava. Começara com uma folha ao vento e tornou-se uma árvore; e a árvore cresceu, lançando inúmeros galhos e as mais fantásticas raízes. Pássaros estranhos pousaram nos galhos e ele precisou lhes dar atenção. Então, em toda a volta da Árvore e atrás dela, através das lacunas entre as folhas e os ramos, começou a se abrir uma paisagem; e havia vislumbres de uma floresta que se estendia pela região e de montanhas com picos nevados. Migalha perdeu o interesse pelos outros quadros; ou pregou-os com tachas nas bordas de seu grande quadro. Logo a tela ficou tão grande que ele teve de buscar uma escada; subia e descia ligeiro por ela, acrescentando um toque aqui e apagando um pedaço ali. Quando as pessoas iam visitá-lo, ele aparentava gentileza, mas ficava remexendo os lápis na escrivaninha. Ouvia o que diziam, mas no fundo pensava o tempo todo na tela enorme, no galpão alto que fora construído para ela no jardim (num canteiro onde outrora ele cultivava batatas).

Não conseguia livrar-se do seu coração generoso. "Eu queria ser mais firme!", dizia às vezes para si mesmo, querendo dizer que desejaria que os problemas dos outros não o incomodassem. Mas por muito tempo não se deixou perturbar seriamente. "Seja como for, vou terminar este quadro, meu quadro de verdade, antes de ter de fazer essa viagem detestável", ele dizia. No entanto estava

começando a ver que não podia adiar a partida indefinidamente. O quadro teria de parar de crescer e ser finalizado.

Um dia Migalha parou a certa distância do seu quadro e o observou com atenção e desprendimento inusitados. Não conseguia saber exatamente o que achava dele, e desejou ter um amigo que lhe dissesse o que pensar. Na verdade o quadro lhe parecia totalmente insatisfatório, no entanto muito bonito, o único quadro realmente lindo do mundo. Naquele momento teria gostado de ver a si mesmo entrar, dar-se um tapinha nas costas e dizer (com óbvia sinceridade): “Absolutamente magnífico! Vejo exatamente o que você pretende. Continue assim, e não se preocupe com mais nada! Vamos conseguir uma aposentadoria pública para que você não precise preocupar-se.”

No entanto não havia aposentadoria pública. E uma coisa ele via: precisaria de concentração, *trabalho*, trabalho duro e ininterrupto, para terminar o quadro, mesmo do tamanho que estava. Arregaçou as mangas e começou a se concentrar. Durante vários dias tentou não se preocupar com outras coisas. Mas chegou uma imensa onda de interrupções. Em sua casa havia coisas para consertar; precisou sair para participar de um júri na cidade; um amigo distante ficou doente; o sr. Paróquia ficou de cama com lumbago; e não paravam de chegar visitas. Era primavera, e todos queriam tomar chá de graça no campo: Migalha morava numa casinha agradável, a quilômetros da cidade. No íntimo rogava pragas contra essas pessoas, mas não podia negar que ele mesmo as convidara tempos antes, no inverno, quando não considerava “interrupção” ir às lojas e tomar chá com conhecidos na cidade. Tentou endurecer o coração, mas sem sucesso. Havia muitas coisas para as quais não ousava dizer *não*, quer julgasse que fossem deveres ou não; e havia coisas que era obrigado a fazer, independentemente do que achasse.

Algumas visitas insinuavam que o jardim estava meio largado e que poderia receber a visita de um Inspetor. É claro que muito poucos sabiam do seu quadro; e se soubessem não faria muita diferença. Duvido que o achassem muito importante. Ouso dizer que não era mesmo um quadro muito bom, apesar de talvez ter alguns bons trechos. A *Árvore*, seja como for, era curiosa. Bastante singular à sua maneira. Assim como *Migalha*; mas ele também era um homenzinho muito comum e meio bobo.

Finalmente o tempo de *Migalha* tornou-se precioso de verdade. Seus conhecidos da cidade distante começaram a lembrar que o homenzinho precisava fazer uma viagem desagradável, e alguns começaram a calcular por quanto tempo, no máximo, ele poderia adiá-la. Perguntavam-se quem ficaria com sua casa, e se o jardim seria mais bem cuidado.

Chegou o outono, com muita chuva e vento. O pintorzinho estava em seu galpão. Estava no alto da escada, tentando captar o brilho do sol poente no pico de uma montanha nevada, que avistara logo à esquerda da ponta frondosa de um dos galhos da *Árvore*. Sabia que teria de partir logo, talvez no início do ano seguinte. Mal conseguiria terminar o quadro, e ainda por cima só mais ou menos: havia alguns cantos em que já não teria tempo de fazer mais do que sugerir o que desejava.

Alguém bateu na porta. "Entre!", ele disse asperamente, e desceu da escada. Ficou parado, revirando o pincel. Era seu vizinho *Paróquia*, seu único vizinho de verdade, todas as outras pessoas moravam longe. Mesmo assim ele não gostava muito daquele homem; em parte porque tinha problemas e precisava de ajuda com tanta frequência; e também porque não ligava para pintura, mas era muito criterioso em relação a jardinagem. Quando *Paróquia* olhava para o jardim de *Migalha* (o que era frequente), enxergava

principalmente as ervas daninhas, e quando olhava para os quadros de Migalha (o que era raro) só enxergava manchas verdes e cinzentas e linhas pretas, que lhe pareciam absurdas. Não hesitava em mencionar as ervas daninhas (um dever de vizinho), mas abstinha-se de dar qualquer opinião sobre os quadros. Achava que estava sendo muito gentil e não percebia que, mesmo sendo gentil, não era suficientemente gentil. Ajudar com as ervas daninhas (e talvez elogiar os quadros) seria melhor.

– Bem, Paróquia, o que foi? – disse Migalha.

– Eu não devia interrompê-lo, eu sei – disse Paróquia (sem nem dar uma olhadela no quadro). – Com certeza você está muito ocupado.

O próprio Migalha pretendia dizer algo parecido, mas perdera a oportunidade. Tudo o que disse foi: – Estou.

– Mas não há ninguém mais a quem eu possa recorrer – disse Paróquia.

– Pois é – disse Migalha dando um suspiro, um daqueles suspiros que são um comentário pessoal, mas não totalmente inaudíveis. – O que posso fazer por você?

– Faz dias que minha mulher está doente, e estou ficando preocupado – disse Paróquia. – O vento arrancou metade das telhas do meu telhado, e está entrando água no quarto. Acho que eu devia procurar o médico. E os pedreiros também, só que eles demoram muito para chegar. Queria saber se você tem madeira e lona sobrando, só para eu fazer uns remendos e me arranjar por um ou dois dias – então ele olhou para o quadro.

– Puxa vida! – disse Migalha. – Você *está* sem sorte. Espero que sua mulher só tenha pego um resfriado. Vou até lá para ajudá-lo a descer a escada com a paciente.

– Muito obrigado – disse Paróquia, com certa frieza. – Mas não é resfriado, é febre. Eu não o incomodaria por causa de um resfriado. E minha mulher já está de cama no andar de baixo. Não posso subir e descer com bandejas, com essa minha perna. Mas vejo que você está ocupado. Desculpe-me ter incomodado. Esperava que você tivesse um tempo para procurar um médico, ao ver minha situação; e o pedreiro também, se você de fato não tem lona sobrando.

– Claro – disse Migalha; porém havia outras palavras em seu coração, que no momento estava simplesmente mole, sem nenhum sentimento de generosidade. – Eu poderia ir. Eu vou, se você está mesmo preocupado.

– Estou preocupado, muito preocupado. Quisera eu não ser manco – disse Paróquia.

Então Migalha foi. Era complicado. Paróquia era seu vizinho, e tudo ficava muito longe. Migalha tinha bicicleta, Paróquia não tinha e não conseguia andar de bicicleta. Paróquia tinha uma perna aleijada, uma perna aleijada de verdade que lhe causava dor intensa; isso era preciso lembrar, e também sua expressão amarga e sua voz chorosa. Claro, Migalha tinha um quadro e quase não tinha tempo para terminá-lo. Mas parecia que era Paróquia que tinha de contar com isso, não Migalha. No entanto Paróquia não contava com quadros; e Migalha não podia mudar isso. “Com os diabos!”, ele disse para si mesmo, ao tirar a bicicleta.

Chovia e ventava, e a luz do dia estava se extinguindo. “Hoje não vou trabalhar mais!”, pensou Migalha, e enquanto pedalava ia praguejando sozinho ou imaginando suas pinceladas na montanha e no ramo de folhas ao lado dela, que antes ele imaginara na primavera. Seus dedos se contorciam no guidão. Agora que saíra do galpão, enxergava exatamente o tratamento que deveria dar àquele

ramo brilhante que emoldurava a vista distante da montanha. Mas tinha uma sensação deprimente no coração, uma espécie de medo de que nunca fosse ter a oportunidade de tentar.

Migalha encontrou o médico e deixou um recado para o pedreiro. O escritório estava fechado, e o pedreiro tinha ido para casa, instalar-se na frente da lareira. Migalha ficou encharcado até os ossos e também pegou um resfriado. O médico não saiu tão prontamente quanto Migalha. Chegou no dia seguinte, o que para ele era bem conveniente, pois àquela altura tinha dois pacientes para tratar, em casas vizinhas. Migalha estava de cama, com febre alta, e maravilhosos desenhos de folhas e ramos intrincados formavam-se em sua cabeça e no teto. Não lhe trouxe consolo ficar sabendo que a sra. Paróquia estava apenas resfriada e já saíria da cama. Virou o rosto para a parede e enterrou-se em folhas.

Ele ficou de cama por algum tempo. O vento continuou soprando. Arrancou mais muitas telhas de Paróquia, e também algumas de Migalha: seu telhado também começou a gotejar. O pedreiro não veio. Migalha não se importou, pelo menos por um ou dois dias. Então arrastou-se para fora em busca de comida (Migalha não tinha esposa). Paróquia não apareceu: apanhara chuva na perna e estava com dor; e sua mulher estava ocupada enxugando a água e perguntando a si mesma se “aquele sr. Migalha” teria se esquecido de chamar o pedreiro. Se visse possibilidade de pedir emprestada alguma coisa útil, teria mandado Paróquia até lá, com ou sem perna; mas não via, de modo que Migalha foi abandonado.

Ao fim de uma semana, mais ou menos, Migalha voltou cambaleando ao galpão. Tentou subir a escada, mas sentiu tontura. Sentou-se e contemplou o quadro, mas aquele dia não tinha na cabeça desenhos de folhas nem visões de montanhas. Poderia ter

pintado uma vista longínqua de um deserto arenoso, mas não tinha energia.

No dia seguinte estava se sentindo bem melhor. Subiu a escada e começou a pintar. Havia acabado de retomar a pintura quando bateram na porta.

– Droga! – disse Migalha. Mas foi como se tivesse dito “Entre!”, educadamente, pois a porta se abriu mesmo assim. Dessa vez entrou um homem muito alto, totalmente desconhecido.

– Este é um estúdio particular – disse Migalha. – Estou ocupado. Vá embora!

– Sou Inspetor de Casas – disse o homem, erguendo o cartão de identificação para que Migalha o visse do alto da escada.

– Ah! – ele disse.

– A casa do seu vizinho não está em condições aceitáveis – disse o Inspetor.

– Eu sei – disse Migalha. – Levei um recado aos pedreiros há muito tempo, mas eles nunca vieram. Depois fiquei doente.

– Entendo – disse o Inspetor. – Mas agora não está doente.

– Mas não sou pedreiro. Paróquia deveria prestar queixa ao Conselho Municipal e obter auxílio do Serviço de Emergência.

– Eles estão ocupados com estragos piores do que os daqui – disse o Inspetor. – Houve uma enchente no vale, e muitas famílias estão desabrigadas. Devia ter ajudado seu vizinho a fazer consertos provisórios e evitar que o reparo dos danos ficasse mais caro que o necessário. A lei é essa. Aqui está cheio de material: lona, madeira, tinta à prova-d’água.

– Onde? – perguntou Migalha, indignado.

– Ali! – disse o Inspetor, apontando para o quadro.

– Meu quadro! – exclamou Migalha.

– Imagino que seja – disse o Inspetor. – Mas as casas vêm em primeiro lugar. A lei é essa.

– Mas não posso... – Migalha não disse mais nada, pois naquele momento entrou outro homem, muito parecido com o Inspetor, quase um sócia: alto, todo vestido de preto.

– Venha comigo! – disse ele. – Sou o Condutor.

Migalha desceu da escada aos trambolhões. A febre parecia ter voltado e sua cabeça flutuava; sentia frio no corpo todo.

– Condutor? Condutor? – ele disse, batendo os dentes. – Condutor do quê?

– Seu e do seu vagão – disse o homem. – O vagão foi encomendado faz muito tempo. Finalmente chegou. Está esperando. Você vai iniciar sua viagem hoje, sabia?

– Ah, sim! – disse o Inspetor. – Você tem de viajar; mas não é bom ir embora deixando trabalho por fazer. Mas pelo menos agora podemos usar essa lona para alguma coisa.

– Ai, minha nossa! – disse o pobre Migalha, começando a chorar. – E nem, nem está terminado!

– Não está terminado? – disse o Condutor. – Bem, de todo modo, no que lhe diz respeito, acabou-se. Vamos embora!

Migalha foi-se embora, muito quieto. O Condutor não lhe deu tempo de fazer as malas, dizendo que ele devia ter feito isso antes e que iam perder o trem; então Migalha só conseguiu agarrar uma sacola no saguão. Descobriu que ela continha apenas um estojo de tintas e um livrinho com seus esboços: nem comida nem roupas. Acabaram pegando o trem. Migalha estava muito cansado e com

sono; mal percebia o que estava acontecendo quando o enfiaram na sua cabine. Não se importava muito; tinha esquecido aonde deveria ir ou por que estava indo. Quase imediatamente o trem entrou num túnel escuro.

Migalha acordou numa estação ferroviária muito grande e sombria. Um Carregador percorria a plataforma e gritava, mas não o nome do lugar; ele gritava *Migalha*.

Migalha saiu depressa e se deu conta de que deixara sua sacola para trás. Virou-se, mas o trem já tinha partido.

– Ah, você está aí! – disse o Carregador. – Por aqui! O quê? Não tem bagagem? Vai ter de ir à Casa de Trabalho.

Migalha sentiu-se muito mal e desmaiou na plataforma. Foi colocado numa ambulância e levado para a Enfermaria da Casa de Trabalho.

Não gostou nem um pouco do tratamento. O remédio que lhe deram era amargo. Os funcionários e auxiliares eram hostis, silenciosos e rígidos; e ele nunca via outras pessoas, exceto um médico muito severo, que ia vê-lo de vez em quando. Mais parecia estar na prisão que no hospital. Ele tinha de trabalhar muito, em horários predeterminados: escavava, fazia serviços de carpintaria e pintava tábuas brutas todas de uma cor única. Nunca o deixavam sair ao ar livre, e todas as janelas davam para dentro. Era mantido no escuro por horas a fio, “para pensar um pouco”, diziam. Ele perdeu a noção do tempo. Nem começou a se sentir melhor, se isso fosse entendido como prazer em fazer alguma coisa. Não sentia prazer nenhum, nem mesmo ao se deitar na cama.

No começo, durante mais ou menos o primeiro século (estou simplesmente dando suas impressões), ele se preocupava vagamente com o passado. Só repetia uma coisa para si mesmo,

deitado no escuro: "Eu devia ter ido à casa do Paróquia na primeira manhã depois que começou a ventania. Eu queria ter ido. As primeiras telhas soltas teriam sido fáceis de consertar. Então a sra. Paróquia talvez não se tivesse resfriado. Então eu também não me teria resfriado. Então eu teria tido uma semana a mais." Mas com o tempo acabou esquecendo por que queria uma semana a mais. Depois disso, só se preocupava com seus serviços no hospital. Ele os planejava, calculando quanto tempo levaria para fazer aquela tábua parar de ranger, ou para erguer aquela porta, ou para consertar aquela perna de mesa. Provavelmente ele se tornou mesmo bastante útil, embora ninguém jamais lhe dissesse isso. Mas essa, é claro, não pode ter sido a razão para terem retido o pobre homenzinho por tanto tempo. Talvez estivessem esperando que ele melhorasse, julgando essa "melhora" por algum estranho critério médico deles.

Seja como for, o pobre Migalha não tinha prazer na vida, não o que ele chamava de prazer. Certamente não estava se divertindo. Mas é inegável que ele começava a ter um sentimento de – bem, satisfação: mais pão do que geleia. Era capaz de pegar uma tarefa no momento em que soava um sino, e prontamente deixá-la de lado no momento em que soava o outro, em ordem e preparada para ser retomada na hora certa. Agora conseguia fazer muita coisa em um dia; acabava com esmero os serviços pequenos. Não tinha "tempo para si" (exceto quando estava sozinho em sua cela-dormitório), e ainda assim estava se tornando senhor do seu tempo; começava a saber exatamente o que podia fazer com ele. Não havia sensação de pressa. Agora estava interiormente mais tranquilo, e na hora do descanso conseguia realmente descansar.

Então, de repente, todos os seus horários foram alterados; mal o deixavam ir para a cama; foi completamente afastado da carpintaria

e só o deixaram escavando, dia após dia. Ele aguentou bem. Muito tempo se passou até começar a tatear o fundo da mente em busca das imprecisões que praticamente esquecera. Continuou escavando, até ter a sensação de estar com as costas quebradas, as mãos ficarem em carne viva, e ele sentir que não aguentaria mais uma só pazada. Ninguém lhe agradeceu. Mas o médico veio e olhou para ele.

– Chega! – disse ele. – Repouso absoluto, no escuro.

Migalha estava deitado no escuro, em repouso absoluto; sem sentir nem pensar nada, não sabia dizer se estava ali deitado há horas ou há anos. Mas agora ouvia Vozes, não eram vozes que ele já tivesse ouvido antes. Parecia haver uma Junta Médica, ou talvez um Tribunal de Inquérito, ali bem perto, num recinto contíguo com a porta aberta, possivelmente, embora ele não visse nenhuma luz.

– Agora o caso Migalha – disse uma Voz, uma voz severa, mais severa que a do médico.

– Qual era o problema com ele? – disse uma Segunda Voz, que se poderia dizer mansa, embora não suave. Era uma voz que transmitia autoridade, e soava esperançosa e triste ao mesmo tempo. – Qual era o problema com Migalha? O coração dele estava no lugar certo.

– Sim, mas não funcionava direito – disse a Primeira Voz. – E sua cabeça não estava bem parafusada; ele quase não pensava. Vejam o tempo que ele desperdiçou, nem mesmo se divertindo! Nunca se preparou para a viagem. Era moderadamente próspero, no entanto chegou aqui quase sem recursos, e teve de ser posto na ala dos indigentes. Temo que seja um caso grave. Acho que deveria ficar mais algum tempo.

– Talvez não lhe fizesse nenhum mal – disse a Segunda Voz. – Mas, é claro, ele é apenas um homenzinho. Nunca esteve destinado a se tornar grande; e nunca foi muito forte. Vamos ver os Registros. Sim. Há alguns pontos favoráveis, vejam.

– Talvez – disse a Primeira Voz –; mas muito poucos que realmente resistam ao exame.

– Bem – disse a Segunda Voz –, há estes. Era um pintor nato. De categoria secundária, claro; ainda assim, uma Folha por Migalha tem um encanto próprio. Colocava grande empenho nas folhas, por elas mesmas. Mas nunca achou que isso o tornasse importante. Não há anotação nos Registros de que ele pensasse, nem mesmo no seu íntimo, que isso desculparia sua negligência para com as coisas determinadas por lei.

– Então não deveria ter negligenciado tantas delas – disse a Primeira Voz.

– Ainda assim, respondeu a muitos Chamados.

– Uma porcentagem pequena, na maioria do tipo mais fácil, e ele os considerava Interrupções. Os Registros estão cheios dessa palavra, e também de queixas e imprecações tolas.

– É verdade; mas é claro que para ele eram interrupções, pobre homenzinho. E há uma coisa: ele nunca esperava nenhum Retorno, como tantos da sua espécie dizem. Há o caso Paróquia, aquele que chegou depois. Era vizinho de Migalha, nunca moveu uma palha por ele, e raramente deu mostras de gratidão. Mas não há anotação nos Registros de que Migalha esperasse gratidão de Paróquia; parece que isso não lhe passava pela ideia.

– Sim, esse é um ponto – disse a Primeira Voz –; mas bem pequeno. Você vai perceber que muitas vezes Migalha simplesmente

esquecia. As coisas que tinha de fazer para Paróquia ele apagava da memória como um inconveniente já resolvido.

– Ainda assim, há este último relatório – disse a Segunda Voz –, aquele trajeto de bicicleta que o deixou encharcado. Isso eu quero destacar. Parece óbvio que foi um sacrifício genuíno. Migalha percebeu que estava jogando fora a última oportunidade de terminar o quadro, e percebeu também que Paróquia estava se preocupando desnecessariamente.

– Acho que você está exagerando – disse a Primeira Voz. – Mas a última palavra é sua. Cabe a você, é claro, dar a melhor interpretação aos fatos. Às vezes eles a corroboram. O que você propõe?

– Acho que agora é o caso de dar um tratamento suave – disse a Segunda Voz.

Migalha achou que nunca tinha ouvido nada tão generoso quanto aquela Voz. Tratamento Suave soava como um monte de ricos presentes e um convite para o banquete de um Rei. Então, de repente, Migalha sentiu vergonha. Ouvir que era considerado caso de Tratamento Suave desarmou-o e o fez corar no escuro. Era como sermos elogiados em público quando sabemos, e toda a plateia sabe, que o elogio não é merecido. Migalha escondeu seu rubor no cobertor áspero.

Fez-se silêncio. Então a Primeira Voz falou com Migalha, bem de perto. – Você ouviu – disse ela.

– Ouvi – disse Migalha.

– Bem, o que tem a dizer?

– Poderiam me dar notícias de Paróquia? – disse Migalha. – Gostaria de vê-lo outra vez. Espero que não esteja muito doente.

Podem curar a perna dele? Ela o fazia passar por maus bocados. E por favor não se preocupem com ele e comigo. Ele foi um ótimo vizinho, e me arranjava batatas excelentes e muito baratas, o que me poupou bastante tempo.

– É mesmo? – disse a Primeira Voz. – Fico contente em saber.

Fez-se silêncio de novo. Migalha ouviu as Vozes se afastando. – Bem, concordo – ouviu a Primeira Voz dizer ao longe. – Que ele vá para a próxima etapa. Amanhã, se você quiser.

Ao acordar, Migalha constatou que as venezianas tinham sido abertas e que a luz do sol entrava na sua pequena cela. Levantou-se e viu que haviam deixado roupas confortáveis para ele, não um uniforme de hospital. Depois do café da manhã o médico tratou das suas mãos machucadas, passando nelas um unguento que as curou imediatamente. Deu a Migalha alguns bons conselhos e um frasco de tônico (caso ele precisasse). No meio da manhã deram a ele um biscoito e uma taça de vinho; e depois lhe deram uma passagem.

– Agora pode ir para a estação – disse o médico. – O Carregador vai tomar conta de você. Adeus.

Migalha esgueirou-se pela porta principal e deu umas piscadelas. O sol estava muito forte. Esperava topar com uma cidade grande, compatível com o tamanho da estação; mas não foi assim. Viu-se no alto de um morro verde, nu, varrido por um vento intenso e revigorante. Não havia ninguém nas redondezas. Lá embaixo, ao pé do morro, via brilhar o telhado da estação.

Ágil, mas sem correr, caminhou morro abaixo, até a estação. O Carregador reconheceu-o imediatamente.

– Por aqui! – disse ele, conduzindo Migalha até uma plataforma onde estava parado um trenzinho local muito agradável: um vagão e uma pequena locomotiva, ambos muito brilhantes, limpos e recém-pintados. Era como se fosse a primeira viagem deles. Até a ferrovia que se estendia diante da locomotiva parecia nova: os trilhos reluziam, os coxins estavam pintados de verde e os dormentes exalavam um delicioso cheiro de alcatrão sob a morna luz do sol. O vagão estava vazio.

– Aonde vai este trem, Carregador? – perguntou Migalha.

– Acho que ainda não marcaram o nome – disse o Carregador. – Mas você vai encontrar sem problemas – e ele fechou a porta.

O trem partiu imediatamente. Migalha reclinou-se no assento. A pequena locomotiva avançou bufando por um talho profundo entre altas ribanceiras verdes, entelhado pelo céu azul. Parecia não ter passado muito tempo quando a locomotiva apitou, os freios foram acionados e o trem parou. Não havia estação nem tabuleta, só um lance de escada que subia pela ribanceira verde. No alto da escada havia uma catraca numa sebe podada. Ao lado da catraca estava a bicicleta dele; pelo menos parecia ser dele, e numa etiqueta amarela amarrada ao guidão estava escrito **Migalha**, com grandes letras pretas.

Migalha abriu a catraca com um empurrão, pulou na bicicleta e desceu o morro rodando ao sol da primavera. Logo descobriu que a trilha pela qual tinha enveredado havia desaparecido, e a bicicleta rolava por cima de um maravilhoso gramado. Era um gramado verde e compacto, mas ele distinguia nitidamente cada folha. Parecia lembrar-se de ter visto ou sonhado com aquele relvado em algum lugar. As curvas da paisagem eram, de certo modo, familiares. Sim, o terreno ia se tornando plano, como era de esperar, e agora, é

claro, começava a subir de novo. Uma grande sombra verde surgiu entre ele e o sol. Migalha olhou para cima e caiu da bicicleta.

Diante dele estava a *Árvore*, sua *Árvore*, terminada. Se é que se podia dizer isso de uma *Árvore* viva, cujas folhas se abriam, os ramos cresciam e se curvavam ao vento que tantas vezes Migalha sentira ou adivinhara, e tantas vezes não conseguira captar. Ele fitou a *árvore* e lentamente ergueu os braços e os abriu largamente.

– É um dom! – disse ele. Referia-se à sua arte, e também ao resultado; mas estava usando a palavra bem literalmente.

Continuou olhando para a *Árvore*. Todas as folhas em que trabalhara estavam lá, tal como as imaginara mas não como as fizera; havia outras que tinham apenas germinado em sua mente, e muitas que poderiam ter germinado, se ele tivesse tido tempo. Não havia nada escrito nelas, eram apenas folhas primorosas, no entanto estavam datadas com a clareza de um calendário. Algumas das mais bonitas – e as mais características, os mais perfeitos exemplos do estilo de Migalha – pareciam produzidas com a colaboração do sr. Paróquia: não havia outro modo de dizê-lo.

Os pássaros construíam ninhos na *Árvore*. Pássaros surpreendentes; como cantavam! Eles acasalavam, chocavam, criavam asas, saíam voando e cantavam, entrando na Floresta, enquanto ele os olhava. Pois via agora que a Floresta também estava lá, esparramando-se por todo lado e afastando-se para longe. As Montanhas reluziam ao longe.

Depois de algum tempo Migalha voltou-se para a Floresta. Não porque se cansara da *Árvore*, mas porque agora ela parecia estar com toda a clareza em sua mente, estava ciente dela e do seu crescimento, mesmo quando não a olhava. Ao se afastar, descobriu algo estranho: a Floresta, é claro, era uma Floresta distante, mas ele

podia aproximar-se dela, até entrar nela, sem que ela perdesse aquele encanto particular. Até então nunca tinha conseguido percorrer distâncias sem as transformar em simples arredores. Isso de fato aumentava o atrativo das caminhadas pelo campo, porque, à medida que se caminhava, novas distâncias se abriam. Assim, as distâncias dobravam, triplicavam, quadruplicavam, e seus encantos dobravam, triplicavam, quadruplicavam. Podia-se avançar mais e mais, e ter um país inteiro num jardim, ou num quadro (se preferíssemos chamá-lo assim). Podia-se avançar mais e mais, porém talvez não para sempre. Havia as Montanhas em segundo plano. Elas se aproximavam, muito devagar. Não pareciam pertencer ao quadro, ou só como ligação com alguma outra coisa, um vislumbre de algo diferente através das árvores, uma etapa posterior: outro quadro.

Migalha perambulava, mas não estava apenas matando tempo. Olhava à sua volta atentamente. A Árvore estava terminada, mas não acabada – “Exatamente o contrário de como era”, ele pensou –, mas na Floresta havia diversas regiões não concluídas, que ainda precisavam de trabalho e reflexão. Nada mais precisava ser alterado, nada estava errado até aquele ponto, mas era preciso continuar até um ponto definido. Em cada caso, Migalha via exatamente qual era o ponto.

Sentou-se embaixo de uma árvore distante, muito bonita – uma variação da Grande Árvore, porém bem especial, ou assim seria se recebesse um pouco mais de atenção –, considerando por onde começaria o trabalho, por onde terminaria e quanto tempo levaria. Não conseguiu concluir o projeto.

– Claro! – disse ele. – Preciso do Paróquia. Há muita coisa a respeito de terra, plantas e árvores que ele sabe e eu não sei. Este

lugar não pode ser apenas meu parque particular. Preciso de ajuda e conselhos, que deveria ter procurado antes.

Levantou-se e foi até o lugar pelo qual havia decidido começar o trabalho. Tirou o casaco. Então, lá embaixo, numa pequena baixada protegida que não se via de longe, avistou um homem que olhava ao redor meio aturdido. Apoiava-se numa pá, mas era evidente que não sabia o que fazer. Migalha chamou-o. – Paróquia! – gritou.

Paróquia pôs a pá no ombro e subiu ao encontro dele. Ainda mancava um pouco. Não disseram nada, só menearam a cabeça, como faziam quando se encontravam no caminho; mas agora andavam juntos, de braços dados. Sem falar, Migalha e Paróquia concordaram exatamente sobre onde fazer a casinha e o jardim, que pareciam necessários.

Enquanto trabalhavam juntos, ficou claro que Migalha era agora o melhor dos dois em organizar o tempo e cumprir as tarefas. Curiosamente, era Migalha quem se concentrava mais na construção e na jardinagem, ao passo que Paróquia muitas vezes ficava perambulando, olhando as árvores, especialmente a Árvore.

Certo dia, enquanto Migalha plantava uma cerca viva, Paróquia estava ali perto, deitado na grama, observando atentamente uma florzinha amarela, bonita e bem formada, que crescia no gramado verde. Migalha pusera muitas delas entre as raízes de sua Árvore, havia bastante tempo. De repente Paróquia ergueu os olhos; seu rosto reluzia ao sol e ele estava sorrindo.

– É maravilhoso! – disse ele. – Na verdade não era para eu estar aqui. Obrigado por me recomendar.

– Bobagem – disse Migalha. – Não me lembro do que disse, mas de qualquer modo não foi o bastante.

– Ah, foi sim – disse Paróquia. – Assim eu saí muito antes. Aquela Segunda Voz, como você sabe, tinha me mandado para cá; disse que você tinha pedido para me ver. Devo isso a você.

– Não. Você deve à Segunda Voz – disse Migalha. – Nós dois devemos.

Continuaram morando e trabalhando juntos, não sei por quanto tempo. Não há como negar que no começo discordavam de vez em quando, especialmente quando se cansavam. Pois no começo às vezes se cansavam. Descobriram que ambos haviam recebido tônicos. Os frascos tinham rótulos iguais: *Tomar algumas gotas com água da Fonte, antes de descansar.*

Encontraram a Fonte no coração da Floresta; só uma vez, havia muito tempo, Migalha a imaginara, porém nunca a tinha desenhado. Agora percebia que era a fonte do lago que reluzia ao longe e alimentava tudo o que crescia na região. As poucas gotas tornavam a água adstringente, meio amarga, mas revigorante; e desanuviavam a cabeça. Depois de beber eles descansavam sozinhos; então levantavam-se de novo e tudo prosseguia alegremente. Nessas horas Migalha pensava em flores e plantas lindas e novas, e Paróquia sempre sabia exatamente como plantá-las e onde cresceriam melhor. Muito antes que os tônicos acabassem deixaram de precisar deles. Paróquia já não mancava.

À medida que o trabalho chegava ao fim eles se permitiam cada vez mais tempo para caminhar, olhando as árvores, as flores, as luzes e formas, e o panorama da região. Às vezes cantavam juntos, mas Migalha constatou que começava a ser cada vez mais frequente ele voltar os olhos para as Montanhas.

Chegou um tempo em que a casa na baixada, o jardim, a grama, a floresta, o lago e toda a região estavam quase completos, a seu

próprio modo. A Grande Árvore estava em plena floração.

– Vamos terminar hoje à tardinha – disse Paróquia um dia. – Depois disso vamos fazer uma longa caminhada.

Partiram no dia seguinte e caminharam através das distâncias até chegarem à Beirada. Não era visível, é claro. Não havia linha, nem cerca, nem muro; mas sabiam que haviam atingido a margem daquela região. Viram um homem que parecia um pastor de ovelhas; caminhava na direção deles, descendo as encostas gramadas que levavam às Montanhas.

– Querem um guia? – perguntou ele. – Querem prosseguir?

Por um momento uma sombra caiu entre Migalha e Paróquia, pois Migalha sabia que agora queria prosseguir, e (de certo modo) deveria prosseguir; mas Paróquia não queria e ainda não estava pronto para ir.

– Preciso esperar minha mulher – disse Paróquia a Migalha. – Ela se sentiria sozinha. Eu tinha entendido que a mandariam atrás de mim, em algum momento, quando estivesse preparada e quando eu tivesse preparado as coisas para ela. Agora a casa está terminada, do melhor jeito que conseguimos; mas eu gostaria de mostrá-la para minha mulher. Acho que ela vai ser capaz de melhorá-la, deixá-la mais aconchegante. Espero que ela goste deste lugar, também – e ele se voltou para o pastor. – Você é guia? – perguntou. – Pode me dizer o nome deste lugar?

– Não sabe? – disse o homem. – É a Terra de Migalha. É o Quadro de Migalha, ou a maior parte: uma pequena parte agora é o Jardim de Paróquia.

– Quadro de Migalha! – disse Paróquia, espantado. – *Você* imaginou tudo isto, Migalha? Nunca soube que você era tão esperto. Por que não me contou?

– Ele tentou lhe dizer há muito tempo – disse o homem –, mas você não olharia. Na época ele só tinha tela e tinta, que você queria usar para consertar seu telhado. Era o que você e sua mulher chamavam de Bobagem de Migalha, ou Aqueles Borrões.

– Mas naquela época não era assim, não era *real* – disse Paróquia.

– Não, naquela época era só um vislumbre – disse o homem –; mas você poderia ter entendido o vislumbre, se achasse que valia a pena tentar.

– Não lhe dei muita oportunidade – disse Migalha. – Nunca tentei explicar. Eu o chamava de Velho Cavocador de Terra. Mas o que importa? Agora moramos e trabalhamos juntos. As coisas podiam ter sido diferentes, mas não podiam ter sido melhores. Ainda assim, acho que vou ter de prosseguir. Decerto vamos nos encontrar de novo, assim espero; deve haver muito mais coisas que podemos fazer juntos. Adeus! – ele apertou a mão de Paróquia calorosamente, pareceu-lhe uma mão boa, firme, honesta. Voltou-se para trás por um momento. As flores da Grande Árvore resplandeciam como uma chama. Todos os pássaros voavam e cantavam. Então ele sorriu, meneou a cabeça para Paróquia, e foi-se com o pastor.

Ia aprender sobre ovelhas, sobre as altas pastagens, olharia para um céu mais amplo, caminharia mais e mais rumo às Montanhas, sempre subindo. Mais adiante não consigo imaginar o que foi feito dele. Mesmo o pequeno Migalha em sua antiga casa era capaz de vislumbrar as Montanhas ao longe, e elas entraram nas bordas do quadro dele; mas como elas são de verdade e o que existe para além delas só quem as escalou é capaz de dizer.

– Acho que ele era um homenzinho bobo – disse o Conselheiro Tompkins. – Inútil, na verdade; de nenhuma serventia para a Sociedade.

– Ah, não sei – disse Atkins, que não era ninguém importante, apenas um mestre-escola. – Não tenho tanta certeza; depende do que você entende por *serventia*.

– Sem serventia prática nem econômica – disse Tompkins. – Ouso dizer que ele poderia ter se tornado algum tipo de engrenagem aproveitável, se vocês, mestres-escola, entendessem do seu ofício. Mas não entendem, e assim acabamos tendo gente inútil como ele. Se eu governasse este país, daria a ele e aos de sua laia algum serviço para o qual fossem adequados, como lavar pratos numa cozinha comunitária ou coisa parecida, e cuidaria para que trabalhassem direito. Ou os descartaria. Eu deveria tê-lo recolhido há muito tempo.

– Recolhido? Quer dizer que o teria feito viajar antes do tempo dele?

– Sim, já que você faz questão de usar essa velha expressão sem sentido. Empurrá-lo pelo túnel para o grande Monte de Entulho, é isso que quero dizer.

– Então você acha que o quadro não vale nada, que não vale a pena preservá-lo, aprimorá-lo ou até aproveitá-lo?

– É claro que pintura tem utilidade – disse Tompkins. – Mas não dava para usar o quadro dele. Há muitas oportunidades para jovens arrojados que não têm medo de novas ideias e novos métodos. Mas não para essas bobagens antiquadas. Devaneios privados. Ele não seria capaz de desenhar um cartaz eloquente para salvar sua vida. Sempre mexendo com folhas e flores. Certa vez perguntei-lhe por quê. Ele disse que as achava bonitas! Dá para acreditar? Ele disse

bonitas! “O quê, órgãos digestivos e genitais de plantas?”, eu lhe disse; e ele não deu resposta. Bobo indolente.

– Indolente – suspirou Atkins. – É, pobre homenzinho, nunca terminou nada. Tudo bem, as telas dele tiveram “melhor uso” desde que ele se foi. Mas não sei, Tompkins. Você se lembra daquela grande, a que usaram para consertar os estragos da casa vizinha à dele, depois das ventanias e das enchentes? Encontrei um pedaço dela rasgado, jogado num campo. Estava estragado, mas reconhecível: um pico de montanha e um ramo de folhas. Não consigo tirá-lo da mente.

– Tirá-lo do quê? – disse Tompkins.

– De quem vocês dois estão falando? – disse Perkins, intervindo em prol da paz. Atkins estava vermelho.

– Não vale a pena repetir o nome – disse Tompkins. – Nem sei por que estamos falando dele. Ele não morava na cidade.

– Não – disse Atkins –, mas mesmo assim você estava de olho na casa dele. Por isso ia visitá-lo e ficava zombando dele enquanto bebia seu chá. Bem, agora você conseguiu a casa dele, e a da cidade, de modo que não precisa deixar de pronunciar o nome dele. Se quer saber, Perkins, estávamos falando de Migalha.

– Ah, coitado do pequeno Migalha! – disse Perkins. – Nem sabia que ele pintava.

Provavelmente foi a última vez que o nome de Migalha foi mencionado numa conversa. No entanto, Atkins guardou o pedaço que sobrou. A maior parte se esfarelou, mas uma bela folha ficou intacta. Atkins mandou emoldurá-la. Mais tarde legou-a ao Museu Municipal, e por muito tempo “Folha: de Migalha” ficou pendurada num nicho, e poucos olhos a notaram. Mas por fim o Museu foi

destruído por um incêndio, e a folha, e Migalha, foram inteiramente esquecidos na sua antiga terra.

– Está mostrando que é muito útil, de fato – disse a Segunda Voz.
– Para férias e repouso. É esplêndida para convalescença; e não apenas isso, para muitos é a melhor introdução às Montanhas. Faz milagres em alguns casos. Tenho mandado cada vez mais gente para lá. Raramente precisam voltar.

– É mesmo – disse a Primeira Voz. – Acho que vamos ter de dar um nome à região. O que propõe?

– O Carregador resolveu isso há algum tempo – disse a Segunda Voz. – *Trem para Paróquia do Migalha na plataforma*: ele grita isso há muito tempo. Paróquia do Migalha. Mande uma mensagem aos dois para lhes contar.

– O que disseram?

– Os dois riram. Riram – as Montanhas ecoaram as risadas!

*Esta obra foi publicada originalmente em inglês com o título
TREE AND LEAF.*

por HarperCollins Publishers Ltd.

Copyright © 1964 The Tolkien Trust 1964

*Copyright © 2013, Editora WMF Martins Fontes Ltda.,
São Paulo, para a presente edição.*

1.^a edição 2013

Tradução

RONALD EDUARD KYRMSE

Revisão da tradução

Monica Stahel

Acompanhamento editorial

Luzia Aparecida dos Santos

Revisões gráficas

Helena Guimarães Bittencourt

Ornella Miguellone Martins

Edição de arte

Katia Harumi Terasaka

Produção gráfica

Geraldo Alves

Paginação

Studio 3 Desenvolvimento Editorial

Arquivo ePub

Simplíssimo Livros

Edição eletrônica: outubro 2013

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara
Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Tolkien, J. R. R., 1892-1973.

Árvore e folha [livro eletrônico] / J. R. R. Tolkien ; tradução Ronald Eduard
Kyrmse. -- São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2013.

5,10 Mb ; ePUB.

Título original: Tree and leaf.

ISBN 978-85-7827-754-3

1. Ficção inglesa I. Título.

13-10612

CDD-823

Índices para catálogo sistemático:

1. Ficção : Literatura inglesa 823

Todos os direitos desta edição reservados à

Editora WMF Martins Fontes Ltda.

Rua Conselheiro Ramalho, 330 01325-000 São Paulo SP Brasil

Tel. (11) 3293.8150 Fax (11) 3101.1042

e-mail: info@wmfmartinsfontes.com.br <http://www.wmfmartinsfontes.com.br>
